

Söll, Pipilotti Rist

Änne Söll

Arbeit am Körper
Videos und Videoinstallationen von
Pipilotti Rist

Verlag Silke Schreiber

Inhalt

Einleitung: „Werkzeug Körper“	9
1.1 Der Körper im Text: Rezeptionsanalyse	17
Kunst, die aus dem Körper kommt:	
Weibliche Subjektivität als Interpretationsmetapher	17
Interpretationsmodell Psychoanalyse	22
Arbeit am Unterbewußtsein: Psychoanalyse als geschlossener Bezugsrahmen	23
Produktive Umdeutung: „Hysterische Bilder“ als weibliche Körpersprache	25
Destabilisationsfaktor Körper	27
Der Körper als „privater Ort“: Angriff auf patriarchale Strukturen	27
Körper als Oberfläche: Refiguration von Weiblichkeit	30
Raus aus dem Ghetto:	
Formale Innovation versus feministische Körperkunst	33
Frei von Ideologie oder die „feministische Verzerrung“	33
Rists „wahre“ Leistung: Die Befreiung des Bildschirms	35
Wo bleibt die Distanz? Der Ausverkauf feministischer Ideale	36
Ent-Leiblichung? „Die Tempodrosslerin saust“ als postfeministische Entpolitisierung	37
„Längst überwunden geglaubte Semantiken von ‘Weiblichkeit‘“ oder die Refetischisierung des weiblichen Körpers	40
Die letzte Möglichkeit – „Weiblichkeit als Maskerade“	42
Zusammenfassung	45
1.2 Theorie und Bild: Körperkonzepte	47
Judith Butlers Thesen zu Materialität und Körper	40
Körper als Text? Kritik an Butler	53
Butlers Replik: „Bodies That Matter“	56
Die Bedeutung des weiblichen Körpers:	
Die Thesen Butlers und Bordos	57
Das Verhältnis von Bild und Körper	63
Bilder im Körperprozeß	65
Präzisierung der Fragestellung	67

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Zugleich Dissertation „Arbeit am Körper. Körperwerdung und ästhetische Prozesse in Pipilotti Rists Videos und Videoinstallationen“, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, 2002.

Die Arbeit wurde durch ein Stipendium des Graduiertenkollegs „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“ an der Universität der Künste Berlin unterstützt.

Umschlag: fantomas.de, München

Unter Verwendung der Abbildung: Pipilotti Rist, *Eindrücke verdauen* (Basel 1993)

Courtesy die Künstlerin und Galerie Hauser & Wirth, Zürich / London

Druck und Bindung: Druckhaus Kastner, Wolnzach

© 2004 Verlag Silke Schreiber, München

<http://www.verlag-silke-schreiber.de>

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-88960-069-7

2 Körperpolitik – Menstruation und weibliche Körper in „Blutclip“ und „Blutraum“	
Feministische Körperpolitik: „Wir menstruieren gemeinsam“	69
Das Video und die Videoinstallationen	72
„Blutclip“ (2 Min. 50 Sek.)	73
Videoprojektion für „Blutraum“	76
Blut als Identifikationsmoment?	78
Installationen	80
Körpersymbolik – Raumwirkung	84
Menstruationstopoi der 1970er Jahre	85
Essentielle Körper?	90
3 Alternativen – Der fremde Körper in „Pickelporno“	94
Die feministische Pornographiedebatte	95
Der Porno-Kurzfilm – Die Wahrheit des Körpers	98
„Pickelporno“	100
Funktion der Bild- und Körpermetaphern	101
Musik und Text	104
Kameratechnik, Videokamera als Medium	106
Farben	107
Körperdarstellung	108
Fremde Körper	110
Carolee Schneemanns „Fuses“	112
4 Innen und Außen – Der groteske Körper in „Eindrücke verdauen“ und „Mutaflor“	
Die Fahrt in den Körper: „Eindrücke verdauen“ (1993)	115
Vergleiche: Mona Hatoums „Corps étranger“ und „Deep Throat“	120
Die Fahrt in den Körper II: „Mutaflor“ (1996)	123
Ein alter Trick – Das Kino der Attraktionen	126
Intervention: Der groteske Körper	129

5 Differenz im Blick – Körper im Bild. „Sexy Sad I“ und „Blauer Leibesbrief“ im Vergleich	133
Männerkörper in Bewegung: „Sexy Sad I“ (1987)	133
Musik / Bild / Text	136
Männerkörper im Bild	138
Nackter Mann II: Sam Taylor-Woods „Brontosaurus“ (1995)	140
Frauenkörper am Boden: „Blauer Leibesbrief“	141
Körper als Oberfläche / Körperlichkeit als Effekt	143
Tot oder lebendig	145
„Nude al fresco“	148
Ring frei – Boxen ohne Gürtellinie	150
Nackt? Zur Funktion der Beigaben	151
Differenz im Blick – Körper im Bild	154
6 Blicke im Raum – Körperlichkeit und Sehen in den Installationen mit der „Blutbetriebenen Kamera“	
Pipilotti Rists Arbeitsfragment „Blutbetriebene Kamera“ (1993)	157
Installationen	158
Das Auge als Motiv	159
Die Bedeutung des Blicks und die Funktion des Fragments	160
Fernseher und Videokamera: Ein modernes Panoptikum	162
Der Blick des Mediums:	
„Die Blutbetriebene Kamera“ in den Installationen	
„TV-Lüster“ (1993)	164
„Badekabine no. 54“ (1994)	166
„The television screen is the retina of the mind's eye“:	
„Das kleine Zimmer“ (1995)	168
Vergleich: Tony Ourslers Installationen	171
Metapher der Sinnlichkeit: Das Augenmotiv	
innerhalb von „Pickelporno“ und „Sip My Ocean“	173
Immersion versus Reflexion?	177

7.1 Arbeitsprozesse I: Wiederholung und Materialität

Dialogische Strukturen:	
Die flexible Installation und die Verflüssigung des Werkbegriffs	179
Das System der Wiederholung und die Bedeutung des Medienwechsels	182
Der Katalog als Künstlerbuch	182
Vom Video zum Buch	183
Vom Video zum Still	188
Vom Video zur Installation	192
Von einer Installation zur nächsten und zurück	193
Wiederholung, Materialität und Performanz im Arbeitsprozeß	194

7.2 Arbeitsprozesse II: Produktionsbedingungen

Über die Arbeit reden	197
Systemkritik? Die Reflexion der Produktionsbedingungen	202
Performative Techniken im transparenten Arbeitsprozeß	204
Der Rest: Spuren und Relikte	205
Die Funktion der Danksagung	208
Zuletzt: Körper in Arbeit	213
Literatur und Quellen	215
Bildnachweis	226
Danksagung	227

Einleitung: „Werkzeug Körper“

Pipilotti Rist: „Was meinst Du mit Körperkunst? Ist Körperkunst alles, wo ein Körper vorkommt? Das wäre ja tragisch. Ich sehe meine Arbeit nicht nur in diesem Kontext. Der Körper ist für mich ein vielschichtiges Symbol. Es stört mich nicht, wenn meine Arbeit im Rahmen von veränderten Körperpräsenzen in der Kunst diskutiert wird. Wenn etwa ein junges Mädchen bei meinen Arbeiten den Eindruck kriegt, 'Wow, diese Figuren machen, was sie wollen!', wenn die Machtbalance zwischen Kamera und Objekt ausgeglichener ist, dann finde ich mein Bestreben erfüllt. Insofern stört es mich auch nicht, wenn ich zu dieser Debatte beitrage.“ Alexander Pühringer: „Auch nicht, wenn es um die Genderdebatte geht?“ Rist: „Wie schon gesagt, klar bin ich Feministin im realpolitischen Sinne, aber für mich bezieht sich das Werkzeug Körper nicht nur auf die Genderdiskussion. Dieses zwanghafte Systemologisieren ist eine Eigenschaft der Wissenschaft. Ich empfinde meine Arbeit als kastriert, wenn sie auf die Geschlechterfrage reduziert wird.“¹

Ironischerweise wird hier die Reduktion des „Forschungsgegenstands Körper“ auf die Geschlechterfrage durch eine körperliche Geschlechtermetaphorik ausgedrückt und auf diese Weise ausschließlich als Frauenfrage definiert: Rists Arbeiten werden ihrer Kraft beraubt, feminisiert und „kastriert“. Rist wehrt die Geschlechterfrage so ab, wie sie ihr präsentiert wird – nämlich als „Frauenfrage“; zugleich wird deutlich, daß der Körper – und Rists Beschäftigung damit – nicht jenseits von Geschlecht zu denken sind.

Pühringer: „Man sieht bei dieser Arbeit² sehr stark, wie wichtig Dir der Körper ist.“ Rist: „Ja, das ist sicherlich mein Hauptforschungsgebiet. Aber eigentlich kannst du das bei jedem Menschen sagen. Der Körper mit seinen Fähigkeiten ist immer das Größte, das Zentrum.“³

Im Gegensatz zur Auffassung des Interviewers weist die aktuelle Genderdebatte gerade auf die vielschichtigen Prozesse hin, die für die Entstehung geschlechtlicher Körper verantwortlich sind. Geschlecht sowie die Be-

¹ Pühringer 2001, S. 58.

² Gemeint ist *Open My Glade*, eine Installation am Time Square, New York, 2000. Die Installation besteht aus einer Aufnahme von Rists Gesicht, das sie an eine Glasscheibe drückt. Dabei verformt es sich, und die Spuren ihres Make-ups verschmieren die Scheibe. Es entsteht der Eindruck, sie sei im Monitor gefangen und versuche sich aus ihm herauszupressen.

³ Pühringer 2001, S. 58.

deutung von Geschlecht werden in dieser Diskussion nicht allein an einem „natürlichen“ Körper festgemacht. Vielmehr stellt der Körper in der Genderdebatte einen aktiven Verhandlungsort für die Produktion von Geschlecht(ern) dar, an dem historische, soziale, mediale und ästhetische Praktiken ineinandergreifen.

Was meint Körperkunst? Und: Was hat Körperkunst mit der Geschlechterfrage zu tun? Was heißt es, veränderte „Körperpräsenzen“ in den Arbeiten Pipilotti Rists unter dem Aspekt Körper zu diskutieren? Werden ihre Arbeiten dadurch zwangsweise auf die Partikularität der Geschlechterfrage reduziert? Muß die Verbindung von Körper und Geschlecht mittels eines „zwanghaften Systemologisierens“ notwendigerweise zu einer beschränkten Sicht führen? Vom Körper als „Zentrum“ zu sprechen, bedeutet für mich nicht, ihn als eine feste Entität aufzufassen, sondern ihn in seiner Prozeßhaftigkeit zu verstehen. In diesem Sinne ist der Körper mein „Hauptforschungsgebiet“. ⁴ Hierbei werde ich den Körper weder als einen natürlich gegebenen noch als reine Metapher verstehen, sondern als „a privileged operator for the transcoding of these areas“. ⁵ Mit einem Verständnis von Körper und Materialität „als Wirkung von Macht, als die produktivste Wirkung von Macht überhaupt“, wie Judith Butler es formuliert, ⁶ nähere ich mich den Arbeiten Rists, um herauszufinden, in welchem Verhältnis Bild und Körper, Medium und Materialität zueinander stehen. Körperlichkeit ist weder ein reines Konstrukt noch eine biologische Konstante. Genauso wie theoretische Konzepte an der Entstehung von Körpern teilhaben, basiert die Darstellung von Körpern nicht entweder auf einem „essentialistischen“ oder „konstruktivistischen“ Körperverständnis. Sie bringt vielmehr diese Dichotomie aktiv mit hervor. Körperlichkeit und Theorie sind nicht getrennt voneinander zu betrachten: „It is not that [...] any appeal to the body is a kind of mystification: it is rather that the body is actively produced by the junction and disjunction of symbolic domains and can never be legitimately evaluated 'in itself'.“ ⁷

⁴ Auch wenn Rist und mich zum Beispiel jeweils die Frage nach der „Machtbalance zwischen Kamera und Objekt“ interessiert, artikuliert sich in Rists Bemerkung ein prekäres Verhältnis zwischen den Werken der Künstlerin als Forschungs- / Erkenntnisobjekt und der wissenschaftlichen Perspektive auf sie. Wo die Kunst spielt, soll die Wissenschaft systematisieren. Dies hat aber nicht notwendigerweise zur Folge, daß zwanghaft „systemologisiert“, sprich: reduziert werden muß.

⁵ SALLYBRASS / WHITE 1986, S. 192.

⁶ BUTLER 1997, S. 22.

⁷ SALLYBRASS / WHITE 1986, S. 192.

Wie hängen nun in Rists Videos und Videoinstallationen die Faktoren Geschlecht, Prozessualität und Materialität zusammen? Und wie werden sie mit dem und durch das Bild des Körpers hervorgebracht? Die kontrovers diskutierten Thesen Butlers dienen mir als Ausgangspunkt, um die wesentlichen Argumente in der Debatte um die Bedeutung des Körpers pointiert darzulegen. Butlers Theorie, daß Körperlichkeit und Materialität erst durch prozeßhafte Wiederholung „entstehen“ und nicht als passives Material sozialer Einschreibungen vorgängig verfügbar sind, greife ich als grundsätzliches theoretisches Instrumentarium auf, um die Bedeutung und Darstellung des Körpers in Rists Videos und Videoinstallationen zu untersuchen. In diesem Körperkonzept ist der Körper nicht als ein natürlich gegebener, sondern in seiner Konstruiertheit zu betrachten, was aber den gelebten und gespürten Körper in seiner Materialität nicht in Frage stellen muß. Es wird vielmehr betont, daß auch der geschlechtliche, biologisch vorgegebene Körper erst durch soziale und normierende Praktiken und Prozesse zustande kommt. Mit Rücksicht auf die Kritik an Butler erlaubt dieses prozessuale Verständnis von Materie, Körper und Körperlichkeit einerseits eine Fokussierung auf die Entstehungsprozesse der Videos und Videoinstallationen. Andererseits ermöglicht mir dieses Körperkonzept, die Arbeiten unter neuen Vorzeichen zu lesen und so der vom essentialistisch-affirmativen versus dekonstruktivistisch-subversiven Körperverständnis dominierten Rezeption differenziertere Interpretationen entgegenzustellen. Die Kritik an Rists Umgang mit dem Bild und dem Körper der Frau wird dabei zum zentralen Punkt, an denen fortschrittliche „feministische Ästhetik“ gemessen wird oder an dem sich Vorwürfe der Rückschrittlichkeit entzünden.

Erstes Beispiel in meiner Untersuchung von Körperlichkeit in ästhetischen Prozessen sind Rists Video *Blutclip* (1993) und die Videoinstallationen *Blutraum* (1993-98), die beide um das Thema Menstruation kreisen. Als Untersuchungsobjekt eignet sich diese Werkgruppe deshalb, weil das Thema Menstruation im Kontext feministischer Theorie und Bildproduktion eng mit der Debatte um die Selbstbestimmung des weiblichen Körpers verknüpft ist. Der weibliche Zyklus wird als eines der untrüglichen Zeichen von Weiblichkeit gewertet und nimmt somit in der Auseinandersetzung um die Natürlichkeit des Körpers und die „weibliche“ Identifikation eine Schlüsselposition ein. Zunächst interessiert jedoch, wie dieser natürliche Vorgang der Menstruation ins Bild gesetzt wird, welche Rolle die Körperdarstellungen dabei übernehmen und wie sich diese innerhalb der Werkgruppe wandeln. Im Vergleich mit Arbeiten zum Thema Menstruation aus den 1970er Jahren, in

denen es vorwiegend um eine Enttabuisierung der Menstruation geht mit dem Ziel, weibliche Sexualität aufzuwerten und das eigene Körper- und Selbstwertgefühl zu stärken, soll geklärt werden, ob und wie sich theoretische und politische Diskussionen in den Bildstrategien niederschlagen. Eine Mythisierung des weiblichen Körpers ist in den früheren Arbeiten nicht zu verzeichnen, im Gegenteil: Die Künstlerinnen verweisen auf soziale Bedingungen durch Hygienisierung bzw. Tabuisierung der Menstruation, die den Körper von Frauen stigmatisiert. Mit *Blutclip* schließt Rist an diese Tradition an, mischt jedoch verunsichernde Bilder mit affirmativen Darstellungen derart, daß insbesondere in der zweiten Fassung von *Blutclip* der Blutfluß nicht mehr eindeutig als „weiblicher“ zu bestimmen ist.

Zudem bietet sich das Thema Menstruation an, Butlers Terminus des „Abjekten“ im Sinne Julia Kristevas als politisch kritische Position zu reflektieren, die von ihr eingesetzten Theorien Mary Douglas' aufzurufen und mit Rists Darstellung von Menstruation und Blut produktiv zu verbinden. Die Diskriminierung von Frauen aufgrund ihrer Menstruation wird in *Blutclip* und *Blutraum* auf die Angst vor einem nicht geschlossenen, abjekten Körper zurückgeführt. So werfen Rists Arbeiten wieder die Frage nach dem politischen Einsatz des Abjekten auf: „Wie ist erkennbar, was sich als eine bejahende Resignifikation – mit dem gesamten Gewicht und allen Schwierigkeiten jener mühseligen Arbeit – qualifizieren könnte, und wie läßt sich das Risiko eingehen, das Verwerfliche am Ort seiner Opposition wieder einzusetzen?“⁸

Anschließend an das Thema Menstruation in *Blutclip* und *Blutraum* ist das dritte Kapitel der Analyse des Körperbilds in Rists *Pickelporno* (1992) und dem Verfahren seiner Verfremdung als alternative Produktion pornographischer Bilder gewidmet. Meine Wahl fiel auf *Pickelporno*, da das Thema Pornographie mit der Frage nach einer Subversion des Genres durch eine feministische Ästhetik verknüpft ist. Geht es im zweiten Kapitel um Strategien der Verunsicherung, die der Gefahr eines essentialistischen weiblichen Körperbildes der Frau aus dem Weg gehen, so fungieren hier Körpermetaphern, Videotechnik und die Fragmentierung des Körpers als ästhetisches Programm, das den hegemonialen Bildern der Pornographie entgegengestellt wird. Die „maximale Sichtbarkeit“ der Körper und Körperöffnungen im kommerziellen Pornofilm, die uns die „Wahrheit“ über den Sex (im Sinne von Koitus) verspricht, wird von Rist bis zum Äußersten und damit ad absurdum

getrieben. Rist arbeitet in *Pickelporno* mit den Möglichkeiten und Eigenschaften des Mediums auf eine Art und Weise, die die Illusion von Tiefe und Kohärenz aufgibt. An deren Stelle treten bewußter Einsatz und Betonung der Oberfläche sowie die Angleichung des Körpers und seiner Teile an den Bildschirm. Durch die gezielte und radikale Verflachung eines „geteilten“ Körpers und seiner fremden Oberfläche erarbeitet Rist eine Alternative zur Pornographie.

Jo Anna Isaaks Definition des Karnevalischen als „not as historically specific phenomenon that (the artists) expect to revive“, sondern als „cultural analytic and strategy of intervention“,⁹ stellt die Grundlage für meine Interpretation der Videoinstallationen *Mutaflor* (1996) und *Eindrücke verdauen* (1993) im vierten Kapitel dar. An diesen Beispielen läßt sich besonders gut veranschaulichen, wie Körpergrenzen in Zusammenhang mit dem Kamerablick entstehen und wie die Darstellbarkeit von Körperinnerem und -äußerem verhandelt wird. In Anlehnung an Butlers Konzept der politischen Aneignung des Abjekten betrachte ich den Einsatz der Groteske und des karnevalischen Humors als künstlerische Strategie, den weiblichen Körper in seiner Position als verkörpertes, performatives und soziales Konstrukt darzustellen. So dient der weibliche Körper in *Eindrücke verdauen* und *Mutaflor* analog der karnevalischen Tradition als Ort des Widerstandes im doppelten Sinn. In *Eindrücke verdauen* wird der weibliche Körper in grotesker Verformung dargestellt, in *Mutaflor* vollführt er eine „waghalsige Nummer“. Der Witz geht jedoch nicht auf Kosten der Frau. Im Gegenteil: Das witzige Moment wird in *Mutaflor* dazu genutzt, den Abstand zum Körper der Frau auf Null zu reduzieren, den Betrachter zu „inkorporieren“, ihn und seinen Blick für die Bruchteile einer Sekunde zum Verschwinden zu bringen. Ähnlich in *Eindrücke verdauen*. Der Wunsch, in die Tiefen des (weiblichen) Körpers zu sehen, ihn zu „durch-schauen“, wird Wirklichkeit und unser Blick zum Röntgenblick. So schaut man zwar tiefer als erwartet, jedoch nur, um mit mehreren Oberflächen- bzw. Hautschichten konfrontiert zu werden, die die Tiefe als Illusion erfolgreich vor Augen führen. Die Betrachterin,¹⁰ ihr Wunsch nach Wissen über den Körper und der damit einhergehende voyeuristische Blick werden durch Rists groteske Inszenierung schmunzelnd provoziert.

⁹ Isaak 1996, S. 19.

¹⁰ In meinem Text werde ich die männliche und weibliche Form des Betrachters / der Betrachterin variieren. So wird deutlich, daß nicht von einem einheitlichen Zuschauer-subjekt ausgegangen werden kann.

⁸ Butler 1997, S. 330. Der Begriff „abject“ wird hier mit „das Verwerfliche“ übersetzt.

Beschränkt sich meine Auswahl bis dahin auf Werke, die – mit Ausnahme von *Pickelporno* – ausschließlich den weiblichen Körper zum Thema haben, so untersuche ich im fünften Kapitel den Blick auf den weiblichen und den männlichen Körper. Grund dafür ist einerseits die Seltenheit männlicher Körper bzw. Protagonisten in Rists Werk, andererseits mein Fokus auf die Darstellung des weiblichen Körpers im Hinblick auf feministische Körpermodelle, die sich auf eine Analyse der Bedingungen und Darstellung des weiblichen Körpers beschränken. Um die Bedeutung der Geschlechterdifferenz für die Darstellung des Körpers herauszuarbeiten, vergleiche ich das frühe Video *Sexy Sad I* von 1987 mit der Videoinstallation *Blauer Leibesbrief* von 1992. Beide Arbeiten inszenieren den nackten Körper in der Natur, wodurch es möglich wird, die Rolle des Geschlechtsunterschieds unter ähnlichen ästhetischen Bedingungen zu untersuchen. In beiden Arbeiten wird der objektifizierende Blick unterlaufen: Im *Blauen Leibesbrief* gelingt Rist dies, indem sie den Betrachtern keine klassische Aufsicht auf den weiblichen Körper gestattet und den Abstand zwischen Körper und Betrachtern kollabieren läßt. In *Sexy Sad I* führt die direkte Umkehrung des objektifizierenden Blicks auf den männlichen Körper die Einseitigkeit des herrschenden Blicksystems vor Augen – die Inszenierung des männlichen Körpers als „sexy“ scheitert. Die klassische Dichotomie geschlechtstypischer Posen von aktiv und passiv wird im *Blauen Leibesbrief* und *Sexy Sad I* als vom Blick hervorgebrachte buchstäblich vor Augen geführt. Obwohl beide Körper in der Natur bzw. im Wald angeordnet werden, bedeutet geschlechtliche Codierung hier nicht von Natur aus Mann- oder Frau-Sein. Im Gegenteil: Nur durch seine geschlechtliche Codierung *im* und *durch* den medialisierten Blick entsteht der „Körper“ als solcher.

Geht es im fünften Kapitel um Rists geschlechtsspezifische Inszenierung von Körpern im Bildraum und die daraus resultierende Verschiebung traditioneller Betrachterpositionen, konzentriere ich mich im nächsten Kapitel auf die Möglichkeiten der gezielten Positionierung der Betrachter und Betrachterinnen im Raum. Durch die unterschiedlichen Inszenierungen desselben Videos *Blutbetriebene Kamera* in den Installationen *TV-Lüster* (1993), *Badekabine no. 54* (1994) und *Das kleine Zimmer* (1995) entstehen variierte gestaltete Räume, die die Betrachter durch die medialen Anordnungen unterschiedlich positionieren. In diesen Videoinstallationen bricht Rist auf spielerische Weise das „Management der Aufmerksamkeit“,¹¹ das unsere Kör-

¹¹ Crary 1997, S. 74.

per vor Bildschirmen anordnet und gefügig macht. Rist verzichtet auf eine moralisch-didaktische Kritik des Fernsehens als Massenmedium und Kontrollmechanismus, sie konzentriert sich statt dessen auf das Auge als Naht- bzw. Schnittstelle von Körper und Medium. Obwohl wir uns in den Installationen im oder unter dem Blick der Maschine befinden, entsteht keine einseitige Dynamik, keine eindeutige Herrschaft des Maschinenblicks, sondern eine ambivalente Blicksituation: Unsere Aufmerksamkeit für den Bildschirm wird erwidert. Immersion und Reflexion sind in Rists Arbeiten mit der *Blutbetriebenen Kamera* keine unvereinbaren Gegensätze: Ihre Darstellung des Auges verspricht Tiefe und schafft Abstand zugleich.

Im letzten Kapitel beschäftige ich mich eingehend mit der Bedeutung der Arbeitsprozesse, die durch die Analyse der verschiedenen Arbeiten beobachtet werden konnten. Ich habe nicht vor, Rists tatsächliche Arbeitsschritte im Atelier zu beschreiben und nachzuvollziehen, sondern gehe der Frage nach, welche Arbeitsschritte in den Arbeiten selbst sichtbar und darin verhandelt werden. Die Arbeitsprozesse sollen erstens im Hinblick auf Wiederholung, d. h. Rists Umgang mit ihrem Material sowie auf die Effekte des Medienwechsels analysiert werden. Am Beispiel der unterschiedlichen Mediensprünge zeige ich, daß Wiederholung bei Rist mit einer Re-Materialisierung des (Video-)Materials einhergeht. Dabei nutzt sie die ästhetischen Spannungen, die in der Übertragung von einem Medium ins nächste entstehen. Zweitens untersuche ich, mit welchen Strategien Rist ihren Arbeitsprozeß transparent macht. Ich beschäftige mich mit Rists selbstgewählter Metapher der „Handwerksmeisterin“ und beleuchte die an Rists „Produktivitätssystemen“ geübte Kritik. Danach folgt eine Analyse von Rists Relikten und Paraphernaliensammlungen, die auf eine mögliche Unterwanderung des Werkbegriffs untersucht werden. Weiterhin gilt mein Interesse der Darstellung kollektiver Arbeitsprozesse durch die Danksagungen. Ich gehe in diesem Teil – anders als ein großer Teil der Rezeption – nicht von Rists Selbstinszenierung in den Medien aus, sondern konzentriere mich auf „performative Techniken“, die sich in den Diskursen über Rists Arbeit, den Arbeitspueren und in der Danksagung manifestieren. Durch die Offenlegung von künstlerischen Arbeitsprozessen oder die Verschiebung der Grenzen zwischen Werk und Prozeß geht keine automatische Unterwanderung des Werks als (Markt-)Produkt der Künstlerin mehr einher.

Somit soll das Prozessuale und Performative, dem ich in meinen Analysen der Körperdarstellung nachgegangen bin, auch auf der Ebene der Produktion aufgespürt werden. Es wird untersucht werden, inwiefern „in den

reproduktiven Künsten, [...] Bild-, Körper- und Geschlechterpraxen, die nicht von einem authentischen Werk im Sinne eines 'Originals' und nicht von einem essentialistisch fixierten Geschlecht ausgehen, sondern Bild, Körper und Geschlecht als sich potentiell modifizierende Materialisierungen im Fluß der Zeit verstehen, ihr kongeniales Medium [finden]".¹²

Die „Arbeit am Körper“ in Rists Videos und Videoinstallationen soll mit dem Prinzip der „prozessualen Bildgenese in Permanenz“ in Verbindung gebracht und untersucht werden, wie „im Bildprozess die Konstruktion von Körper und Geschlecht als Experiment mit geregelter Versuchsanordnung, aber mit offenem Ausgang praktiziert [wird].“¹³

Dabei ist Butlers These grundlegend, daß sich Materialität und Körperlichkeit durch wiederholende, performative Prozesse erst etablieren und daß dadurch der Körper nicht mehr als passiver Ort von Einschreibung, sondern als Ort konstruktiver und normierender Prozesse angesehen werden muß. Die bisher dominierende Vorstellung, daß Körper von gesellschaftlich codierten Körperdarstellungen geformt werden, scheint aus dieser Sicht zu einfach. In meinen Analysen der Werke und Werkgruppen gehe ich daher von einem dynamischen Verhältnis von Körper und Bild aus und zeige an Beispielen, daß es sich bei der Etablierung geschlechtlicher Körper nicht um ein einseitiges Wirkungsverhältnis handelt. Im Gegenteil, der Körper, den wir als "natürlich" und "geschlechtlich" erleben, materialisiert sich erst durch eine *wechselseitige* Dynamik von Bild und Körper als "natürlich-geschlechtlicher".

¹² Sykora 2001, S. 17.

¹³ Ebd., S. 18.

1.1 Der Körper im Text: Rezeptionsanalyse

Pipilotti Rists Arbeiten haben bis dato eine umfangreiche Rezeption in (Kunst-)Zeitschriften, Zeitungen und anderen Medien erfahren; Rist selbst hat Texte zu ihren Arbeiten geliefert und Kataloge gestaltet, die nicht nur als Orte der Rezeption, sondern als eigenständiges Werk der Künstlerin angesehen werden müssen. Mein Literaturüberblick wird sich auf feministische Themenstellungen konzentrieren, welche Funktionen die Kategorie Körper in dieser Rezeption übernimmt und wie die Arbeiten Rists dadurch mit Vorstellungen von feministischer Kunst verbunden werden. Damit zeigt sich, welche grundsätzlichen – meist impliziten – Ideen über feministische Kunst zum Tragen kommen und gleichzeitig miteinander verhandelt werden. Dabei werde ich fünf Interpretationsmuster vorstellen, die sich bei meiner Literaturanalyse als die dominantesten erwiesen haben. Sie stellen meiner Meinung nach die vorherrschenden Kategorien dar, in die sich die Mehrheit der Zeitungsartikel, Rezensionen und Magisterarbeiten¹ einordnen lassen.

Mein Ziel ist es zu zeigen, wie sich in der Rezeption von Rists Arbeiten, ihrer Rolle als Künstlerin, der Beschreibung von Körper und Körperlichkeit der aktuelle Stand der Diskussion um eine feministische Ästhetik widerspiegelt. Wie wird feministische Kunst definiert, und welche Kriterien werden dafür aufgestellt? Welche Position nehmen Rists Werke und ihre Rolle als Künstlerin in dieser Rezeption ein? Welche Konzepte von (weiblicher) Körperlichkeit werden rezipiert und reproduziert?

Kunst, die aus dem Körper kommt:

Weibliche Subjektivität als Interpretationsmetapher

„Im Gegensatz zu den selbstreflexiven Videoarbeiten älterer Künstlerinnen-generationen, bringt Pipilotti Rist in leichter, unbeschwerter Bildsprache ein neues, essentiell weibliches Selbstbewußtsein zum Ausdruck, das stellvertre-

¹ Nicht behandelt wird die Magisterarbeit von Laurence Wicht, „Videokunst von Pipilotti Rist: Selbstinszenierung und In-Szenierung künstlerischer Identität am Beispiel der Installation 'Selbstlos im Lavabad', Musée d'art et d'histoire, Genève“, Kiel 1997, die einen semiotischen Ansatz versucht. Wicht beschreibt die Entstehung der Installation besonders in Hinsicht auf den Ausstellungsraum. Ebenso außer acht lasse ich die Dissertation von Andrea Springer, „Pipilotti Rist. Eine Werkmonografie“, Karlsruhe 2002, die als lose Aneinanderreihung rudimentärer Werkbeschreibung ohne ersichtliche theoretische Zielsetzung eingeordnet werden muß.

tend für die Haltung einer Reihe von Künstlerinnen der neunziger Jahre verstanden werden darf.“² In ihrem Katalogbeitrag bringt Ellen Heider die drei wichtigsten Merkmale dieser Interpretationskategorie auf den Punkt. Erstens: Rists Schaffen ist der direkte und unvermittelte Ausdruck ihres Frau-Seins. Rists „Weiblichkeit“ ist die Quelle ihrer Inspiration, und dieser Ursprung ist nicht mit negativen Aspekten (Unterdrückung) behaftet, sondern wird als positiver Ausdruck in Form „unbeschwerter Bildsprache“ gedacht. Zweitens: Diese positive Konnotation von Weiblichkeit und die damit verbundene Ästhetik werden in Opposition zu den Arbeiten einer älteren Künstlerinnengeneration gebracht. Durch diesen Abgleich gilt die ältere Generation nicht nur als selbstreflexiv, sondern bekommt auch an manchen Stellen den Beigeschmack von ernster, etwas verbissener Kunst, die den Betrachterinnen Konzentration und Selbstkritik abverlangt. Im Gegensatz dazu erscheinen Rists Arbeiten als leicht und beschwingt, frei von ideologischem Ballast. Drittens: Rists „neues, essentiell weibliches“ Selbstbewußtsein wird in Zusammenhang mit einer jüngeren Künstlerinnengeneration gestellt, der eine kollektive Bildsprache zuerkannt wird. Es wird indirekt ein Generationenkonflikt etabliert, der einen unbeschwerteren Umgang mit dem Annehmen der eigenen Weiblichkeit gegen die kritische Haltung der älteren Generation feministisch eingestellter Frauen ausspielt.³ Diese Argumentation begleitete in den populären Medien auch das Girlie-Phänomen, das sich Anfang der 1990er Jahre in der Popmusik, inspiriert durch die Riot-Grrrls der Rock- und Punk-Szene aus den USA, verbreitete.⁴ Der erste der drei Argumentationsstränge taucht in der Rezeption Rists am häufigsten auf. Der zweite und dritte ist oft daran gekoppelt, wobei mit der Generationenfrage je nach Standpunkt der KritikerInnen unterschiedlich verfahren wird, d. h. der Generationenvergleich kann für Rist auch negativ ausfallen, wenn Rists Werke als rückschrittlich im Vergleich zur älteren Künstlerinnengeneration mit feministischer Ausrichtung angesehen werden.

Noch einmal zurück zur ersten Interpretationskategorie: der direkte Ausdruck unbeschwerter, positiver Weiblichkeit. Paradigmatisch für diese

2 Heider 1999, S. 231.

3 Typisch auch dieser Satz von Gerald Mack: „Sie versteht sich als Feministin, aber, generationstypisch, nicht als Vertreterin einer vorwurfsvollen Weinerlichkeit.“ Mack 1993, S. 50.

4 Kailer / Bierbaum 2002. Siehe hierzu besonders das Kapitel „Girlie und Girlie-Kultur“, S. 172ff. Angeschritten wird dieses Thema auch von Werner 2000, siehe besonders die Seiten 54f. Dazu auch: Richard 1999.

Interpretation können die Aufsätze Nancy Sectors⁵ und Conrad Bitterlis⁶ gelten. Sie werden in ihren Beschreibungen des von Heider als „essentielles weibliches Selbstbewußtsein“ Bezeichneten wesentlich ausführlicher, wenn sie Rists Werke als „assoziativ ausufernden Bilderfluß“, „gleitend-ambivalent“ (Bitterli) oder „Dynamik des Fließenden“ (Sector) kennzeichnen. Sie sehen in Rists Kunst eine „Abgehobenheit im Sinnenrausch“, „unverfälschte, grenzenlose präödiapale Freuden“ oder finden, „zu dieser Bilderwelt, die unwillkürlich mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht wird, gehört die Vorstellung eines grenzenlosen Körpers ...“ (Sector).⁷ Die Beschreibung der Körperbilder Rists als „grenzenlos weiblich“ oder als „Körper im Vollbesitz seines Begehrens“ (Sector) wiederholt sich auf leicht abgewandelte Weise auch in den Artikeln von Annelise Zwez: „Pipilotti Rist ist mit ihrem künstlerischen Schaffen auf der Suche nach einer neuen, selbstbewußten, freien, weiblichen Körpersprache. Es ist eine Sprache, die ‚das Wissen am Gefühl abzwackt‘. Sie trifft damit die Zeit. Der Körper als letztes Refugium in einer von Gegensätzen und Polaritäten bedrohten Welt ist von West bis Ost zum Kunstthema geworden. Körperbilder sind als wärmende Fiktionen Überlebensnahrung.“⁸

Auch Gerald Mack sieht den (eigenen, weiblichen) Körper als Ausgangspunkt ihrer Werke. Diesem Körper solle seine „Ganzheit“ zurückgegeben werden: „Der bald verborgene, bald lebhaft ins Bild gerückte Gravitationspunkt von Recherche und Imagination ist der – oft eigene – Körper. Die Geschlechterdifferenz mit ihren eigenen Handlungsspielräumen und Selbstbeschränkungen liefert den ‚Studierplatz‘. [...] Der eigene Körper ist für un-

5 Nancy Sector: „The Mechanics of Fluids“. In: *Parkett*, Nr. 48, 1996, Zürich / New York 1996, S. 83-91 (Sector 1996).

6 Conrad Bitterli: „I'm not the Girl who misses much oder Lotti im globalen Dorf“. In: Rist 1998, o. Pag. (Bitterli 1998).

7 Sector 1996, S. 90. Siehe auch die Interpretationen von Lux 1993 oder Malsch 1995. Rists Werk wird bei Malsch auf S. 40 besprochen. Ihr und anderen Künstlerinnen ihrer Generation (Sadie Benning und Katharina Wibmer) wird bestätigt, daß „sie ihre persönliche Welt mittels Video nach Außen tragen können und ohne Schwierigkeiten tun. Darin unterscheiden sie sich deutlich von den selbstreflexiven Videos der Generation von Acconci, Nauman oder Rosenbach. Mit großer Selbstverständlichkeit, die besonders bei den Frauen Ausdruck eines neuen Selbstbewußtseins ist, zeigen sie uns ihre eigene, innere Welt als unsere Welt. Dies ist auch bei den Bändern Pipilotti Rists der Fall, die mit ungewöhnlicher technischer Virtuosität realisiert werden und dennoch eine hohe sinnliche Qualität aufweisen.“ Das Vokabular und die Argumentation des Textes von Ellen Heider ist mit Malschs Text fast identisch.

8 Zwez 1993-94, S. 25.

ser Gefühl nicht so segmentiert wie seine öffentlichen Bilder. Dieser verlorenen Ganzheit ist die Filmerin auf der Spur. [...] Solche, hier kultisch überhöhten Körperempfindungen waren schon gleich zu Beginn die Quelle, aus der Pipilotti Rist innere Bilder in ihre Filme aufsteigen liess.“⁹

Die künstlerische Produktion Rists entspringt nach dieser Interpretation also nicht nur einfach ihrer Person, sondern ganz konkret aus ihrem eigenen Körper. Die „inneren Bilder“ Rists werden beschrieben, als seien sie direkt körperlicher Natur und scheinen aus unvermittelten Körperempfindungen zu entstehen. Dazu klingen Vorstellungen von Geborgenheit und Wärme an, beides Attribute, die als essentiell weibliche (Körper-)Eigenschaften gelten. Weiblichkeit wird in dieser Interpretationskategorie mit Körperlichkeit gleichgesetzt und mit einem neuen Selbstbewußtsein in Verbindung gebracht. Selbstverständlich wird durch diese Betonung des Körpers auch Rists Kunstproduktion als weiblich konnotiert. Indem sie die „inneren Bilder“ mit den Bildern der Maschine gleichsetzt, gelingt es den KritikerInnen, trotz des als „männlich-technisch“ konnotierten Mediums, die „weibliche“, sprich körperliche Komponente in Rists Schaffens zu betonen.¹⁰

Auch in Verbindung mit dem Generationenvergleich spielt die Darstellung des Körpers eine wichtige Rolle. Zum Beispiel stellt Bitterli fest, daß Rist über ein unbefangeneres Verhältnis zur (eigenen) Körperlichkeit verfüge als ihre älteren Kolleginnen, und beschreibt Rists Werke als „nicht pionierhaft-feministische Strenge, sondern lustvolle Sinnlichkeit als Sinnbilder fürs tiefende (Frauen-)Leben“; und in einem Vergleich stellt er z. B. fest, daß „Rists Arbeiten im Gegensatz zu Friederike Pezolds strenger Werkstruktur und klarer Ausrichtung keine eindeutige Perspektive zulassen, die Welt vielmehr im digitalen Bildraum lustvoll-frei flottieren lassen [...]“.¹¹ Durch seine bipolare Interpretation entsteht das Bild zweier sich diametral entgegengesetzter Herangehensweisen in der Kunst von Frauen: Die positive ist eine unreflektiert affirmative Auseinandersetzung mit der Existenz als Frau und damit der „Rückkehr der Frau zum eigenen Körper, sehr fleischlich, sehr sinnlich“; die andere eine sich selbst distanzierende, kritische, selbstreflexive, man könnte auch sagen „entkörperlichte“ Herangehensweise. Welche die „sinnlichere“ und auch erfolgreichere von den beiden ist, bleibt für Bitterli außer Frage: die

⁹ Mack 1993, S. 48 u. 53. In Macks Text wird häufig nicht deutlich, ob er die Künstlerin wörtlich zitiert oder selbst formuliert.

¹⁰ „Die mathematischen Systeme des Geräts korrelieren mit dem Gehirn. Mit viel Zeit lassen sich Bilder provozieren, die inneren Erfahrungen entsprechen.“ Ebd., S. 56.

¹¹ Bitterli 1999, o. Pag.

erstere. Rist wird – mit Hilfe von Zitaten Luce Irigarays und Hélène Cixous' und der Referenz auf eine „befreite“, eindeutig „weibliche“ Körperlichkeit – in eine „essentialistische“ Tradition feministischer Kunst eingereiht, zusätzlich wird durch den Vergleich diese Kategorie erneut formuliert und damit (re-)etabliert.

Auch Spector eröffnet den zu Anfang unter den Punkten zwei und drei beschriebenen Generationenvergleich, wobei ein unterschiedlicher Grad an theoretischem Bewußtsein zu diesem Thema deutlich wird.¹² Ihre Argumentation gleicht der Bitterlis (auch sie sieht die theoretische Grundlage für Rists Arbeiten in den Werken Irigarays und Cixous'). Im Gegensatz zu Bitterli thematisiert sie aber den Problemhorizont, der sich durch eine solche „essentialistische Interpretation“ auftut. Sie spricht die „feministische Diskussion um die Lust am Visuellen im Kino“ an und sieht Rists Installation *Sip My Ocean* als einen Angriff auf die radikale Ablehnung traditioneller visueller Strukturen des klassischen Hollywood-Kinos – eine Diskussion, die durch den mittlerweile kanonischen Aufsatz Laura Mulveys „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) ausgelöst wurde. Rists Werke seien im Rahmen dieser Diskussion „weit davon entfernt, 'politisch korrekt' zu sein.“ Durch „eine Bilderwelt, die unwillkürlich mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht wird“ und ihre spezifisch lustvolle und positive Darstellung des weiblichen Körpers seien Rists Arbeiten „essentiellen“ Weiblichkeitsvorstellungen verpflichtet und als die Darstellung weiblichen Begehrens einzuordnen; somit also gerade nicht mit den Ansprüchen aktueller (dekonstruktivistischer) Vorstellungen von Geschlechterkonstruktion und ihrer visuellen Umsetzung in Einklang zu bringen. Damit trifft Spector den Nerv der kritischen Rezeption.

Man muß nun fragen, warum gerade diese (mit Ausnahme der Ansätze von Spector) vereinfachend „essentialistische“ Interpretation in Zeitschriftartikeln und in Katalogtexten so populär ist.¹³ Isabell Graw hat für die

¹² Um nur ein weiteres Beispiel für die Etablierung von Generationen zu nennen, siehe Janus 1996, S. 100-101.

¹³ Zur Problematik essentialistischer Identitätspolitik, die sich aus der Vorstellung eines sinnstiftenden weiblichen Körpers ableitete und ein autonomes weibliches Subjekt forderte, siehe auch unten Fußnote 73. Der Streit um eine „weibliche Ästhetik“ wurde von feministischen Kunsthistorikerinnen und Künstlerinnen intensiv geführt. Siehe hier z. B. Barbara Rendtorffs Position, die sich auf die Luce Irigaray und Hélène Cixous stützt, wenn sie fordert, aus dem weiblichen Körper(inneren) heraus eine „weibliche Sprache“ zu entwickeln, die „in ein ästhetisches Spiel mit der Weiblichkeit [eintritt], das verschiebt und verdichtet, wiederholt und nichts an seinem Platz läßt und dabei eine Auflösung der Ontologisierung von Weiblichkeit betreibt. Ein Handeln, das in der Lage wäre, das Ver-

ses Phänomen einen Erklärungsansatz geliefert und die Gründe für die stereotype Behandlung der Kunst von Frauen im Kunstbetrieb treffend beschrieben: „Unter Feminismus versteht man im Kunstbetrieb eine Bewegung, die sich mit weiblichen Subjektivitäten befaßt. In diesem Verständnis von Feminismus werden politische Forderungen zugunsten einer Individualethik abgespalten. Wieder läuft es auf eine Gleichsetzung von feministisch und weiblich hinaus, wenn schon die Analyse des weiblichen Lebenslaufs feministisch sein soll. Bereitwillig schließen sich die Kunsttheoretikerinnen der These von einem ‘second wave feminism’ an, der mehr die Lebenswelt von Frauen untersuche, als daß er grundsätzlich Veränderungen fordere. Die Diagnose, daß aus der politischen Orientierung der Frauenbewegung heute eine kulturelle geworden sei, ist weit verbreitet. Nur geht diese Feststellung normalerweise mit einem Bedauern einher, man beklagt die Depolitisierung. Diese Perspektive kann nicht die von KunstvermittlerInnen sein. Ihnen kommt es nur gelegen, unter feministisch ein mit sich selbst beschäftigtes Subjekt zu verstehen.“¹⁴

In dieser Rezeptionsweise beschränken sich Rists Arbeiten auf eine persönliche Auseinandersetzung mit ihrer Existenz als Frau, die auf einer Beziehung zum (eigenen) Körper begründet ist sowie einer positiven Umdeutung weiblicher Attribute und Lebensweisen. Dies wird als feministische Kunst definiert, die positive Identifikationsangebote an eine Generation von Frauen macht, die politische Kämpfe im Sinne der feministischen Bewegung der 1970er Jahre längst hinter sich gelassen hat. Rists Arbeit am (eigenen) Körper wird hier nicht mehr nur als Befreiung verstanden, sondern als positiv-sinnliche Bestätigung genuin weiblicher Existenz.

Interpretationsmodell Psychoanalyse

Eine weitere Herangehensweise stellt die Verwendung psychoanalytischer Subjektivitätsmodelle dar. Diese wird von Kritikerinnen herangetragen, die aus feministisch akademischen Kontexten kommen.¹⁵ Das Interesse femini-

drängte, Negative zum Sprechen zu bringen.“ (Rendtorff 1993, S. 12). Daß eine stark vereinfachte „essentialistische“ Position, losgelöst von politischen Forderungen (die in der Anfangsphase der emanzipatorischen Bewegung immer damit einhergingen) im Mainstream der Kunstkritik wieder auftaucht, zeugt zwar von ihren logischen Klippen (Wiedereinführung des bürgerlichen Subjektbegriffs etc., siehe Schade 1993), sollte aber meiner Meinung nach ihre historische Entstehung und politische Notwendigkeit im Kampf um Anerkennung Anfang der 1970er Jahre nicht verdecken.

¹⁴ Graw 1994, S. 146.

¹⁵ Bronfen 2001, S. 90.

stischer Forschung an den Denkmodellen der Psychoanalyse liegt in ihrem Vorhaben, die Konstitution des Geschlechterverhältnisses auf der Ebene der individuellen (frühkindlichen) männlichen wie weiblichen sexuellen Entwicklung zu beschreiben und so ein System zu entwickeln, das die psychischen Voraussetzungen der Geschlechterdifferenz erklären soll.¹⁶ Auf die genauen und vielseitigen Funktionen der Psychoanalyse in der feministischen Forschung kann hier nicht weiter eingegangen werden, an den folgenden Beispielen wird jedoch in Auszügen deutlich, welche Funktion die Psychoanalyse in der feministischen Interpretation von Kunstwerken haben kann.¹⁷ Das Interesse an der Konstitution der „weiblichen“ Psyche, ihrer Rolle und ihrer Bedeutung für die Geschlechterdifferenz haben diese Ansätze gemein; die Darstellung des (weiblichen) Körpers wird jedoch nicht explizit diskutiert. Körper und Körperlichkeit erscheinen nicht als eigenständige Kategorie, sondern sind imaginärer und unumstößlicher Bezugspunkt, der z. B. bei Bronfen als Körper-Sprache beschrieben wird. Der weibliche Körper fungiert in klassischen psychoanalytischen Systemen grundsätzlich als Zeichen des Mangels (des Phallus), als Ort des „Nicht-Habens“, „Nicht-Seins“ (Seitz). Insofern ist er auch hier das Symbol für die Geschlechterdifferenz schlechthin und bestimmt die psychische Situation der Frau und ihre Rolle in psychoanalytischen Systemen. So ist der Körper auch Träger von psychischen Störungen und Symptomen. Dadurch ist er, wie bei Bronfen, auch möglicher Ort des Widerstandes, denn durch radikale Abweichung im körperlichen Verhalten können seine patriarchalen Codierungen unterlaufen und eine alternative (weibliche) Sprache entworfen werden.

Arbeit am Unterbewußtsein:

Psychoanalyse als geschlossener Bezugsrahmen

In mehreren immer wieder zitierten Texten und Interviews vergleicht Rist ihre technische Bildproduktion mit den Bildern ihres Unterbewußtseins.¹⁸

¹⁶ Zu diesem Thema: Liebsch 1994. Zum Verhältnis von Psychoanalyse zu Kunstgeschichte, Kanonisierung und feministischen Forschungsansätzen siehe z. B. Pollock 1999, S. 28ff.

¹⁷ Diese Interpretation wird meist nicht pauschal auf das gesamte Werk Rists angewandt, sondern beschränkt sich bis jetzt auf die eingehende Analysen einzelner Werke.

¹⁸ Siehe zum Beispiel das Zitat: „Ich finde mein Unterbewußtes im Unterbewußtsein der Maschine materialisiert. Die gestörten Bilder machen Verborgenes sichtbar.“ Diese Aussage zitiert Graber 1994, S. 218 (nach dem Aufsatz von Rist, „Titel“, in: *Cinema*, Nr. 35, 1989, S. 121-126); das Zitat erscheint bei Seitz 1998, S. 136, ebenso bei Karcher 1996, S. 40. Peggy Phelan baut diese Interpretation aus, indem sie auf Walter Benjamins Vor-

Auf diese Aussagen beziehen sich viele, nicht nur explizit psychoanalytische Interpretationen direkt oder indirekt.¹⁹ Gutes Beispiel für die Strategie, das Künstlerintitiat als Basis für die eigene Herangehensweise heranzuziehen, ist der Aufsatz von Hanne Seitz, in dem sie sich mit dem Video *I'm Not the Girl Who Misses Much* auseinandersetzt. Unter der Überschrift „Manipulationen“ beschreibt sie mit Hilfe von Zitaten die Arbeitsweise und „Bildfindung“: Rists Prozeß der Bildstörung durch technische Manipulation. Künstlerische Arbeit wird hier mit der Darstellung der eigenen psychischen Verfassung gleichgesetzt. Arbeitsprozesse seien psychische Prozesse, die den Gesetzen der Psychoanalyse unterliegen. So vergleicht Seitz Rists „miese“ (gemeint sind technisch mißglückte, aber so intendierte) Videobilder wiederum mit Bildern, die „sich beim Einschlafen, beim Augenzudrücken, beim Geblendetwerden und beim Träumen in schlafendem oder wachem Zustand einstellen.“²⁰ Seitz schließt an dieses Zitat einen Hinweis auf das von Lacan beschriebene „Spiegelstadium“ in der frühkindlichen Entwicklung an mit dem Hinweis: „So funktionieren die virtuellen Bilder der Maschinen wie die frühesten Identifizierungen des Kindes: Sie setzen Fragmente zusammen, gleichen Mängel aus und bilden einen Rahmen. Pipilotti Rist zeigt, was nicht zu zeigen ist und spricht, wovon nicht zu sprechen ist. Nicht vom 'Schicksal der Frau', sondern von einer unhintergehbaren Differenz, die sich in der Opposition männlich / weiblich bereits eingespield hat. [...] Die Differenz zwischen den Polen ist bereits das Ergebnis einer Verdrängung der Differenz innerhalb des Pols.“²¹

Rists Videobänder werden nicht nur als komplizierte Illustration der psychologischen Entwicklung durch innere Bilder gesehen, die sich dann eins zu eins in den elektronischen / digitalen Bildern widerspiegeln, sondern sogar als Illustration der von Seitz herangezogenen Theorien: „Tatsache ist, daß ich – wie kaum jemals bevor – meinen oben angestrebten Versuch durch diese Künstlerin ins Bild gesetzt sehe. Was ich mühsam in Worte zu fassen suche, finde ich bei Pipilotti Rist übersetzt. Ihr gelingt der Umgang –

stellungen zur Rolle der Kamera als „exposing an unconscious optics“ verweist. Phelan 2001, S. 41.

¹⁹ Diese Strategie ist nicht nur bei den psychoanalytischen Ansätzen zu finden. Sie „funktioniert“ ebenfalls in anderen Aufsätzen. Auffällig ist, daß die meisten Aufsätze zu Rists Arbeiten mit einem Zitat Rists enden. Es erscheint fast so, als hätte die Künstlerin selbst immer das letzte Wort.

²⁰ Rist zitiert nach Seitz 1998, S. 136f.

²¹ Ebd.

buchstäblich und rhetorisch – auf ästhetischem Weg.“²² Rists „Leistungen“ in bezug auf „Refigurationen des Weiblichen“ sind klar den eben genannten „Leistungen“ wie z. B. Illustration und Bewußtwerdung psychischer Prozesse unterzuordnen. Das System Psychoanalyse ist das übergeordnete (Interpretations-)Schema, in dem Rists Kunst ihre Bedeutung entfaltet. Dabei regelt das System der Psychoanalyse (wie von Seitz vorausgesetzt) durch seine unhintergehbaren Konzepte von „Mangel“, „Begehren“ und „Differenz“, auch die Geschlechterdifferenz. Diese wird in Rists Videos beschrieben und bearbeitet, grundsätzliche Veränderung dieser Geschlechterdifferenz und damit auch der Position der Frau sind für Seitz hingegen unmöglich. Der (weibliche) Körper ist kein offensichtlicher Bezugspunkt und wird als Symbol für den „Mangel“ stillschweigend vorausgesetzt. Rists Frauen agierten im geschlossenen Bezugsrahmen der Psychoanalyse, der das System für geschlechtsspezifisches Verhalten festschreibt und als ursächlich für Identifikation, künstlerische Handlung und Interpretation gesehen werden muß.²³

Produktive Umdeutung:

„Hysterische Bilder“ als weibliche Körpersprache

In ihrem Aufsatz zu Rists Video (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* vergleicht Elisabeth Bronfen Rists Inszenierung von Scheitern, Ohnmacht und Vergeblichkeit mit dem historischen Phänomen der Hysterie, der psychosomatischen „weiblichen“ Krankheit, die Ende des 19. Jahrhunderts von Jean Martin Charcot in seiner Klinik „entdeckt“ und mit – mittlerweile durch (u. a. feministische) Forschung intensiv untersuchten – Photographien dokumentiert wurde.²⁴ Rists visuelle Bearbeitung dieses Themas im Video sieht Bronfen als produktive Umdeutung. Die technischen Störungen werden im Video zu den sichtbaren, menschlichen Störungen der Protagonistin (hinfallen, untergetaucht werden, „es nicht schaffen“ etc.) in Beziehung gesetzt und mit dem ebenfalls „gestörten“ Verhalten der hysterischen Patientin verglichen, die durch ihre Körpersprache (festgehalten in Charcots Photographien) das ausdrücken kann, was ihr durch die symbolische Ordnung ver-

²² Ebd., S. 141.

²³ „Die Frau im Film ist nicht darum verrückt, weil sie Frau ist, sondern weil sie sich genau in die Leerstelle verrückt, die die Rede des Mannes (und der Diskurs grundsätzlich) produziert. Sie begehrt das Begehren.“ Seitz 1998, S. 145.

²⁴ Elisabeth Bronfen: „(Entlastungen) Pipilottis Fehler“. In: Rist 2001a, S. 80-91 (Bronfen 2001).

wehrt wird: die Unzufriedenheit mit ihrer Rolle als Frau.²⁵ Wie auch schon Seitz stützt sich Bronfen auf Rists eigene Aussagen und kommt in Folge zu dem Schluß, daß Rists Video eine produktive Umformulierung der hysterischen Topologie darstellt. Die Gesten des Scheiterns und der (irrationalen) Störungen des weiblichen Körpers hinterfragten die hegemoniale symbolische Ordnung und eröffneten einen Spielraum, diese Ordnung erneut zu verhandeln, sie zu verändern und durch das inszenatorische Element „in der Aufführung der Differenz“ zu unterwandern: „One could call this project of intervention a productive reformulation of the hysteric's crisis with symbolic language, for its aim is to record the aberrant language of the body so as to renegotiate the terms of the very symbolic code that constrains it. Rather than representing feminine malaise as a loss of language (with its corresponding loss of power) by performing difference Pipilotti Rist celebrates the malfunction of a language regulated by normative laws.“²⁶

Verbleibt Seitz' Interpretation noch bei der Aussage, Rist illustrierte die Formation der weiblichen Psyche nach klassischem psychoanalytischen Modell, geht Bronfen einen Schritt weiter und sieht in diesem Video Möglichkeiten der kritischen Auseinandersetzung mit dem traditionellen Frauenbild unter Umdeutung der visuellen Sprache der Hysterie. Der Körper sei der Austragungsort dieser kritischen Auseinandersetzung, denn „the hysteric has recourse to speaking her distress through her body when symbolic language fails.“²⁷

Grundsätzlich bergen psychoanalytische Erklärungsmodelle die Gefahr von Schematisierung (z. B. Etablierung der weiblichen Psyche); sie können Werke zum direkten Zugang zur Psyche der Künstlerin reduzieren oder instrumentalisieren sie für die Illustration psychoanalytischer Subjektivitätsmodelle. Künstlerische Arbeit und Inspiration werden allein, wie man bei Seitz erkennen kann, durch psychische Bedingungen bestimmt – das Referenzsystem der Psychoanalyse wird auch im Falle der Produktivität als Erklärungsmodell unhinterfragt vorausgesetzt.

25 „The hysteric's body contorted with unsatisfied desire, seeking to relief itself of the rigid laws of normalcy, follows one of Sigmund Freud's seminal discoveries regarding the hysteric's body language. Namely, the hysteric has recourse to speaking her distress through her body when symbolic language fails. The fruitless scaling of the wooden fence in Rist's video can be seen as the bodily inactment of the phrase 'I am unable to surmount the obstacles that I am confronted with.'“ Bronfen 2001, S. 88.

26 Ebd., S. 91.

27 Ebd., S. 88.

Der weibliche Körper ist wie im ersten Interpretationsmodell der Ort, an dem sich die kreative Produktivität Pipilotti Rists entfaltet, es scheint in diesem System allerdings nicht möglich, den Körper, seine Materialität oder soziale Bedeutung zu hinterfragen. Der Ansatz Bronfens bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme, sieht sie doch in der Körpersprache der Hysterikerinnen einen potentiellen Freiraum, die patriarchal geprägten Weiblichkeitsdiskurse zu unterlaufen und letztlich aus diesem System auch auszubrechen. Die Abweichung von standardisierten weiblichen Körnernormen und die Übersteigerung derselben machen den Körper zum Ort potentiellen Widerstands.

Destabilisationsfaktor Körper

Die folgenden Autorinnen greifen zwar teilweise wieder auf die psychoanalytische Herangehensweise zurück,²⁸ ordnen Rists Arbeiten jedoch in einen breiteren sozial- und gesellschaftspolitischen Kontext ein. Sie sehen in Rists Arbeiten den Versuch, patriarchal geprägte Vorstellungen von Weiblichkeit umzudeuten und die Geschlechterdichotomie grundsätzlich in Frage zu stellen. Dabei bleibt eine Aufwertung von Weiblichkeit zwar nicht aus, sie wird aber für die Autorinnen weder unreflektiert zelebriert, noch durch psychische Prozesse als festgeschrieben betrachtet. Die Texte von Anahita Kryzanowski und Nina Banneyer sind als akademische Abschlußarbeiten entstanden. Anspruch und Umfeld unterscheiden sich also von Katalogtexten, Interviews etc. Es wird der Erwartung einer Auseinandersetzung mit aktueller feministischer Theoriebildung entsprochen und mit Hilfe dieser zu erklären versucht, worin die feministische Qualität der Kunst Rists zu begründen sei.²⁹ Mein Augenmerk wird sich wie bei den vorangegangenen Texten auf ihre Argumentationsmuster beschränken, wobei ich auch hier die Rolle des Körpers und der künstlerischen Produktion untersuchen werde.

Der Körper als „privater Ort“: Angriff auf patriarchale Strukturen

Der Titel der Magisterarbeit von Nina Banneyer, „Angriff auf patriarchale Strukturen? Tracey Emin und Pipilotti Rist“ zeigt schon in der Nebeneinanderstellung der Künstlernamen, daß der Vergleich der beiden Künstlerinnen

28 Vgl. Banneyers Interpretation von *I'm Not the Girl Who Misses Much*, in der sie wie Bronfen auf den Diskurs zur Hysterie zurückgreift. Nina Banneyer: „Angriffe auf patriarchale Strukturen? Tracey Emin und Pipilotti Rist“. Magisterarbeit, Bochum 2000, S. 9-19 (Banneyer 2000).

29 Beide Autorinnen liefern eingehende Interpretationen verschiedener Werke, auf die in ihrer Gesamtheit hier nicht eingegangen werden kann.

einen eher geringen Raum einnimmt.³⁰ Bestimmt ist die Magisterarbeit von differenzierten Einzelanalysen, die eine Fülle von Material bieten und vor unterschiedlichem theoretischem Hintergrund stattfinden. Die Darstellung und die Bedeutung des Körpers werden in den Abschnitten zu Rist nicht explizit thematisiert, er taucht nur kurz in Beschreibungen der Arbeiten in den Einzelanalysen auf oder wird als Teil der Selbstinszenierungsstrategien im Vergleich der beiden Künstlerinnen gestreift.³¹

Grundsätzlich begreift Banneyer den Körper der Künstlerin als Medium für ihre Selbstdarstellung. Sie unterscheidet dabei die Strategien von Emin und Rist und kommt zu dem Schluß, daß Rist im Gegenteil zu Emin ihren Körper nicht für eine radikale Infragestellung der Grenzen von Öffentlichkeit und Privatem nutze, obwohl ihre öffentlichen Auftritte und Interviews stark durch einen Fokus auf Kleidung und Aussehen geprägt seien und auch von Rist als solche inszenatorisch angelegt würden. Banneyer orientiert sich an den ambivalenten Äußerungen Rists zu ihren eigenen (körperlichen) Auftritten in ihren Videos und bestätigt mit ihrer Interpretation Rists Wunsch, die Trennung zwischen „privater Persönlichkeit“ (hier mit eingeschlossen: eigene Körperlichkeit) und „öffentlicher Persona“ aufrechtzuerhalten. Rists feministische Leistung bestehe nicht in der Aufhebung dieser Grenzen (die sie Emin jedoch bestätigt), sondern in der Fähigkeit, sich als selbständig arbeitende, die Technik beherrschende Künstlerin zu zeigen.³²

Sie beschäftigt sich eingehend mit zwei frühen Arbeiten Rists, *I'm Not the Girl Who Misses Much* und *Die Tempodrosslerin saust* (mit Muda Mathis) sowie mit allen Videoinstallationen in der Ausstellung *Remake of the Weekend* (in der Pariser Version). Banneyer summiert, daß Rist in ihrem Werk traditionelle Weiblichkeitsbilder (z. B. mythologische Frauenbilder) wiederholt ikonographisch aufgreift, diese aber im Zitat und der damit ein-

³⁰ Bedingt ist dieses Defizit vermutlich dadurch, daß nicht deutlich wird, auf welcher Ebene Banneyer die beiden Künstlerinnen miteinander vergleichen möchte. Sie entwirft zwar drei Kategorien für eine Gegenüberstellung (formaler Vergleich zweier Arbeiten, Selbstinszenierung und Rezeption), ihre Analyse beschränkt sich jedoch auf ein Abwägen, wie „effektiv“ der „Angriff“ bewertet werden soll. Dabei spielen die Aussagen der Künstlerinnen eine Schlüsselrolle. Banneyer übernimmt die Aussagen der Künstlerinnen unkritisch und als Belege ihrer eigenen Argumentation. Stellenweise ist sie deshalb blind gegenüber ironischer Brechung, dem inszenatorischen Charakter oder der ideologischen Färbung, die in diesen Aussagen mitschwingen (vgl. ebd., Kapitel 4.4.3). Dieser Vergleich trübt jedoch nicht die Klarheit der Einzelanalysen am Anfang der Arbeit.

³¹ Siehe ebd., Kapitel zu *Blutraum* und *Regenfrau*. Zu Tracey Emin und Rist im Vergleich siehe ebd., S. 122ff.

³² Ebd., S. 120f.

hergehenden Verfremdung oder Übersteigerung ihrer Wirkungsmacht bebraut (z. B. in *Regenfrau* und *Ever Is Over All*).³³

Banneyer untersucht Rists Einsatz von medialen Konventionen sowie ihr Spiel damit und attestiert ihren Arbeiten oftmals eine Umkehrung der Machtverhältnisse, sei es in den geschlechtsspezifischen Blickkonventionen (in *I'm Not the Girl Who Misses Much*) oder in der Erschaffung positiver Weiblichkeitsbilder (in *Ever Is Over All*). Deshalb kann die in ihrem Titel formulierte Frage am Ende auch positiv beantwortet werden: Durch die Übersteigerung und Umkehrung traditioneller Weiblichkeitsbilder gelänge es Rist, patriarchale Sehstrukturen zu unterlaufen (z. B. in *Atmosphäre & Instinkt*). Rist verkörpere im Gegensatz zu Tracey Emin nicht die „wilde und selbstbewußte Frau“, sondern erschaffe neue Bilder selbstbestimmter Frauen, die „der Funktion von religiösen Andachtsbildern [entsprechen], die den Gläubigen die notwendige Identifikation ermöglichen.“³⁴ Irritiert reagiert die Autorin dann auch, wenn Rist in ihrem Untertitel zum Katalog *Himalaya* direkt auf die Daten ihrer eigenen Körperlichkeit verweist: „Pipilotti Rist 50 kg, nicht durchtrainiert“.³⁵ Die Bedeutung des Körpers und Rists Umgang damit bleiben bei Banneyer ungeklärte Aspekte, statt dessen konzentriert sie sich auf Rists „lustvolle und sinnliche Bilder“, die neue Identifikationsmöglichkeiten lieferten und in ihrer „Aggressivität gebrochen“, aber trotzdem als eine anti-patriarchale Taktik zu verstehen seien.³⁶

³³ Als Strategien identifiziert Banneyer das Einsetzen von Ironie und Dekonstruktion, Rückgriffe auf Kitsch, Farce und das Spiel mit Stereotypen. Die aus diesem Spiel resultierende Spannung in *Regenfrau* beschreibt sie folgendermaßen: „In der Installation *Regenfrau* spielt Rist mit mehreren Weiblichkeitsschemata, die Pipilotti Rist aufgreift, sie mit ihren gesellschaftlichen Implikationen in ihrer patriarchalen Mystik zitiert, um sie dann zu dekonstruieren. [...] Rist zitiert diese Mythen, macht jedoch aus dem vorhandenen Stoff eine neue Geschichte, die nicht den weiblichen Klischees und Rollenerwartungen entspricht und entwirft so ein neues Weiblichkeitsbild.“ (Banneyer 2000, S. 54). Die subversive Kraft des Kitsches und der Farce erklärt Banneyer für die Videoarbeit *Die Tempodrosslerin saust* mit Bezug auf Aussagen von Pierre Bourdieu: „Durch das Spiel mit hierarchischen Kategorien wird das Machtssystem entlarvt, ein Angriff auf das Machtssystem findet durch ein Ironisieren desselben und durch ein nicht Ernstnehmen der Kategorien statt. Durch das Aufgreifen einer Repräsentationsstruktur des Kitsches mit der ‚Allmacht des ästhetischen Blicks‘ erlauben sich die beiden Künstlerinnen ‚in einer Art Gewaltstreik in Ablehnung aller Ablehnungen auch die vom Ästhetizismus niederer Stufen geschmähten Objekte parodistisch oder durch Re-Sublimierung neuerlich zu verwerten.““ Ebd., S. 35.

³⁴ Ebd., S. 131.

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Der Autorin kommen nur dann leise Zweifel an ihrer Diagnose, wenn sie in ihrem

Banneyers Kriterien für feministisch-künstlerisches Arbeiten bestehen in der Umkehrung und Übersteigerung traditioneller Weiblichkeitsbilder, die z. B. durch Ironisierung einen Freiraum für die Schaffung alternativer Entwürfe und einer Identifikation mit denselben ermöglichen. Die Kategorie Körper wird nur insofern eine kritische Größe, als sie mit dem „verkörperten Selbst“ der Künstlerin, ihrer Biographie und dem Zusammenfallen von „Kunst und Leben“ (Privatem und Öffentlichem) in Verbindung gebracht wird. Die hier als bewußte Inszenierung des eigenen Lebens und Körpers (d. h. auch von Sexualität) beschriebene Selbstdarstellung Tracey Emins in der Kunst-Öffentlichkeit wird als subversiv anerkannt – Rists Verhalten dagegen als ambivalent eingestuft. Allein ihre Selbstinszenierung als technische Alles-Könnlerin wird als authentischer Versuch der Brechung von Weiblichkeitsklischees gewertet.

Körper als Oberfläche: Refiguration von Weiblichkeit

Im Gegensatz zu Banneyer legt Kryzanowski ihr Augenmerk nicht auf eine Analyse einzelner Werke, sondern auf eine Kontextualisierung von Rists Schaffen in bezug auf poststrukturalistische Theorien von Performanz und Theatralität.³⁷ In ihrer 1996 erschienenen Magisterarbeit geht es Kryzanowski hauptsächlich darum, wie Rist ihre eigene Künstlerpersönlichkeit inszeniert und instrumentalisiert, um dadurch zu alternativen Vorstellungen von Weiblichkeit zu gelangen.³⁸ Rists Werke fungieren eher als Illustration

Kapitel „Rezeption“ feststellt, daß Rists Arbeiten in der Kunstkritik stereotyp begegnet werde. Wie können Rists Werke noch als feministisch „subversiv“ und „wirksam“ eingestuft werden, wenn sie von der Kritik vereinfacht und damit vereinnahmt werden? Wie schafft es eine so erfolgreiche Künstlerin noch, ihren politischen, subversiven Anspruch „wirksam“ umzusetzen?

37 Anahita Kryzanowski: „Performative und theatralische Praxis. Refigurationen von Weiblichkeit bei Pipilotti Rist“. Diplomarbeit (Nr. 421), Lüneburg 1996 (Kryzanowski 1996). Nicht immer führen Kryzanowskis Theorieverbindungen zu klaren Aussagen. Die Anhäufung und Verkürzung unterschiedlicher TheoretikerInnen führt bei ihr öfter zur Sinnentleerung. Siehe z. B. die Diskussion zur Rolle der Oberfläche: „Die bezeichnenden Abwesenheiten, die Judith Butler hier erwähnt, verweisen auf das kohärenzstiftende verleugnete Andere. Und wenn sie von deren ‚Spiel‘ spricht, entspricht das dem von Derrida beschriebenen Gleiten in der sprachlichen Repräsentation. Das damit gespeiste Begehren erzeugt auf den Körpern jenen Oberflächenglanz, den Frederic Jameson als postmodernes Phänomen identifiziert und den Inez Lambsveerde beispielsweise in ihren Fotoarbeiten herauskristallisiert.“ Siehe ebd., S. 68-69.

38 Ihr gelingt es, ein breites Spektrum an Fragestellungen und Aspekten bezüglich unterschiedlicher Themenkreise (Beziehung von Video und Performance, Judith Butlers

von Kryzanowskis Thesen und tauchen im Text nur versprengt auf. Das Thema Körper (Darstellung, Bedeutung in der Theorie) findet im Kapitel „Fusionen von Körper und Technik“ eine ausführlichere Behandlung. Kryzanowski beginnt mit ihrer Auslegung der Theorie Judith Butlers zu Materialität, Körper und Geschlechterkonstruktion und beschreibt Butlers radikales Verständnis von Körperlichkeit. Sie verstehe den Körper nicht wie in der herkömmlichen Konzeption von Sex und Gender, der den Körper als der gesellschaftlich bedingten Geschlechtlichkeit vorgängig beschreibt, sondern als „ebenfalls diskursiv erzeugt“ und „politisch“. Diese Auslegung entwickelt sie weiter und sieht Butlers Konzept als „performative Praxis“ oder kulturelle Performanz, welche leibliche Zeichen auf die *Körperoberfläche* einschreibt, die wiederum Identitätseffekte erzeugen.“³⁹ Indem Kryzanowski Butlers Vorstellungen zu Materialität und Körper so versteht, daß eine Einschreibung auf der *Körperoberfläche* stattfindet, kehrt sie doch wieder zu einer Vorstellung von Körperlichkeit zurück, die den Körper als Ort der Einschreibung, also passiv formbar beschreibt – eine Vorstellung, die durch Butler eigentlich eine radikale Umwandlung erfahren hat. Diese Interpretation erlaubt es ihr, Oberfläche und Oberflächlichkeit in Rists Videos zu thematisieren und „Pipilottis Geschlecht [als] bestimmte Körperlichkeit und Identität, die – körperlich in Szene gesetzt – als Wahrheitseffekte wirken“⁴⁰ zu beschreiben. Dadurch, daß letztendlich die (Körper-)Oberfläche wieder als Ort der Einschreibung fungiert, verharren Kryzanowskis theoretische Deutungen jedoch in einem Widerspruch.

Kryzanowski sieht in Rists Videos und Videoinstallationen eine Umdeutung bestehender „Weiblichkeitsbilder“, die durch ihre Zitathaftigkeit „produktiv verschoben und damit refiguriert“ werden.⁴¹ Rists Techniken seien dabei „neue Kontextualisierungen, Übertreibungen, Umformulierung und Ergänzung“. Sie erobere sich durch ihre lebhaften, raumgreifenden Inszenierungen von Frauen, durch ihre kalkulierten Tabubrüche (wie z. B. das unverblühte Zeigen von Geschlechtsteilen und unperfekten Körperdetails in

Konzept der Performance in bezug auf die Entstehung von Geschlecht, Funktion des Künstlernamens, Beziehung von Körper und Technik usw.) aufzuwerfen, die hier in ihrer Breite und Ausführung nicht dargestellt werden können.

39 Ebd., S. 68 (Hervorhebungen Ä. S.).

40 Ebd.

41 Ich beziehe mich hier auf den letzten Teil ihres Textes, in dem die vorher entwickelten Thesen zusammenfließen und Kryzanowski nochmals beschreibt, wie Rist es ihrer Meinung nach erreicht, traditionelle Weiblichkeitsbilder abzulösen.

Pickelporno) und die Aufwertung von als „weiblich“ konnotierten Alltagsgegenständen mehr medialen und gesellschaftlichen Freiraum.⁴²

Die Autorin attestiert Rist also die Fähigkeit, Geschlechtergrenzen effektiv zu verschieben und damit in Frage zu stellen. Dabei sei Rists Einsatz des (eigenen) Körpers ein entscheidender Faktor, denn durch die Verschmelzung von Körper- und Technikmetaphern, raumgreifender weiblicher Körperlichkeit und dem Entwurf „innerer Bilder“ werte Rist zwar einerseits (weibliche) Körper auf, es entstünde aber kein auf dem weiblichen Körper basierendes Identifikationsangebot „weiblicher Subjektivität“. Rists Rückgriff auf populäre und weitverbreitete ästhetische Muster, ihre Tendenz, belebte und fröhliche Szenarien zu entwerfen und ihre Vorliebe für „Schönheit“ seien notwendig, um allgemein verständlich zu sein und um ein breites Publikum zu erreichen. Gleichzeitig entwirft Kryzanowski für Rists Arbeiten einen Zusammenhang mit dekonstruktivistisch-feministischen Vorstellungen von Geschlecht und Subjektivität, die essentialistische Konzepte – besonders von Körperlichkeit / Schönheit – ablehnten. Durch den Einsatz von Ironie, Distanzierung und Übersteigerung stünden Rists Weiblichkeitsentwürfe mit den Theorien Judith Butlers zu Performance und Theatralität⁴³ in Verbin-

42 Ebd., S. 126. Kryzanowski verbindet Rists künstlerische Produktion außerdem mit ihrer sich ständig wandelnden und stark übersteigerten Inszenierung der eigenen Künstlerpersönlichkeit und sieht darin eine weitere Möglichkeit, „Weiblichkeit“ als „Kostümierung“ erscheinen zu lassen und ihr so die „natürliche“ Legitimationsbasis zu entziehen.

43 Kryzanowski arbeitet die Unterschiede von Theatralität und Performanz in der Theorie Judith Butlers genauer heraus, als ich sie hier darstellen kann. In ihrem Kapitel „Performativität und Theatralität in der feministischen Theorie“ (siehe besonders die Seiten 70ff.) diskutiert sie die Definitionen und Unterschiede der beiden Begriffe in Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter* und *Körper von Gewicht*. Laut Kryzanowski liegt bei Butler in der Theatralität die Möglichkeit der Subversion von Geschlechtsidentität. In ihrer Definition subversiver performativer Praxis beschränkt sich Kryzanowski auf die Selbstdarstellung Rists. Kryzanowski deutet das inhärente Dilemma von bewußter Theatralität und ritualisierter Wiederholung, d. h. Performanz im Sinne Butlers, für Rist als Kunstpraxis produktiv. Da keine grundsätzliche Veränderung in der performativen Praxis von Geschlechtsidentität möglich sei, müsse es um „interne Subversion, um Taktiken der Aneignung, der Wiederholung, der Wiedereinsetzung und Umwertung“ gehen (S. 71). Dies verbindet sie im folgenden mit Rists Auftreten und der Rezeption ihres Auftretens in der Presse. Rists Mischung aus übersteigerten Weiblichkeitsklischees (z. B. betont feminine Kleidung), ihre gleichzeitige offensichtliche Kompetenz in technischen Belangen und selbstbewußtes Auftreten würde eine (wenn auch nur momentane) Verschiebung von Geschlechtmustern hervorrufen. Kryzanowski geht dann noch einen Schritt weiter, wenn sie mit Hilfe von Rosalind Krauss' Theorie von Originalität und Wiederholung behauptet, daß Rist in ihrer „Bildsprache nur 'wiederholen' [kann]“ (S. 74). Rists „theatra-

lung und erreichten so, laut Kryzanowski, ihr kritisches Potential. Sie ist die einzige Autorin, die sich in Beziehung zu den Arbeiten Rists differenziert mit unterschiedlichen Auffassungen von Körper, Körperlichkeit und Abbild des Körpers auseinandersetzt. Allerdings wird sie, wie oben ausgeführt, der Radikalität des Butlerschen Ansatzes nicht gerecht, denn sie begreift den Körper wiederum als passive Oberfläche für (soziale) Einschreibungen.

Raus aus dem Ghetto:

Formale Innovation versus feministische Körperkunst

Die Diskussion um „feministische“ Bezüge in Rists Arbeiten wird nicht von allen KritikerInnen als selbstverständlich angenommen. Um alternative Betrachtungsmöglichkeiten aufzurufen, werden formale Aspekte im Werk Rists als vorrangig erklärt, wobei nach „allgemeingültigen“ Aussagen, die die Kunst „als Ganzes“ betreffen, gesucht wird. Die zwei herausragenden Beispiele dieser Kategorie sind die Artikel Christoph Doswalds⁴⁴ und Jennifer Allans.⁴⁵ Für beide AutorInnen hat Rists Beschäftigung mit dem (eigenem) Körper weniger emanzipatorische Gründe, sondern eröffnet ganz „allgemeine künstlerische“, neue Sichtweisen, innovative Blickwinkel und eine bewußtseinsverändernde Raumnutzung.

Frei von Ideologie oder die „feministische Verzerrung“

Doswald beschreibt feministische Interpretationsansätze als ideologische Verzerrung von Rists Arbeiten („feministisch“ wird von ihm als „Ausarbeitung weiblicher Ästhetik“ definiert), um dann eine ideologisch „neutrale“ Interpretationsstrategie vorzuschlagen, die er der künstlerischen Qualität ihrer Arbeiten für angemessen hält. Wichtig sei Rists „Verdichtung des

lische zitierende Praxis wagt [...] einen Grenzgang. Da der Verschiebungseffekt von Leserkundigen, also vom Kontext und Rezeption abhängig ist, werden Wiederholungen im Sinne von Einwilligung oder Rückfall riskiert. Doch angesichts der offenkundigen Unmöglichkeit von Transzendierung bleibt kaum eine andere Wahl“ (ebd). Der Knackpunkt einer kritischen, subversiven Wiederholung, hier gemeint als theatralische Inszenierung von alltäglichen Geschlechtsstereotypen, liegt also – wie Kryzanowski korrekt feststellt – in ihrer „richtigen“ Rezeption. Und da man dem regulativen Geschlechtersystem nicht vollständig entkommen kann, ist auch keine radikale Umdeutung möglich. Kleine Verschiebungen, subtile Übersteigerungen sind nach Kryzanowski die einzige Möglichkeit, das System als System deutlich zu machen.

44 Christoph Doswald: „Pip-Pop II“. In: Rist 1994a, S. 29-31 (Doswald 1994).

45 Jennifer Allan: „Pipilotti Rist. Dans le peau de l'image“. In: *Parachute*, Nr. 98, Apr.-Mai-Juni 2000, S. 4-17 (Allan 2000).

Medienalltags und die damit verbundene Bildnormierung.“⁴⁶ Die Auseinandersetzung mit ihrem (eigenen) weiblichen Körper sei keine politische, sondern eine persönliche Angelegenheit: „Die exzessive Thematisierung des weiblichen Körpers ist bei Pipilotti in erster Linie eine biographisch zu verstehende Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und erst in zweiter Instanz eine Ausarbeitung weiblicher Ästhetik.“⁴⁷ *I'm Not the Girl* sei nicht „ideologisch gemeint“, sondern „spielerisch selbstbewußt“. Die Sichtbarmachung von Menstruationsblut in *Blutclip* hätte nicht „primär mit feministischen Zielsetzungen“ zu tun, sondern mit „der Rekontextualisierung verbodener Wertvorstellungen.“⁴⁸ Es wird deutlich, daß Doswald „persönliche“ – und gemeint sind damit hauptsächlich „körperliche“ – Auseinandersetzungen für weder politisch noch ideologisch hält und daß er, ganz in der Tradition einer patriarchalen, vom Genietum des Künstlers überzeugten Ideologie verhaftet, die Individualität der Künstlerin und ihre daraus resultierende Produktion über gesellschaftliche Zusammenhänge erhaben sehen will.⁴⁹ „Frauenkunst“ wird mit „Körperkunst“ gleichgesetzt und bekommt dadurch indirekt

46 Doswald 1994, S. 29.

47 Ebd.

48 Ebd., S. 31.

49 Befremdend ist diese Haltung besonders dann, wenn es um Themen wie Menstruation geht. *Blutclip* ist für Doswald ein Beweis, daß Rists Arbeiten „allzuoft vor dem Hintergrund feministischen Gedankenguts rezipiert [werden], und die oft praktizierte Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Körper suggeriert diesen Zusammenhang [sic!]. Doch diese eindimensionale Rezeption ist verfänglich. [...] Pipilotti Rist hinterfragt überkommene Zusammenhänge und eingefahrene Rezeptionsmuster, schenkt ihnen neue Bilder und entwirft alle Gegenargumente mit gescheitem Witz und Humor. Das ist die eigentliche Qualität ihrer Arbeit – keine primär weibliche, sondern eine künstlerische Strategie“ (meine Hervorhebung). Doswalds Leistung besteht darin, Rists Arbeiten mit einer transzendentalen Bedeutung auszustatten, die weit über „feministische“ Inhalte hinausgehen soll. Die Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie wird bei Doswald als apolitischer Prozeß bewertet, eine Verbindung von Individuum und Gesellschaft scheint nicht gegeben. Rists Tun mündet für ihn in einer rein „künstlerischen Strategie“, die – und man hört fast den Seufzer der Erleichterung – mit „primär weiblichen“ nichts zu tun haben. Über die generelle Tendenz der (meist männlichen) Kunstkritiker, die Werke von (feministischen) Künstlerinnen in einen transzendentalen Rahmen zu stellen und genderorientierte Inhalte abzuschwächen oder gar zu ignorieren, habe ich an anderer Stelle geschrieben (siehe dazu meine Magistraarbeit: „Rebecca Horns Body Machines – A feminist Reading“, Frankfurt / M. 1997). Wie am Beispiel von Rebecca Horn deutlich wird, fungiert das Erkennen „menschlicher“ Inhalte von allgemeingültiger Bedeutung in den Werken von Künstlerinnen als Abschwächung potentiell feministischer Anteile und ihrer Einreihung in die männliche (= menschliche) Riege der „großen“ Künstler.

beinahe etwas Anrühiges, mit dem eine ernstzunehmende Künstlerin nicht assoziiert sein sollte. Rist „thematisiere das eigene Frausein, ohne in der Schublade der Frauenkunst zu landen“, so Doswald am Anfang seines Artikels.⁵⁰ In dieser Aussage kristallisieren sich die Vorstellungen, daß Kunst von Frauen nicht von kollektiven Vorstellungen von Emanzipation auszugehen habe, sondern als individualisierter (persönlicher) Anspruch artikuliert sein sollte und somit frei sei von möglichen ideologischen (gemeint: feministischen) Vorstellungen. Kunst, die sich mit dem (eigenen) Körper oder Körperlichkeit beschäftigt, sei nicht in der Lage, künstlerische Aussagen adäquat zu transportieren.

Rists „wahre“ Leistung: Die Befreiung des Bildschirms

Auch Jennifer Allan sieht eine große Gefahr darin, Rists Arbeiten als feministisch zu bezeichnen. In ihrem Artikel „Dans le peau de l'image“⁵¹ behauptet sie, „que l'étiquette féministe a été utilisée pour banaliser le travail de Rist et pour ignorer sa véritable contribution à l'histoire de l'art.“⁵² Dagegen konzentriert Allan sich auf die „eigentlichen“, formalen Qualitäten der Videoinstallationen. Für sie haben Rists Arbeiten wenig mit der „Befreiung der Frau“, sondern vielmehr mit der Befreiung des Videobildes aus seiner Beengung durch den Bildschirm zu tun.⁵³ Durch ihre Installationen etablierte Rist eine neue Räumlichkeit des Bildes, die eng an die Körperlichkeit des Betrachters gebunden sei. Rist mache den Blick zu einer körperlichen Erfahrung, so

50 Doswald 1994, S. 29.

51 Haut wird als Metapher für das Bild oder die Videoprojektion mehrmals von Allan verwandt mit dem Ergebnis, daß sie dadurch eine Form von Körperlichkeit für das Bild etabliert. Durch die Projektion wird die Oberfläche transformiert und verkörperlicht.

52 Allan 2000, S. 6. Allan behauptet darüber hinaus, daß Rists Arbeiten entweder als Illustration feministischer Thesen mißbraucht oder die Arbeiten mit der Person sozusagen gleichgesetzt würden, die Arbeiten also hinter der Person verschwänden, und Rist als Frau wichtiger werde als ihre Arbeiten.

53 Für Allan ist hier Rists Umgang mit der Projektion und ihr Einsetzen im Ausstellungsraum entscheidend. Sie schlägt einen Bogen zur Geschichte des Wandbildes und behauptet, daß, ähnlich wie im Wandbild, Rist mit dem realen architektonischen Raum und mit dem imaginären Raum der Malerei spiele. Wie die Wandmalerei versuche sie den Rahmen zu sprengen (dem Bildschirm zu entkommen und die starre Sehanordnung z. B. des Kinos zu verlassen). Die Projektion ermögliche es Rist, auf die Wand „zu malen“. Allan verweist auf die historische Dimension des Verhältnisses von Malerei und Architektur und sagt, daß die Befreiung der Malerei von der Architektur einen Verlust der Plastizität des Bildes mit sich brachte. Dieser Verlust werde in Rists Arbeiten thematisiert und seine Aufhebung versucht.

daß man sich seiner eigenen Körperlichkeit bewußt werde und keine ideale, entpersonalisierte und hierarchische Betrachterposition mehr einnehmen könne: „Le fait est que Rist, en rendant la vision viscéral, situe l'expérience – et le plaisir – de l'identité sexuelle là où elle devait être: pas sur l'écran, mais dans le corps du spectateur et de la spectatrice.“⁵⁴ Allan konzediert, daß diese Leistung insofern auch eine „feministische“ sein könne, als sie hierarchische Blickverhältnisse in Frage stelle, führt jedoch an, daß es nicht genüge, die Verhältnisse einfach umzukehren. Mit Bezug auf Kaja Silverman vertritt sie die Meinung, daß es keine Lösung sei, den Blick (als Frau) zu besitzen / zu erobern, vielmehr sei es wichtig zu erkennen, daß diese einfache Umkehrung nur die idealistische Subjektvorstellung wiederhole. Sie zeigt, daß es – wie bei Rist – formaler Veränderung bedürfe, so daß es unmöglich werde, eine eindeutige Betrachterposition für sich einzunehmen. Für Allan besteht in der Installation, im Verhältnis von Bild und Betrachterin, die Möglichkeit, den Körper als eine Form des Korrektivs einzusetzen. Sobald der Betrachter auf die eigene Körperlichkeit zurückgeworfen werde, kämen auch die Aspekte von Geschlechtlichkeit ins Spiel, die bei Rist durch das Infragestellen einer eindeutigen BetrachterInnenposition ins Wanken gerieten. Körper fungiert in Allans Argumentation als fixer Bezugspunkt für die „Realität“ in Form des Betrachters. Der Körper werde durch die formalen Eigenschaften (die sich dadurch als nie absolut „rein“ formal entpuppten) mit anderer Bedeutung belegt. Die (neue) Anordnung des Körpers (der Betrachter) sei formales Beweisstück für Rists künstlerische „Leistung“.

Geht es also in der ersten Kategorie hauptsächlich darum, wie Rists Kunst direkt und unvermittelt mit und aus ihrem Körper kommt, oder am anderen Ende des Interpretationsspektrums (wie bei Doswald) darum, den Körper (der Künstlerin) als kritische Kategorie – in klassischer abendländischer Manier – zu diskreditieren, so fokussiert Allan ihren Blick auf den Körper der „Anderen“: der Betrachter.

Wo bleibt die Distanz? Der Ausverkauf feministischer Ideale

Hatten die vorherigen AutorInnen zum Ziel, Rists Arbeiten aus dem „Bannkreis“ feministischer Kritik zu entfernen, sind die drei nun behandelten Autorinnen damit befaßt, Rists vermeintlich ungenügende feministische Ausrichtung nachzuweisen. Es geht um die Frage nach der Dekonstruktion traditioneller Weiblichkeitsbilder: Während Banneyer und Kryzanowski eine erfolg-

⁵⁴ Allan 2000, S. 16.

reiche Brechung dieser Bilder in Rists Arbeiten feststellen, sehen Sandra Pott und Sabeth Buchmann diesen Anspruch nicht erfüllt. Zwischen diesen zwei Polen vermittelt Verena Kunis Interpretationsansatz. Sie sieht das kritische Potential des Mediums Video in Rists Arbeiten ausgenutzt, steht der Selbstinszenierung der Künstlerin jedoch skeptisch gegenüber.

Auch hier kristallisieren sich am Körper (der Künstlerin) die Argumente für und wider eine erfolgreiche, d. h. subversive, feministische Kunst. Die kritische, distanzierte Haltung zu Körperlichkeit und – eng damit verbunden – zu Identitätskonzepten, die auf weiblicher Körpererfahrung etc. fußen, wird von den Autorinnen eingeklagt. Wie Kryzanowski gehen besonders Buchmann und Kuni von dekonstruktivistischen Vorstellungen von Körper und Körperlichkeit aus, ohne diese jedoch auszuformulieren. Pott scheint hingegen eine Ent-Körperlichung feministischer Theorie (in einer Kritik an Butler) zu beklagen, wobei sie andererseits Rists Video als identitätsstiftend im Sinne einer „weiblich-parodistischen Mythenwelt“ beschreibt.

Ent-Leiblichung? „Die Tempodrosslerin saust“ als postfeministische Entpolitisierung

Harte Kritik übt Sandra Pott in ihrem Artikel „Alpine Spielwiese oder Geschlechterkampf am Schnittplatz? Über Medienkunst und ein Verfahren der Parodie, das besser nicht zur Politik mutiert“.⁵⁵ Objekt ihrer Untersuchung ist Rists in Zusammenarbeit mit Muda Mathis entstandenes Video *Die Tempodrosslerin saust*, das sie mit Raskins⁵⁶ Video *Du hast kein Herz* vergleicht. Pott assoziiert *Die Tempodrosslerin saust* mit dem Begriff des „Postfeminismus“ und attestiert dem Video dadurch eine ästhetische Entpolitisierung. Sie macht dies u. a. daran fest, daß „Rollenklischees ohne wesentliche Ironisierungversuche beibehalten“⁵⁷ und durch die Clip-Ästhetik „zugunsten szenischer Nettigkeiten kritische Verweise auf Wirklichkeit nivelliert“⁵⁸ würden. Ihr Begriff von Clip-Ästhetik ist von negativen Begriffen wie „unreflektierte Selbstinszenierung“, „Entpolitisierung“ und „Re-Auratisierung“, durch den Verlust von Raum und Zeit, durch Zusammenhanglosigkeit von Text und Bildelementen geprägt, und die Autorin findet all diese Elemente in dem Video wieder. Den Beweis möchte sie durch eine „Untersuchung des

⁵⁵ Sandra Pott. In: *Frauen in der Literaturwissenschaft, Postfeminismus*, Rundbrief 43, Hamburg, Dez. 1994, S. 16-19 (Pott 1994).

⁵⁶ Raskin ist der Name des Künstlerduos Rotraut Pape und Andreas Coerper.

⁵⁷ Pott 1994, S. 16.

⁵⁸ Ebd.

Materials“ führen und nicht durch „neuere Ansätze in Sachen sex und gender“. Zur Unterstützung ihrer Methode verpflichtet sie Gertrud Kochs Grundsatz der Filmanalyse, „die Einstellung sei die Einstellung“, d. h. in ihrem Fall, daß sie das auf den ersten Blick fröhliche, sinnleerte Treiben der *Tempodrosslerin* ernst nimmt und eins zu eins als „sinnlos“ übersetzt.⁵⁹ Eine kritische Distanz der Figuren zu sich selbst vermißt Pott, und auf der Ebene der „Körpersemantik“ erscheint ihr dieser Bezug geradezu naiv und „ungebrochen“. Als ideologisch erfolgreich umgesetztes Beispiel führt sie ihren Anspruch auf einen präziseren Umgang mit den Problemen von weiblicher Körperlichkeit umgesetzt, denn hier werde die Dialektik von phantasmatischem, noch zu erreichendem Körper (der Werbung etc.) und realem Körper gezeigt und problematisiert. Pott hat also die Vorstellung, daß ein ungebrochenes Verhältnis zur (eigenen) Körperlichkeit keine Voraussetzung für eine feministisch-kritische Auseinandersetzung sein kann, und erwartet, daß der Einfluß gesellschaftlich dominanter Körperbilder und deren Verhältnis zum „eigenen, realen“ Körper sichtbar thematisiert wird, ja, es erscheint als zwingende Voraussetzung dafür.⁶⁰

Nach Pott werden die Konflikte, die in der Binarität der Geschlechter verankert sind, durch die Inszenierung der Frauen in der *Tempodrosslerin* „verleugnet“ und ein „weibliches Universum“ einfach angenommen. Es sei „kein handlungsfähiges Subjekt“ zu erkennen, das Verhältnis von Text und Bild offeriere „kein kognitives Kapital“, eine „neue Wahrnehmung“ fände nicht statt.⁶¹ Zuletzt fordert Pott: „Sobald ein Projekt ansteht, das zur Veränderung sozialer Bedingungen beitragen möchte, ist die Position des Autors respektive der Autorin eigener Lebensgeschichte unabdingbar [sic!]. Ideolo-

59 Eine Problematisierung von Kategorien wie „Selbstwahrnehmung“ und „Selbstinszenierung“ sieht Pott durch das kindliche Verhalten nicht mehr gegeben, denn „die ‚Dicke‘ stilisiert sich selbst zum zähnefletschenden Monster, die ‚Dünne‘ hopst fröhlich über eine grüne Blumenwiese.“ Ebd.

60 Pott versetzt Rists Ästhetik den ideologischen Todesstoß, wenn sie konstatiert, daß „sich ein handlungsfähiges Subjekt i. S. [Seyla] Benhabibs durch mehr auszeichnen sollte, als durch zappelnde Beine“ (S. 17). Pott erkennt in Rists und Mathis' Video sehr wohl Elemente von Parodie, die allerdings keine subversive Kraft freisetzen würden: „Obwohl körperliche Essentialismen durch unterschiedliche Verfahren – Verkleiden, Aufnehmen von Ritualen, technische Selbstüberhöhung usw. parodiert werden, führt diese Parodie nicht zu einer neuen Form von Wahrnehmung. Vielmehr scheint sie eine neue Basis für eine nahezu mythische Gruppenidentität zu schaffen“ (ebd.).

61 Ich verwende hier weitgehend Potts eigenes Vokabular, um zu zeigen, wie sie auf polemische Weise durch ihre Wortwahl der Analyse und negativen Wertung Ausdruck verleiht.

giekritisch betrachtet, bestätigt eine 'postfeministische' *Ent-Leiblichung*, die in den betrachteten Videos mehr oder weniger reflektiert wird, den status quo einer Mediengesellschaft, die *körperliche* Unmittelbarkeit nicht länger präsumiert. So bleibt abschließend zu konstatieren, daß sich beide Videos in je spezifischer Art und Weise um die 'Entmystifizierung des männlichen Subjekts der Vernunft' bemühen: [...] die Tempodrosslerin [läßt] kaum mehr verlauten als das letzte Röcheln eines Diskurses um Geschlechterdifferenz bei gleichzeitiger Identitätsstiftung durch die Etablierung einer weiblich-parodistischen Mythenwelt.“⁶²

Pott stellt demnach sehr widersprüchliche Anforderungen an feministische Kunst und deren Thematisierung von „weiblichen“ Körpern und Körperlichkeit: Sie geht einerseits von der Notwendigkeit aus, sich von einer als vorgängig gedachten Körperlichkeit und damit verbundenen unreflektierten Identität zu distanzieren, um nicht in einer „Mythenwelt“ zu verharren. Gleichzeitig konstatiert sie „eine 'post-feministische' *Ent-Leiblichung*“, die sie mit Entpolitisierung gleichsetzt. Hier scheint der kohärente Körper doch wieder als Voraussetzung für ein handelndes, kritisches Subjekt zu stehen. Anscheinend können für Pott nur so die Voraussetzungen für feministische Handlungsfähigkeit und Kritik entstehen, die sich auf „Intentionalität, Verantwortlichkeit, Selbstreflexivität und Autonomie“ stützen.⁶³ Allerdings kann Pott diese Attribute in Rists und Mathis' Video nicht erkennen. Was passiert also, wenn mündige, selbsterklärt feministische Frauen politische Intention vermissen lassen, offensichtlich Verantwortung ablehnen, Selbstreflexivität in den Wind schlagen und keine Autonomie mehr fordern? Für Pott ist dies das Ende des feministischen Projekts und läutet die „postfeministische“ Entpolitisierung mit ein.

„Längst überwunden geglaubte Semantiken von ‚Weiblichkeit‘“ oder die Refetischisierung des weiblichen Körpers

In ihrem 1998 erschienenen Artikel „Produktivitätssysteme. Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist“⁶⁴ vertritt Sabeth Buchmann einen Sandra Pott ähnlichen, allerdings differenzierter ausformulierten Standpunkt. Bezeichnend dafür ist ihr Vergleich von Rists Werken mit einer Arbeit Friederike Pezolds,⁶⁵ die sie,

62 Pott 1994, S. 18.

63 Pott beruft sich hier wiederum auf Seyla Benhabib.

64 Sabeth Buchmann. In: *Texte zur Kunst*, Dez. 1998, S. 46-57 (Buchmann 1998).

65 Buchmann zitiert *Die neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen von Anatomie, Geometrie und Kinetik* von Friederike Pezold, 1973-76. Abgebildet ist jedoch ei-

wie Pott die Kunst Birnbaums, in bezug auf *Defetischisierung des weiblichen Körpers* für fortschrittlicher hält. Für Buchmann setzt Rist durch ihre Kameraführung auf „Vollständigkeit“ und „Zentralität des Blicks“ und „beschleunige“ damit eine „Re-Fetischisierung“ des (weiblichen) Körpers.⁶⁶ Der Begriff der Fetischisierung des weiblichen Körpers ist für Buchmanns Argumentation zentral. „[B]laue Augen, rotgeschminkte Münder, Brüste, Beine, Genitalbereich“⁶⁷ würden auch bei Rist durch den Prozeß der Fetischisierung zum (Konsum-)Objekt gemacht. Dies geschehe im wesentlichen durch eine narrativ-fließende Schnittfolge, die von einer „auf die Kameraoptik zugeschnittene Bildstruktur“ dominiert sei.⁶⁸

Buchmann führt durch den Vergleich von Pezolds und Rists Kameratechnik indirekt ihren kritischen Standard für feministische Videokunst ein (Dezentralisierung des Kamerablicks, Vermeidung von Narration und dadurch Entfetischisierung des weiblichen Körpers), der von Rists Arbeiten nicht eingelöst werde. Obwohl Buchmann anschließend konzidiert, daß Rist durchaus mit dem Bewußtsein arbeite, daß die „selbstreflexiven Techniken“ der 1970er Jahre im kommerziellen Videomarkt schon längst Einzug gehalten hätten und es daher keinen Sinn mache, „repräsentationskritische Codes“ in der Kunstwelt zu suchen, klagt sie wiederholt ihren eigenen kritischen Standard im Videoverfahren Rists ein.⁶⁹ Wenn Buchmann am Ende ihres Artikels noch abwägt, „ob nackte Brüste in dunkelkammerähnlichen Museumsräumen oder anlässlich von Publikumsspektakeln zwanzig bzw. dreißig Jahre nach feministischen Provokationen noch politisch sind oder bereits Ramsch einer vermarktungsträchtigen, 'weiblichen Produktivität'“,⁷⁰ scheint ein Urteil ihrerseits schon in Richtung „Ramsch“ gefallen. Buchmann hat sich ihre letzte Frage, „welche Sprache sich im System einer neuen 'weiblichen Produktivität' wann und aus welchen Gründen durchsetzt“,⁷¹ durch die Beschreibung von Rists Arbeiten im Zuge ihres Artikels selbst beantwortet.

ne andere Arbeit Pezolds: *Madame Cucumatz* (1975 / 82), die meines Wissens Elemente aus der ersten Arbeit verwendet.

66 Buchmann 1998, S. 54.

67 Ebd., S. 51.

68 Ebd., S. 54. Buchmann bezieht sich hier indirekt auf die Analyse der klassischen Blickstruktur in Hollywoodfilmen (Schnitt / Kamera), die auf der Dichotomie objektifizierter und fetischisierter (weiblicher) und entkörperlichter (männlicher) Körper aufbaut. Siehe dazu Mulvey (1975) 1989.

69 Buchmann 1998, S. 54.

70 Ebd., S. 57.

71 Ebd.

Ihrer Meinung nach bedient sich Rist einer (Video-)Sprache, die konservative Weiblichkeitsbilder im schicken Gewand poppiger MTV-Ästhetik konsensfähig und unkritisch aufbereite. Entscheidend dabei sei Rists oben beschriebene Refetischisierung des weiblichen Körpers, das unkritische Wiederholen einer unhinterfragten „Körperlichkeit“ und damit eine erneute Kommerzialisierung von „Weiblichkeit“. Rist falle so hinter die Errungenschaften der feministisch arbeitenden Künstlerinnen der 1970er Jahre zurück und rekurriere auf „längst überwunden geglaubte Semantiken von 'Weiblichkeit'“. ⁷² Angelpunkt von Buchmanns Argumentation ist demnach der weibliche Körper und seine Darstellung. Seine identitätsstiftende Funktion wird grundsätzlich hinterfragt und eine Refetischisierung, d. h. Objektifizierung und gewinnbringende Vermarktung als essentialistische Weiblichkeitsdefinition bei Rist identifiziert und entsprechend kritisiert. Hier beruft sich Buchmann auf die Position von Silvia Bovenschen, die ihre Kritik an einer essentialistischen Position zur weiblichen Ästhetik schon 1976 drastisch formulierte: „Die Vorstellung einer historisch immer existenten weiblichen Gegenkultur sollten wir uns abschminken“, ⁷³ denn sie zementiere letztendlich nur die vorhandene Geschlechterordnung.

72 Ebd., S. 46.

73 Zitiert nach Buchmann, S. 50. Zur Kritik einer essentialistischen Weiblichkeitsästhetik siehe Schade 1993. Schade betont, daß die Suche nach einer „weiblichen Identität“ immer in „der Falle der patriarchalen, bürgerlichen Selbstkonstitution gefangen [ist], der sie eigentlich entgehen sollte“ und es „keine Imagination des Weiblichen gibt, die nicht vom Ort des patriarchalen Diskurses her geschrieben worden wäre, und [eine 'essentialistische' Argumentation] verkennt gleichermaßen, daß einheits- und sinnstiftende Prozesse immer nur imaginäre sein können und eine Spur von Ausgegrenztem [...], die Spur des Anderen hinter sich her ziehen.“ (Ebd., S. 211). Buchmanns Forderungen gleichen denen Schades, denn auch sie fordert eine „Analyse, die Dekonstruktion traditioneller Weiblichkeits-Bilder zu neuen künstlerischen Strategien führen, die die Muster aufzeigen und den Horizont des Werdens öffnen und nicht schließen.“ (Ebd., S. 213). Ist Schades Kritik einer weiblichen Identität auf der Basis des bürgerlichen Modells des Individuums zwingend, kann ich jedoch ihrer vernichtenden Kritik an Judy Chicagos Kunst nicht folgen. Chicagos Versuch, „weibliche“ Kunst zu definieren, sollte in einem historischen Zusammenhang der Emanzipationsbewegung Anfang der 1970er Jahre als ein wichtiger Schritt in Abgrenzung von patriarchal dominierter Kunstproduktion gesehen werden. Einfach „etwas dagegenzusetzen“ sprengt nicht das System selbst, sollte aber als befreiender Gestus nicht abgewertet werden. Siehe dazu auch Cottingham 1997. Zur Frage einer „weiblichen Ästhetik“ im Film siehe auch Blöching 1995. Blöching schildert die Debatten um den Begriff „Weiblichkeit“ in bezug auf Filmemacherinnen Anfang der 1970er Jahre und versucht, bestimmten Aspekten dieser Debatte in der Produktion jüngerer Filme von Videomacherinnen aus der Schweiz (darunter auch Pipilotti Rist) auf die Spur zu

Die letzte Möglichkeit – „Weiblichkeit als Maskerade“

Verena Kunis Aufsatz „Sing my Song: Ein altes Lied neu interpretiert? Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine ‚weibliche‘ (Video-) Ästhetik am Beispiel des ‚Modellfalls‘ Pipilotti Rist“⁷⁴ konzentriert sich auf eine strukturelle Analyse der Rezeption und liefert zwar keine eigenständigen Interpretationen einzelner Werke, dafür aber einen theoretischen Interpretationsansatz. Kuni schlägt vor, Rists eigene Inszenierung als Künstlerin und ihre Bilder von Weiblichkeit im Kontext des von Joan Rivière entwickelten Konzepts von „Weiblichkeit als Maskerade“ zu sehen.⁷⁵ Für Kuni ist auch hier Judith Butlers These des performativen Charakters von Geschlecht hilfreich, die sie heranzieht, um Repräsentation von Weiblichkeit „immer schon als Konstrukt beziehungsweise Teil eines Komplexes von Konstruktionen, Rollenspielen und Imitationen eines Originals, das es als solches nie gegeben hat“⁷⁶ zu definieren. Die Rolle des Körpers ist in Kunis Version von „Weiblichkeit / Geschlecht als Maskerade“ nicht genau auszumachen. Er scheint der Ort einer erfolgreichen (Selbst-)Inszenierung zu sein, Träger unterschiedlicher Masken von Geschlecht und Weiblichkeit, der aber ohne seine Verkleidung keine Bedeutung transportiert. In diesem Sinne führt sie die Popsängerin Madonna an, die das Spiel mit der (weiblichen) Identität produktiv für sich bestimme, obwohl sie damit gleichzeitig die kommerziellen Bedürfnisse der Popindustrie bediene.⁷⁷ Video bzw. der Musikclip sind dabei für Kuni, ganz im Gegensatz zu Pott, die geeigneten Medien, denn durch sie können tradierte Weiblichkeitsbilder schon auf einer technischen Ebene immer wieder und auf unterschiedliche Weise unterlaufen werden. „Auf diese Weise würde sich die Möglichkeit eröffnen, auch Rists eigene Inszenierungen von ‚Weiblichkeit‘ im Sinne einer Maskerade zu verstehen, die die Festlegungen auf eine als essentialistische Qualität begriffene ‚weibliche Ästhetik‘ zwar vordergründig und damit strategisch erfolgreich bedient, um sie letztlich jedoch ins Leere laufen zu lassen.“⁷⁸

kommen. Ihr kommt es dabei darauf an, die historische Funktion des Begriffs für künstlerische Produktion von Frauen zu verdeutlichen. Zur Kritik des Begriffs „Frauenfilm“ und den „weiblichen Attributen“ des Films siehe zudem Koch 1978, S. 39f.

⁷⁴ Verena Kuni. In: Frohne 1999, S. 48-61 (Kuni 1999).

⁷⁵ Ebd., S. 50. Kuni kommt im Laufe des Textes auf diesen weiterführenden Ansatz nicht noch einmal zu sprechen, sondern beschränkt sich darauf, Rivières Modell anzuwenden.

⁷⁶ Ebd., S. 51.

⁷⁷ Ebd., S. 53.

⁷⁸ Ebd., S. 59.

Wie bei Buchmann und Pott kreist auch bei Kuni die Diskussion um die Frage, wie essentialistische oder dekonstruktivistische Vorstellungen von Weiblichkeit in Rists Werk und in ihrer Inszenierung als Künstlerin zum Tragen kommen.⁷⁹ Kuni bescheinigt Rist eine „identitätsstiftende Authentizität“, die in eine Verkörperung von natürlicher Weiblichkeit durch die Künstlerin münde, ein die Geschlechterrollen affirmierendes, also ein im dekonstruktivistischen Sinne negatives Potential konstatiert. Eine solche essentialistische Haltung sei mittlerweile eine „verkaufsfähige Ware“ (siehe die kommerzielle Vermarktung des Girlie-Phänomens) und könne durch diese kommerzielle Vereinnahmung nicht mehr provozieren.

Kuni ist zwar von Rists augenscheinlich ambivalenten Äußerungen zum Thema irritiert, kann sich aber am Ende auf das „subversive“ Potential des populären Mediums Video stützen, das sie durch die Selbstinszenierungen Madonnas vertreten sieht. Die Inszenierung von Weiblichkeit müsse als solche erkennbar werden; nur so könne die „Leere“ hinter der Maske durch sich wiederholende Aufführungen ersichtlich werden. Auch wenn Kuni es nicht selber deutlich macht, kommt dem Körper in diesem System keine inhärente Bedeutung mehr zu. Der strategische, performative Einsatz des (eigenen) Körpers in seiner medialen Vermittlung (im Video) ist hier, wie auch für Kryzanowski, Träger unterschiedlicher Entwürfe von „Weiblichkeit“, die den inszenatorischen Charakter derselben verdeutlichen. Für Kuni entstammt das subversive Potential von Rists Werken demnach nicht dem Kunstmilieu, sondern den performativen Popstrategien Madonnas.⁸⁰

⁷⁹ Die Problematik wird von Kuni im Laufe des Artikel wiederholt thematisiert und sowohl als Konflikt in der Rezeption Rists als auch in Rists Selbstverständnis als Künstlerin angesprochen. (Vgl. ebd., S. 56ff.). Hierbei wird deutlich, daß Kuni Rists „Bestehen auf einer identitätsstiftenden Authentizität“ (ist gleich: essentialistisch) Skepsis entgegenbringt, nicht mit ihrem inszenatorischen Auftreten in Einklang bringen kann und so als ambivalente Haltung quittiert. Entscheidend für Kunis eher positive Wertung des subversiven Potentials von Rists Arbeiten und Auftreten (d. h. Dekonstruktion des tradierten Frauenbildes durch Parodie) ist das Medium, „dessen Bilder um so weniger innerhalb der Kategorien jedwedes Essentialismus gelesen werden können, da sie bereits auf der technischen Ebene von Anfang an künstlich generierte Hyperrealitäten sind, denen – ebenso wie der Maskerade – nicht mit der Suche nach einer ihnen vorgängigen ‚Authentizität‘, sondern mit der Frage nach den ihnen inhärenten Konstruktionen begegnet werden muß.“ (Ebd., S. 58). Für Kuni greift „Rist in ihrer Arbeit mit diesem Medium mit Vorliebe auf die Ästhetik und die Szenarien des Musikvideos als eine Bildwelt [zurück], deren Protagonistinnen immer schon als Akteurinnen in einem Rollenspiel zu denken sind.“ Ebd.

⁸⁰ Gerade in den Charakterisierungen der Kunstkritiker, Video als ein Medium zu be-

Alle drei Autorinnen gehen implizit von einem Fortschritt innerhalb der feministischen Diskussion um Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und damit der Rolle des weiblichen Körper für Identitätsstiftung aus. Eine essentialistische, d. h. von Natur aus gegebene, durch den Körper bestimmte „Weiblichkeit“ wird als überholt dargestellt und als „unkritisch“ und „unreflektiert“ ange-mahnt. Die Autorinnen verorten sich selbst durch ihre Kritik an essentialistischen Weiblichkeitsvorstellungen im dekonstruktivistischen Lager.⁸¹ Erwartet wird dabei von allen, daß feministische Kunst die „Konstruiertheit“ von Geschlechterrollen offenlegt und sich nicht (mehr) über eine „genuin weibliche“ Körperlichkeit, Körperempfindung oder Erfahrung definiert.

Zusammenfassung

Dieser Überblick hat die Bandbreite an Interpretationen in bezug auf die Rolle des Körpers und, damit in Verbindung stehend, den „feministischen“ Gehalt der Videos und Videoinstallationen Pipilotti Rists gezeigt. Das Spektrum reicht von der weit verbreiteten Interpretation, Rist liefere positive Bilder von und für eine jüngere Generation von Frauen, die in ihrer Emanzipation beschwingt und unpolitisch fortgeschritten sind, bis hin zum Vorwurf des „Ausverkaufs“ feministischer Ziele und der Affirmation traditioneller Weiblichkeitsbilder.⁸²

greifen, in dem eine Definition von Weiblichkeit durch Selbstfindung (noch) möglich ist, sieht Kuni die Vorstellungen einer vorgängigen „essentialistischen“ Weiblichkeit perpetuiert. (Ebd., S. 49-51). Ob das Video als Medium grundsätzlich größere Freiräume zum bewußten Einnehmen von und zum Spiel mit Geschlechterrollen bietet, ist m. E. nicht in dieser Form zu beantworten. Die Rezeption von Musikvideos durch Teenager und wie sie auf geschlechtsstereotype Darstellung und deren Brechung reagieren, ist zum Beispiel von Ute Bechdolf untersucht worden. In ihrer Studie stellt sie fest, daß in der Rezeption von Musikvideos affirmative sowie subversive Elemente enthalten sind. „emanzipatorische Elemente werden jedoch letztlich wieder vereinnahmt und in das zweigeschlechtliche Gesamtsystem integriert.“ Bechdolf 1999, S. 223.

⁸¹ Sandra Potts Argumente weichen in dem Sinne ab, daß sie indirekt eine Ent-Leiblichung mit Ent-Politisierung gleichsetzt. Sie moniert zwar Rists angeblich mythenhafte Weiblichkeitsdarstellungen, fordert aber zugleich eine „Verkörperlichung“ politischer Positionen, die auf „persönlicher“ Erfahrung fußt, und fordert weiterhin, die sozio-kulturellen Bedingungen von Körperlichkeit zu untersuchen. Sie macht deutlich, daß sie Rists ästhetische Mittel für diese Aufgaben nicht angemessen hält.

⁸² Die hier beschriebenen Positionen können mit den Interessen der jeweiligen Gruppen, Institutionen und deren feministischem Diskurs in Zusammenhang gebracht werden. So liegt es zum Beispiel im Interesse institutionskritischer und politisch engagierter KritikerInnen wie Sabeth Buchmann, die Institutionalisierung von Rists Schaffen kritisch zu hinterfragen und einen grundsätzlich distanzierteren, nüchternen Umgang mit

Diese Debatte entzündet sich „am Körper“. Während in der populären Rezeption der künstlerische Ausdruck Rists mit dem Ausdruck ihrer (eigenen) Körperlichkeit problemlos zusammenfallen und die Qualität und Authentizität ihrer Kunst bestimmen, ist dieser Eindruck für andere InterpretInnen ein Grund, Rist einer „essentialistischen“ (d. h. feministisch rück-schrittlichen) Gesinnung zu verdächtigen. Ohne die historischen Umstände sogenannter essentialistischer Identitätskonzepte zu berücksichtigen, wird die angeblich durch Rist entworfene, durch unhinterfragte „natürliche“ Körperlichkeit definierte Subjektposition (die klassischerweise immer die weibliche war) als affirmativ und das patriarchale System stützend kritisiert und abgelehnt. Aus Sicht der akademischen Autorinnen und der psychoanalytischen Herangehensweise Bronfens gelingt es Rist hingegen, durch Elemente von Ironie, Übertreibung, Parodie und Farce, patriarchale Weiblichkeitsmuster (wenigstens teilweise) außer Kraft zu setzen. Hierfür wird der performative Charakter, besonders ihres eigenen Auftretens, ihrer „Verkörperlichung“ als Künstlerin betont. Dieser inszenatorisch-performative Charakter (hier im Sinne Butlers gedacht) sei ausschlaggebend für das subversive Potential ihrer Kunst. Auch in dieser Interpretation ist natürlich der (eigene) Körper „Ort“ der Performanz und Inszenierung. Mit Ausnahme von Kryzowski werden dekonstruktivistische Theorien zur Bedeutung von Körper, Geschlecht und Materialität nicht ausdrücklich thematisiert. Die Aufgabe des nächsten Kapitels besteht nun darin, diese dekonstruktivistischen Modelle zu Körper und Geschlecht sowie ihre Kritik genauer zu beleuchten und ihre Beziehung zur feministischen Theorie und Kunstwissenschaft herauszuarbeiten. Der bisherigen Rezeption soll dadurch eine komplexere Beziehung von Körper, Bild und Geschlecht entgegengestellt werden, die auch konsequenterweise auf eine kompliziertere Definition von Subversion und feministischer Ästhetik hinweisen muß. Es soll deutlich werden, daß weder die grund-

Weiblichkeitsbildern von feministischer Kunst einzufordern. In Rists Videos lauert unter diesem Gesichtspunkt die Gefahr einer kritiklosen Identifizierung mit unhinterfragten Weiblichkeitsklischees, die in einer essentialistischen Wendung Geschlechtergrenzen weiter festigten. Feministische Ästhetik fordert nach diesem Konzept eine radikale Abkehr (siehe Buchmanns Beispiel Friederike Pezold) von kulturell vorgegebenen Bildern. – Vorstellungen von essentialistisch-feministischer Kunst sind also nicht nur verschieden geprägt, sondern werden auch strategisch unterschiedlich genutzt: Die Affirmation weiblicher Identität fungiert im populären Diskurs mittlerweile als scheinbar unproblematische Kategorie zeitgenössischer Kunst von Frauen; seitens des politisch-kritischen Standpunktes bedeutet essentialistisch einen Rückschritt im Kampf um Gleichstellung, bei dem reaktionäre Muster wiederauferstehen.

sätzliche Darstellungsverweigerung hegemonialer Körperbilder mit einer automatischen Destabilisierung patriarchaler Systeme gleichzusetzen ist noch der Performanzcharakter körperlicher Inszenierungen einen „subversiven“ Effekt garantiert. Diese den Werkanalysen vorangestellte Untersuchung dient als Grundlage, die Bedeutung der bewegten Bilder vom Körper in Rists Arbeiten neu zu bestimmen.

1.2 Theorie und Bild: Körperkonzepte

„The concept of the ‘body’ has traditionally denoted the finite, a material limit that is absolute – so much so that the juxtaposition of the terms ‘concept’ and the ‘body’ seems oxymoronic. For the body is that which is situated as the precise opposite to the conceptual, the abstract. It represents the ultimate constraint on speculation or theorization, the place where the empirical finally and always makes itself felt.“¹

Mary Ann Doane bringt das paradoxe Verhältnis von Körper und Theorie auf den Punkt. Traditionellerweise muß sich die Theorie am Körper bzw. an der Materie erst „beweisen“. Der Körper steht in diesem System als ein fixer Bezugspunkt, der bestimmte Bedeutungen automatisch und auf „natürliche“ Weise mit sich bringt; er fungiert als eine unumstößliche „Wahrheit“. Als das eindringlichste Beispiel für diese natürlichen Gegebenheiten des Körpers gilt der biologische Unterschied zwischen den Geschlechtern. Wo, wenn nicht am Körper, sollte man diesen Unterschied festmachen? Männer und Frauen unterscheiden sich offensichtlich durch körperliche Merkmale, und diese Merkmale gelten landläufig als Begründung für männliche und weibliche Eigenschaften. Um nur ein Beispiel zu nennen, wird die Gebärfähigkeit, d. h. der Besitz von Gebärmutter, Eierstöcken usw. in Verbindung mit weiblichen Eigenschaften gebracht: Frauen seien „von Natur aus“ z. B. fürsorglich, mütterlich, umsichtig. Wie feministische Wissenschaftlerinnen zeigen konnten, haben die biologischen Voraussetzungen weiblicher Körper keine kausale Verbindung zu Mütterlichkeit, vielmehr bildet Mütterlichkeit einen ideologischen Komplex, der Frauen bestimmte Merkmale zuordnet, die wiederum als Begründung für ihre gesellschaftliche Stellung fungieren.² Körper stehen demnach nie für sich, sondern sind in einen Komplex kultureller Bedeutungen eingebettet. Wird der Körper (und seine biologischen Eigenschaften) als feste, natürliche Gegebenheit postuliert, werden gleichzeitig Bedeutungen festgeschrieben, die auch ideologisch geprägt sind. Die

¹ Doane 1990, S. 163.

² Zum Verhältnis von Mutter und Natur siehe z. B. Schuhmacher-Chilla 1999 sowie die Aufsätze von Heike Behrend und Juliane Jacobi (in Billstein 1999). Zu gesellschaftlichen Bedingungen der Geburt und ihre Auswirkungen auf Mütterlichkeit siehe z. B. Treichler 1990, oder zur (historischen) Entwicklung neuer Bilder des schwangeren Körpers siehe Rose 1997.

Existenz von Körpern wird dadurch nicht verleugnet, vielmehr wird gezeigt, daß wir unsere Körper nur in einem sozio-kulturell aufgeladenen System erleben können und ihnen erst dadurch Bedeutung überhaupt zukommen lassen.³ Diese Erkenntnis, die „spätestens seit den siebziger Jahren zentraler Topos feministischer Theorie“ ist, mündet in der theoretischen Trennung des biologischen Geschlechts (sex) vom sozialen Geschlecht (gender).⁴ Um gesellschaftliche Festlegungen als solche zu enttarnen, wird ein „natürlicher“ Zusammenhang zwischen Sex und Gender bestritten.⁵ Im nächsten Schritt wird jedoch kritisiert, daß in dieser Trennung von Sex und Gender der Körper noch immer als eine feste Größe erscheint – als eine Größe, die passiv schon immer zur Verfügung steht; als Materie, die (sozial) geprägt werden muß. Diese Trennung reproduziert die traditionelle Dichotomie von Natur / Kultur, Geist / Materie; der Geschlechtskörper bleibe eine Form von Naturkörper, so die Kritik. Statt dessen müsse der Körper als immer schon *unterschiedlich* geschichtlich geprägter betrachtet werden, die scheinbar natürliche Existenz zweier essentiell unterschiedlicher Geschlechter als durch einen zwangsheterosexuellen Diskurs entstandenen verstanden werden. Von einem „natürlichen“ Körper könne keine Rede mehr sein.⁶ Für Andrea Maihofer heißt das: „Sowohl die Annahme zweier eindeutig bestimmbarer Geschlechter als auch die Annahme von einer über alle Zeiten hinweg gleichen geschlechtlichen Körperlichkeit wird nun als unhaltbar zurückgewiesen. Die einzelnen Körperteile sind keineswegs ahistorisch dieselben mit nur historisch jeweils unterschiedlicher Bedeutung. *Die jeweilige geschlechtliche Körperlichkeit ist vielmehr immer schon gesellschaftlich-kulturell über- oder geformt, und zwar sowohl, was die Außen- als auch die Innen- bzw. Selbstwahrnehmung anbetrifft.*“⁷

3 „Natürliche“ Körper bringen bis heute auch immer feste Tatsachen und gesellschaftliche Aufgaben mit sich, d. h. wegen ihrer Gebärfähigkeit sind Frauen auch für die Pflege und Erziehung der Kinder zuständig und sollen „natürlich“ einen geringeren Anteil an außerhäuslicher Erwerbsarbeit haben. So wird ein System der gesellschaftlichen Arbeitsteilung auf „natürlicher“ Basis festgeschrieben.

4 In Ermangelung zweier unterschiedlicher Begriffe wird im Deutschen häufig auch auf diese Termini zurückgegriffen. Übersichtliche Darstellungen zur feministischen Debatte um dieses Begriffspaar finden sich z. B. bei Gildemeister / Wetterer 1992 oder Maihofer 1994.

5 Maihofer 1994, S. 173. Für eine weitere Ausarbeitung ihrer Thesen siehe Maihofer 1995.

6 „Zum anderen wird die Fragwürdigkeit deutlich, von Penis, Vagina, Gebärmutter als natürliche Körpermerkmale zu sprechen, wenn sich zeigen läßt, wie historisch jung nicht nur diese Begrifflichkeit, sondern überhaupt die Wahrnehmung dieser geschlechtlichen Körpermerkmale und ihre anatomische Verifizierung ist.“ Maihofer 1995, S. 175.

Um dieses Konzept des Körpers ausführlicher darzustellen, fasse ich im folgenden die Thesen Judith Butlers zusammen, eine der wichtigsten Theoretikerinnen dieser Denkrichtung.⁸ Auch die Kritik an Butlers Konzepten wird miteinfließen, denn ihren radikalen Vorstellungen wurde in intensiven Debatten viel kritische Aufmerksamkeit geschenkt. Daran schließen sich meine Überlegungen an, wie Butlers Thesen in Hinsicht auf die Analyse des *Bildes* vom Körper produktiv gemacht werden können. Wie kann eine feministische Kunstwissenschaft davon profitieren? Und welche Prämissen ergeben sich daraus für meine Analysen?

Judith Butlers Thesen zu Materialität und Körper

Judith Butlers These, daß Körper erst durch prozeßhafte Wiederholung „entstehen“ und nicht als passives Material (sozialer) Einschreibung vorgängig zur Verfügung stehen, ist erklärungsbedürftig. Denn ist es nicht selbstverständlich, daß „man“ einen (geschlechtlich bestimmten) Körper „hat“, mit oder auf dem „etwas“ geschieht, der sozial geformt, modelliert, dem Bedeutung erst gegeben wird? Wie können Körper „entstehen“, wenn man doch einen Körper zu besitzen scheint, ihn fühlt, sich damit bewegt, untrennbar damit verbunden ist? Ursache für Butlers radikale Auffassung von Körperlichkeit ist ihre Kritik an der Trennung von Sex und Gender in der feministischen Theorie und der damit verbundenen Vorstellung, daß der Körper mit seinen sexuellen Merkmalen (sex) feste Tatsachen schaffe, die dann in der Ausbildung des (sozial, historisch und kulturell bestimmten) Geschlechts ihre Interpretation erfahren (gender). Sie entwickelt diese Kritik in ihrem Buch *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity (Das Unbehagen der Geschlechter)* u. a. mit Bezug auf die Thesen Michel Foucaults und dessen Kritik am Verhältnis von Diskurs, Macht und Körper.⁹ Um ihr Verständnis von der Funktion von „sex“ und die Rolle des Körpers zu stützen, nutzt But-

7 Ebd., S. 175 (Hervorhebung Ä. S.). Maihofer bezieht sich auf die Studie von Thomas Laqueur (Laqueur 1992) und Barbara Duden (Duden 1991).

8 Butler 1991. Alle Zitate beziehen sich im folgenden auf die deutsche Übersetzung. Es soll hier nicht der Eindruck entstehen, Judith Butler sei die einzige, die in diese Richtung gedacht hat. Die Grundideen finden sich ebenfalls schon in den Arbeiten von Donna Haraway (1995), Monique Wittig (1981), auf die sich Butler dezidiert bezieht, oder z. B. Carol Hagemann-White (1984).

9 Weiterhin bezieht sich Butler auf die Arbeiten Julia Kristevas, Simone de Beauvoirs, Mary Douglas' und Jacques Lacans. Es ist mir hier nicht möglich, alle theoretischen Bezüge Butlers herauszuarbeiten. Foucault habe ich ausgewählt, weil er ebenso für Susan Bordo fungiert, deren Arbeiten ich denen Butlers gegenüberstellen werde.

ler Foucaults Modell, das den Körper immer innerhalb eines Netzes von Machtpraktiken verortet, das wiederum seine Bedeutung erst hervorbringt: „Foucault zufolge ist kein Körper vor seiner Bestimmung innerhalb eines Diskurses – durch den er mit einer ‘Idee’ des natürlichen oder wesentlichen Sexus versehen wird – in irgendeinem Sinne als ‘sexuell bestimmter’ anzusehen. Innerhalb des Diskurses gewinnt der Körper allerdings nur im Kontext von Machtbeziehungen eine Bedeutung. Die Sexualität meint hier eine geschichtlich spezifische Organisation von Macht, Diskurs, Körpern und Affektivität. Als solche bringt sie, so Foucault, den ‘Sexus’ als künstliches Konzept hervor, das die Machtbeziehungen, die für seine Genese verantwortlich sind, erweitert und zugleich verschleiert.“¹⁰

Wie Foucault begreift Butler den Körper als Text, d. h. als Produkt diskursiver Praktiken, die von einem heterosexuellen Regime geprägt sind.¹¹ So ist auch „sex“ für Butler immer schon „gendered“, kulturell durch das

¹⁰ Butler 1991, S. 139-140. Butler bezieht sich hier auf Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit*, Band 1, letztes Kapitel. Butler beruft sich außerdem auf Foucault, wenn sie sagt, daß der Körper und damit auch „sex“ sich nie außerhalb von „Macht“ bewegen könne, denn auch die Körper „außerhalb“ des Diskurses würden durch diesen produziert: „Denn es ist durchaus möglich, daß sich der von den Fesseln des Gesetzes des Vaters befreite, weibliche Körper lediglich als eine weitere Inkarnation dieses Gesetzes erweist, indem er zwar als subversiv auftritt, in Wirklichkeit jedoch im Dienste der Selbst-Erweiterung und Verbreiterung dieses Gesetzes steht“ (S. 141). Am Beispiel der Geschichte von Herculine weist Butler auch Foucault einen Hang dazu nach, bestimmte Arten von Körperlichkeit als „außerhalb“ und „befreit“ zu definieren. (S. 142f.). Zur Rezeption Foucaults in der feministischen Theorie siehe auch Sawicki 1991, und zur Kritik des Foucaultschen Körpermodells siehe Fraser 1994, S. 86-103.

¹¹ Für Butler ist das hegemoniale System der Heterosexualität hauptverantwortlich dafür, daß sich das Konzept „kohärenter Geschlechtsidentität“ erst etablieren kann: „Die Vorstellung, daß es eine ‘Wahrheit’ des Sexes geben könnte, wie Foucault ironisch behauptet, wird gerade durch die Regulierungsverfahren erzeugt, die durch die Matrix kohärenter Normen der Geschlechtsidentität hindurch kohärente Identitäten hervorbringen. Die heterosexuelle Fixierung des Begehrens erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen ‘weiblich’ und ‘männlich’, die als expressive Attribute des biologischen ‘Männchen’ (male) und ‘Weibchen’ (female) verstanden werden.“ (Butler 1991, S. 38). Dieses System basiert auf dem Ausschluß „nicht kohärenter“ Identitäten, „genau jene, in denen sich die Geschlechtsidentität (gender) nicht vom anatomischen Geschlecht (sex) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität folgen“ (S. 39). Auch hier ist ihr Ausgangspunkt Foucault, sie weitet ihre Analyse aber noch auf die Lektüre psychoanalytischer Modelle aus. Siehe dazu ebd. ihr zweites Kapitel: „Das Verbot, die Psychoanalyse und die Produktion der heterosexuellen Matrix“.

„Geschlecht“ hergestellt, wird aber als natürlich ausgegeben und damit als naturalisierte Konstruktion in unserem Denken wirksam: „Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens ‘Geschlecht’ vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist. Wenn also das ‘Geschlecht’ (sex) selbst eine kulturell generierte Geschlechter-Kategorie ist, wäre es sinnlos, die Geschlechtsidentität (gender) als kulturelle Interpretation des Geschlechts zu bestimmen. Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden (das wäre eine juristische Konzeption). Vielmehr muß der Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (sexes) selbst gestiftet werden. Demnach gehört die Geschlechtsidentität (gender) nicht zur Kultur wie das Geschlecht (sex) zur Natur. Die Geschlechtsidentität umfaßt auch jene diskursiven / kulturellen Mittel, durch die eine ‘geschlechtliche Natur’ oder ein ‘natürliches Geschlecht’ als ‘vordiskursiv’, d. h. als der Kultur vorgelagert oder als politisch neutrale Oberfläche, auf der sich die Kultur einschreibt, hergestellt und etabliert wird.“¹²

Körper und Körperlichkeit sind nach dieser These also auch *Produkte* von Geschlecht sowie dessen performativer Praktiken. Das birgt eine wichtige Konsequenz: Der Körper kann nicht mehr als ein Garant unveränderlicher Bedeutung angesehen werden. Statt dessen muß er ebenso wie die Kategorie Sex als historisch bedingt und sozial geformt begriffen werden. So ist es für Butler auch nicht mehr möglich, den „weiblichen Körper“ als einheitliche Grundlage feministischer Politik zu etablieren. In Anlehnung an Simone de Beauvoir kritisiert Butler diese Annahme und konstatiert, daß Körper aus den Geschlechterpraktiken erst hervorgehen. Doch ist es möglich, den Körper nicht weiter als passives Medium zu betrachten?

Doch der ‘Leib’ ist selbst eine Konstruktion – wie die unzähligen ‘Leiber’, die das Feld der geschlechtlich bestimmten Subjekte bilden. Man kann Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird. Wie können wir den Körper neu und anders begreifen denn als passives Medium

¹² Ebd., S. 24.

und Instrument, das gleichsam auf die lebensspendende Kraft eines getrennten, immateriellen Willen wartet?¹³

Körper wie Geschlecht werden für Butler über den Weg der kulturellen Performanz hergestellt. Performanz bedeute das wiederholte und wiederholende „Darstellen“ festgelegter Geschlechternormen und produziere unsere Geschlechtsidentität, hinter der sich kein natürliches Geschlecht mehr verbirgt: „Hinter den Äußerungen der Geschlechtsidentität (gender) liegt keine geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity). Vielmehr wird diese Identität gerade performativ durch diese ‚Äußerungen‘ konstituiert, die angeblich ihr Resultat sind.“¹⁴

In ihrem letzten Kapitel „Subversive Körperakte“ führt Butler diese These aus. Sie beschreibt Geschlechtsidentität (gender) „als Identität, die durch die stilisierte Wiederholung der Akte in der Zeit konstituiert bzw. im Außenraum instituiert wird.“¹⁵ Das zwangsmäßige Wiederholen der Ausführung von Geschlecht(ern) birgt für Butler auch die Möglichkeit ihrer Verschiebung und Verunsicherung. Die Philosophin Susan Hekman faßt Butlers Konzept des Widerstandes folgendermaßen: „To create gender trouble is to disrupt the performance of gender that is culturally expected, we cannot appeal to natural sex, instead must fashion performances that can effect this disruption.“¹⁶ Wenn Geschlecht sich immer wieder etablieren muß und kein „Kern“ vorhanden ist, bleibe Geschlecht, laut Butler, eine „Fiktion“ und könne auch als solche sichtbar gemacht werden: „Zudem ist die Geschlechtsidentität eine Norm, die niemals vollständig verinnerlicht werden kann: Das ‚Innen‘ ist eine Oberflächenbezeichnung, und die Geschlechternormen haben letztlich phantasmatischen Charakter und lassen sich nicht verkörpern. Ist also die Grundlage der geschlechtlich bestimmten Identität keine scheinbar bruchlose Identität, sondern die stilisierte Wiederholung von Akten in der Zeit, so verschiebt sich die räumliche Metapher vom ‚Grund‘ und enthüllt sich als stilisierte Konfigurierung, ja als durch die Geschlechtsidentität bestimmte Verkörperung der Zeit (gender corporealisation of time). Damit zeigt sich auch, daß das unvergängliche, geschlechtlich bestimmte Selbst durch wiederholte Akte strukturiert ist, die zwar versuchen, sich dem Ideal eines substantiellen Grundes der Identität anzunähern, aber in ihrer

bedingten Diskontinuität, gerade die zeitliche und kontingente Grundlosigkeit dieses ‚Grundes‘ offenbaren.“¹⁷

Gerade der Aspekt der Wiederholung ist hier entscheidend und wird von Butler, in Anlehnung an Derrida, als konstitutiver und gleichzeitig destabilisierender Faktor definiert. Über einen gewissen Zeitraum hinweg etabliere sich durch Wiederholung und damit Einübung eine Form von Körper bzw. Materie, die ihrerseits einheitlich und „natürlich“ wirkt. Und so ist „die Wiederholung [als Handlungsvermögen, Parodie, Identifizierung] strukturierendes Prinzip von Butlers feministischer Politik des Performativen.“¹⁸ Die Brüchigkeit des Konzepts eines „natürlichen“ Geschlechts und Körpers zeige sich deshalb in den Abständen zwischen den einzelnen Wiederholungen. Andererseits verfestige sich gerade im Prozeß der Wiederholung die Vorstellung einer voraussetzungslosen Körperlichkeit, die als Basis für Geschlecht fungiere.

Körper als Text? Kritik an Butler

Butlers radikale Position, die die theoretischen Instrumente der Dekonstruktion auf die Materie und konkret auf den Körper ausweitet, ist innerhalb der feministischen Theorie auf Kritik gestoßen. Besonders ihre Vorstellung von Geschlecht als performativer Praxis, die nicht zwangsweise an einen biologischen Körper gebunden sei, ist wegen der Gefahr einer Verkennung und Verharmlosung gesellschaftlicher Zwänge in Hinblick auf die Konstitution von Geschlecht und der Bedeutung des Körpers unter Beschuß geraten. Grundlegend ist dabei der Vorwurf, „Körper“ könne nicht vollkommen diskursiv betrachtet werden, denn so würde er zu einer Fiktion, zu einem Produkt des Imaginären. Beispielhaft ist hier die Kritik Andrea Maihofers. Sie weist darauf hin, daß die historische und gesellschaftliche Verfaßtheit des Körpers, seine „gelebte Materialität“, so aus dem Blick gerate und die Verbindung von Körper und Geschlecht letztendlich arbiträr wirken lasse.¹⁹ Sie argumentiert, daß Butlers Konzept „Geschlechtlichkeit auf ein bloßes Bewußtseinsphänomen oder manchmal gar – in ideologiekritischer Perspektive – auf ein *falsches* Bewußtsein bzw. ein kulturell produziertes Mißverständnis reduziert.“²⁰ Diese Zuspitzung bewege sich immer noch in den binären und

13 Ebd., S. 26.

14 Ebd., S. 49.

15 Ebd., S. 206.

16 Hekman 1998, S. 66.

17 Butler 1991, S. 207.

18 Elisabeth Strowick: *Wiederholung und Performativität. Rhetorik des Seriellen*. (<http://www.thealit.de/serialität/teil/strowick>, S. 4). Siehe auch Strowick 1999.

19 Siehe Maihofer 1994, S. 177ff. Vergleiche auch Duden 1995.

20 Maihofer 1994, S. 179.

oppositionellen Strukturen des westlichen Denkens über Natur / Kultur, Geist / Materie. Indem Butler den Körper in letzter Konsequenz als „Oberfläche“ verstehe, reproduziere sie diese Dichotomie. Es gehe „doch letztlich im Bild des Körpers als ‘Oberfläche’ auch diese Zweidimensionalität verloren und [sie, die Oberfläche] verdünnt sich zuletzt zur eindimensionalen Linearität einer textlichen Zeichenkette.“²¹ Als Alternative, die dieser dichotomen Struktur zwar nicht entkommen kann, sie aber kritisch im Auge behält, schlägt Maihofer vor, den Körper innerhalb des Systems von – wie sie es nennt – „Geschlecht als Existenzweise“ zu betrachten, in der Körperpraktiken zur Etablierung geschlechtlicher Identitäten beitragen. Für dieses Konzept übernimmt Maihofer Butlers Beschreibung von Körperlichkeit „als Effekt einer historisch spezifischen gesellschaftlich-kulturellen Denk-, Gefühls- und Körperpraxis“, betont aber, daß sich dieser Effekt erst durch das körperliche „Ausüben“ dieser Gefühls- und Körperpraktiken materialisiere und auch nur in Interaktion mit anderen entstehen könne.²²

Meiner Meinung nach ist Maihofers Kritik nicht als eine Ablehnung der Butlerschen These zu lesen, sondern vielmehr als eine Verschiebung des Schwerpunktes. Auch Butler betont die gelebte Praxis und die gesellschaftlichen Zwänge geschlechtlicher Körper; ihr Ziel ist es jedoch, die möglichen Brüche innerhalb dieser Zwänge zu verdeutlichen, die sich durch wiederholende performative Entstehung geschlechtlicher Körper eröffnen. Maihofer hingegen betont die einschränkende und regulative Wirkung dieser performativen Körperpraktiken. In eine ähnliche Richtung gehen auch die Argumente der feministischen Philosophin Susan Bordo, die im englischsprachigen Raum auf Grund ihrer Betonung der gesellschaftlichen Bedingungen weiblicher Körperlichkeit als „Gegnerin“ Butlers verstanden wird. Schon ihre Beschäftigung mit konkreten gesellschaftlichen Phänomenen und Problemen (von der Selbstbestimmung des Körpers durch Geburtenkontrolle und Abtreibung über die Darstellung des weiblichen Körpers in der Werbung bis hin zur Analyse „weiblicher“ Krankheitsbilder wie Magersucht etc.) ist zu entnehmen, daß sie sich eher, wie Maihofer, mit dem weiblichen Körper als praktischem Instrument sozialer Kontrolle auseinandersetzt als mit den performativen Eigenschaften von Körperlichkeit und den darin enthaltenen Möglichkeiten der Subversion der Geschlechterordnung.²³ Wie sie in ihrem

²¹ Ebd.

²² Ebd., S. 183.

²³ Siehe z. B. Bordo 1989a oder ihre Aufsatzanthologie: *Unbearable Weight* (Bordo 1993), S. 13-31.

Aufsatz „Bringing Body to Theory“ reflektiert, versteht sie Materialität als eine Form der „Begrenzung“: „‘Materiality’, in the broadest sense, signifies for me our finitude. It refers to our inescapable physical locatedness in time and space, in history and culture, both of which not only shape us (the social constructionist premise, which I share with other postmoderns) but also *limit* us (which some postmoderns appear to me to deny).“²⁴

Bordos wichtigste Kritik an DenkerInnen postmoderner Konzepte vom Körper (wie Butler oder Susan Rubin Suleiman²⁵) ist in dem Zitat schon implizit enthalten. Für Bordo besteht die Gefahr darin, daß durch das performative Konzept von Geschlecht das Verständnis für die normativen und repressiven Bedingungen der Entstehung geschlechtlicher Körper verloren gehe. Durch diese Sicht auf den Körper entstünde eine vereinfachte Vorstellung der Subversion und Veränderung struktureller Bedingungen: „This abstract, unsituated, disembodied freedom [...] glorifies itself only through the effacement of the material praxis of people’s lives, the normalizing power of cultural images, the continuing social realities of dominance and subordination.“²⁶

Bei aller Kritik postmoderner Körperkonzepte sehe ich es nicht als sinnvoll an, die Unterschiede der Konzeptionen weiter zu betonen, sondern die Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.²⁷ Wo einerseits die Zwänge der Entstehung von Körpern betont werden (Bordo / Maihofer) und andererseits auf die subversiven Möglichkeiten in den performativen Bedingungen von Körperlichkeit aufmerksam gemacht wird (Butler), bestehen doch beide auf der kulturellen Verfaßtheit unserer Körper, und aus dieser Einsicht wird eine Analyse der normativen und regulativen Bedingungen zur Entstehung von geschlechtlichen Körpern gefordert.²⁸ Diese Erkenntnisse sollen hier für eine

²⁴ Bordo 1998b, S. 90.

²⁵ Zu Bordos Kritik an Suleiman siehe Bordo 1998a, S. 54. Zur Kritik an Butlers *Gender Trouble* siehe Bordo 1998b, S. 92-93. Für ausführliche Kritik an Butlers Konzept der Performance siehe Bordo 1993d, S. 289ff.

²⁶ Bordo 1998a, S. 58.

²⁷ Susan Hekman liefert einen sehr nützlichen Vergleich der beiden Theoretikerinnen, arbeitet die Differenzen heraus, macht aber auch auf die Gemeinsamkeiten im Frühwerk, insbesondere beider Bezug auf Foucault aufmerksam. Sie hält es nicht für sinnvoll, zwei unterschiedliche feministische Schulen zu etablieren, es sei jetzt an der Zeit, beide Ansätze für eine neue feministische Politik fruchtbar zu machen.

²⁸ Bordos Arbeiten haben den Vorteil, sich direkt mit zeitgenössischen Problemen um (weibliche) Körper auseinanderzusetzen und sich dadurch konkreter mit der Wirklichkeit vieler Frauen zu beschäftigen. Dies kann aber nicht heißen, daß Butlers Analyse philosophischer Konzepte des Körpers und der Repräsentation von Geschlecht, Körper und

feministische Analyse der Darstellung weiblicher Körper fruchtbar gemacht werden.

Butlers Replik: „Bodies That Matter“

Als Antwort auf die Kritik an *Gender Trouble* arbeitet Butler in ihrem Buch *Bodies That Matter. On the discursive limits of sex (Körper von Gewicht)* ihr Konzept von Körper und Materialität im Verhältnis zu Geschlechtlichkeit und Heterosexualität weiter aus. Auch hier bezieht sie sich auf Foucault, wenn sie wiederum feststellt, daß „sex“ als normative Kategorie gedacht werden muß und als „regulierendes Ideal“ verstanden werden sollte.²⁹ Um den Eindruck zu korrigieren, sie sei sich der Zwänge bei der Werdung von Körper und Sexualität nicht bewußt, verdeutlicht sie in ihrer Einleitung den Zusammenhang von gesellschaftlicher Regulierung und der Entstehung von Körpern. Sie betont noch einmal, daß der geschlechtlich definierte Körper durch (heterosexuelle) Normen produziert wird und gleichzeitig diese Normen dadurch erst eine feste Gestalt annehmen. In Anlehnung an Foucaults Modell der Macht führt sie aus, daß dieser sich etablierenden Norm durch Wiederholung und Verinnerlichung entsprochen wird, so daß sich über eine gewisse Zeit und in einem sozialen und gesellschaftlich regulierten Prozeß der „natürliche Geschlechtskörper“ etablieren kann: „In diesem Sinne wird, was die Fixiertheit des Körpers, was seine Konturen und Bewegungen ausmacht, etwas ganz und gar Materielles sein, aber die Materialität wird als die Wirkung von Macht, als die produktivste Wirkung von Macht überhaupt, neu gedacht werden.“³⁰ Auf diese Weise präzisiert Butler auch ihr Konzept der „Performativität von Geschlecht“ und seine Beziehung zum Geschlechtskörper. Susan Hekman beschreibt Butlers Konzept folgendermaßen: „It follows that the materiality of sex is constructed through the ritualized repetition of norms; performativity is not an act of ‘choice’ but a reiteration of norms, in this case ‘the law of sex’.“³¹ Körperlichkeit ist für Butler demnach ein Effekt, der durch mehr oder weniger stabile Prozesse sich erst materialisieren muß. Das Prozeßhafte ermöglicht auch die Destabilisierung

Identität in Film und Literatur, trotz ihrer manchmal schwer verständlichen Sprache, nicht zu einem Verständnis der Wirklichkeit beitragen könnte.

²⁹ Butler 1997, S. 21.

³⁰ Ebd., S. 22. Im Original: „In this sense, what constitutes the fixity of the body, its contours, its movements, will be fully material, but materiality will be rethought as the effect of power, as power’s most productive effect.“ Butler 1993, S. 2.

³¹ Hekman 1998, S. 68.

dieses (Körper-)Effektes, die die hegemoniale (heterosexuelle und patriarchale) Ordnung sichtbar macht und unter Umständen auch in Frage stellen kann: In Butlers Beschreibung des Verhältnisses von „sex“ und Körper sind beide unweigerlich und untrennbar miteinander verbunden und ermöglichen erst durch ihr Zusammenwirken die (kulturelle und gesellschaftliche) Bedeutung von Körper und das Etablieren einer Geschlechtsidentität, denn „vielmehr läßt sich, sobald das ‘biologische Geschlecht’ selbst in seiner Normativität verstanden wird, die Materialität des Körpers nicht länger unabhängig von der Materialisierung jener regulierenden Norm denken. Das ‘biologische Geschlecht’ ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die ‘man’ überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für ein Leben im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert.“³²

Anhand mehrerer Beispiele aus Literatur und Film entwickelt Butler ihre Vorstellung vom Körper aus *Unbehagen der Geschlechter in Körper von Gewicht* weiter und zeigt, wie normative Bedingungen die Materialität des Körpers hervorbringen, in unterschiedlicher Weise aber auch subvertiert werden. Ihr Ziel ist es, nach den Produktionsformen zu forschen, die die Materialität des Körpers bestimmen und durch die wir unseren Körper erst als Körper begreifen können, wobei diese Untersuchung von Körpern immer die Befragung ihrer geschichtlichen Prägung, ihrer (hetero-)sexuellen Hierarchien und konstitutiven Verdrängung beinhalten muß. Dies ist nach Butler die Aufgabe feministischer Forschung. Mit dieser Prämisse korrigiert Butler das von Maihofer kritisierte Modell, Körper allein als „Fiktion“, als „Imagination“ zu begreifen und betont, daß eine Diskursivierung des Körper keinesfalls seine Existenz als solche in Frage stelle, dafür aber die *konstitutiven Bedingungen* für seine Existenz untersuche. Sie stellt heraus, daß das Be- und Hinterfragen des Körperkonzepts als passive Materie zwar eine Verunsicherung mit sich bringe, diese Verunsicherung jedoch auch neue Möglichkeiten eröffne, die Bedeutung von Körper und Materie zu erfassen.³³

Die Bedeutung des weiblichen Körpers: Die Thesen Butlers und Bordos

Die Erkenntnis, daß der angeblich „natürliche“ Körper ebenso abhängig ist von der sozialen und kulturellen Geschlechterordnung, ermöglicht eine er-

³² Butler 1997, S. 22.

³³ Ebd., S. 56.

neute Analyse der Rolle des weiblichen Körpers im System der Geschlechterdifferenz. Dabei wird, wie bei Butler, auf den Erkenntnissen feministischer Philosophie und Forschung aufgebaut, die die abendländische Tradition der Trennung von Geist und Materie kritisieren – eine Tradition, die den Mann mit dem Geist, die Frau und ihren weiblichen Körper mit der Materie identifiziert. Durch ihren Körper symbolisieren Frauen in dieser Tradition das „Eins-Sein“ mit der Natur, Reproduktion und Geburt (aber auch die Vergänglichkeit der Materie, den Tod). Dagegen sind Männer nicht an ihre Körperlichkeit gebunden, erscheinen „ent-körperlicht“ und symbolisieren in diesem dualistischen System den Geist / die Kultur.³⁴ Durch die Kategorisierung des weiblichen Körpers als passive Materie, als Rezeptor, ist die Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann begründet worden und hat z. B. in der Kunst die Trennung von Schöpfer und Modell ideologisch gestützt. Die Einteilung in passiv / aktiv ist mit dem Paar weiblich / männlich untrennbar verbunden. Luce Irigarays Texte zur Unterscheidung von Form und Materie bei Plato dienen Butler als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung, wie der weibliche Körper in diese Position gebracht wurde / wird.³⁵ Sie stützt sich auf Irigarays Analyse, wenn sie die Funktion des weiblichen Körpers als „Anderen“ beschreibt, als das, was außerhalb der symbolischen Ordnung positioniert wird, um die Definition des menschlichen / männlichen Körpers als ent-körperlichten Körper zu ermöglichen.³⁶ Sie geht dabei noch einen Schritt weiter und definiert den weiblichen Körper mit Hilfe psychoanalytischer Modelle als das „Abjekte“: „Making materiality the object of feminist inquiry involves, for Butler,“ so faßt Susan Hekman zusammen, „understanding the feminine and matter as the excluded, the abject. The nature and possibilities of this exclusion concern Butler throughout the book. Her central argument is twofold: first, she asserts that the excluded, the abject, is a discursive product, not an alternative origin possessing independent ontological status; second, she argues

³⁴ Vgl. Bordos Einleitung zu *Unbearable Weight*, 1993, S. 33f.

³⁵ Butler 1997, S. 35ff.

³⁶ Über die Entstehung des „vergeistigten“ Körpers des Mannes vgl. Butler 1993, S. 48f.: „This is a figure of disembodiment, but one which is nevertheless a figure of a body, a bodying forth of masculinized rationality, the figure of a male body which is not a body, a figure in crisis, a figure that enacts a crisis it cannot fully control. This figuration of masculine reason as disembodied body is one whose imaginary morphology is crafted through the exclusion of other possible bodies. This is a materialization of reason which operates through the dematerialization of other bodies, for the feminine, strictly speaking, has no morphe, no morphology, no contour, for it is that which contributes to the contouring of things, but is itself undifferentiated, without boundary.“

that the task of feminist theory must be to ‘refigure this necessary outside as a future horizon, one which the violence of exclusion is perpetually in the process of being overcome.’ In other words, we must preserve this discursively constituted outside as the site of disruption.“³⁷

Auch für Bordo ist der weibliche Körper kein Ort des Rückzugs und kann nicht als Beweis für eine natürliche Weiblichkeit gelten. In ihren Analysen „weiblicher“ Körperkrankheiten wie Magersucht und Bulimie zeigt sie, wie der weibliche Körper zum Zeichen für die Anpassung an kulturelle Vorstellungen von Weiblichkeit werden kann und wie diese Erwartungen (schlank, schön zu sein etc.) auf paradoxe Weise – manchmal bis zur Auslöschung des eigenen Körpers – ver-körpert werden.³⁸ Für Bordo ist der weibliche Körper der Ort, an dem sich kulturelle Vorstellungen von Weiblichkeit manifestieren und an dem um die Bedeutung von „Frau-Sein“ gekämpft wird. Kulturell hergestellte Bilder von idealen weiblichen Körpern haben nach Bordo entscheidenden Anteil an diesem System. Auch sie ist der Meinung, daß in der traditionellen Dichotomie von Geist / Materie Frauen immer mit Materie assoziiert, sogar mit ihr gleichgesetzt werden. Dadurch definiert man sie ungleich stärker über ihren Körper als Männer, so daß sie entsprechend negative Bedingungen in Kauf nehmen müssen: „The cost of such projection to women is obvious. For if, whatever the specific historical content of the duality, *the body* is the negative term, and if woman *is* the body, then women are that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death.“³⁹ Um diese Verbindungen aufzudecken, fordert Bordo einen „effektiven politischen Diskurs über den Körper“. Die kulturellen Zwänge für die Entstehung „weiblicher“ Körper müßten genau untersucht und die regulativen Bedingungen auch als solche wahrgenommen werden. Sie wehrt sich ausdrücklich gegen die (postmoderne) Vorstellung, Veränderungen dieses Körpersystems (z. B. die Verbreitung weiblicher Schönheitsideale durch die Kosmetikindustrie) könnten durch die „Verschiebung von Bedeutung“ vorgenommen werden: „To struggle effectively against the coerciveness of those forms it is first necessary to recognize that they have dominance, and not efface such recognition through a facile and abstract celebration of ‘heterogeneity’, ‘difference’, ‘subversive reading’ and

³⁷ Hekman 1998, S. 68.

³⁸ Siehe Bordo 1989.

³⁹ Bordo 1993, Introduction, S. 5.

so forth.“⁴⁰ Lakonisch stellt sie fest: „Dualism [...] cannot be deconstructed in culture the way it can be on paper.“⁴¹

Beide Theoretikerinnen sehen in der Definition des weiblichen Körpers als passive, „natürliche“ Materie den entscheidenden Faktor an der gesellschaftlich untergeordneten Rolle der Frau. Butlers Bezug auf das Abjekte setzt einen Schwerpunkt auf die psychischen Bedingungen für die Besetzung des weiblichen Körpers als „negativ“. Bordo ruft die gesellschaftlichen Bedingungen auf den Plan und sieht gerade den weiblichen Körper als Ort des gesellschaftlichen Kampfes um die Bedeutung von Weiblichkeit und Geschlecht. Sie auf eine „natürliche Weiblichkeit“ zu berufen, die sich über den Körper definiert, ist für beide keine effektive Möglichkeit, feministische Politik zu betreiben. Butlers Standpunkt kann man so verstehen, daß feministische Politik vom Standpunkt des Abjekten her handeln sollte, d. h. daß die Definition des weiblichen Körper als „abjekt“ auch als eine diskursive Festlegung zu verstehen sei (auch seine Position als negativer) und diese Position zu nutzen sei, um das (heterosexuelle) System als beherrschendes System aufzudecken. Im Vergleich erscheint Bordos Forderung nach der Bewußtmachung des regulativen und normativen Systems, das „weibliche Körper erst hervorbringt“, nicht weit von Butlers entfernt. Auch Bordo sieht keine radikalen Veränderungsmöglichkeiten, erkennt aber in der „Bewußtwerdung“ im aufklärerischen Sinn ein Potential für Veränderung.

Die beiden Konzepte sind in ihrer Hinwendung zum weiblichen Körper nicht grundsätzlich verschieden. Bordos Thesen erscheinen hingegen enger an der gesellschaftlichen Realität orientiert, auch deshalb, weil sie ihre Forderung nach „Aufklärung“ mit den schon zur Verfügung stehenden Mitteln (Bildung, Hilfe durch Selbsthilfegruppen, Gesundheitszentren etc.) verbindet. Mit Bezug auf Foucault sieht sie den weiblichen Körper nicht als Ort der Befreiung, sondern als Produkt gesellschaftlich festgelegter Machtstrukturen, die patriarchal geprägt sind. Bordos Konzept des weiblichen Körpers als „site of struggle“⁴² kommt Maihofers Definition von „Geschlecht als Exi-

⁴⁰ Ebd., S. 29-30.

⁴¹ Ebd., S. 41. Siehe auch folgende Bemerkung: „There are those who would claim that the revaluing of ‘female’ resources only inverts the classic dualisms rather than challenging dualistic thinking itself. This position, which sounds incisive and which frequently has been pronounced authoritatively and received as gospel in contemporary poststructuralist writing, in fact depends upon so abstract, disembodied, and ahistorical a conception of how cultural change occurs as it be worthy of inclusion in the most sterile philosophical text.“

stenzweise“ nahe, denn auch Maihofer betont, neben der Macht des „Imaginären dieser Existenzweise, also Geschlechtlichkeit, Subjektivität, Identität und Körperlichkeit als gesellschaftlich-kulturell *produzierte* historisch bestimmte Selbstverhältnisse [zu reflektieren], [...] *auch* die *Realität* dieser Existenzweise als *gelebte* Denk-, Gefühls- und Körperpraxen.“⁴³

Auch wenn das angestrebte Ergebnis, die Sichtbarmachung des hegemonialen Körperdiskurses, den Zielen von Bordos Strategien gleicht, scheint die Position Butlers weniger einfach in die Praxis umzusetzen zu sein. Den weiblichen Körper als abjekten zu erkennen und dies produktiv und zugleich kritisch für politische Veränderungen fruchtbar zu machen, ist nicht auf Anhieb mit konkreter Körperpolitik in Verbindung zu bringen, gewinnt jedoch mit ihren Beispielen aus Film und Literatur schärfere Konturen. In der Überzeugung, daß die wichtigste Komponente in der Entstehung des Geschlechtskörpers eine letztendlich fiktionale, imaginierte (wenn auch regulierte und heterosexuell dominierte) Vorstellung von Geschlecht sei, setzt Butler ihr Konzept buchstäblich im fiktionalen Raum an: in der Analyse der Romane und Kurzgeschichten Willa Cather, Nella Larsens und dem Film *Paris is Burning*.⁴⁴ Ohne hier genauer auf die Ergebnisse ihrer Analyse ein-

⁴² „I view our bodies as a site of struggle, where we must work to keep to our daily practices in the service of resistance to gender domination, not in the service of ‘docility’ and gender normalization. This requires, I believe, determinedly skeptical attitude towards the seeming routes of liberation and pleasure offered by our culture. It also demands an awareness of the often contradictory relations between image and practice, rhetoric and reality.“ Bordo 1989a, S. 28.

⁴³ Maihofer 1994, S. 185.

⁴⁴ Im Englischen wird für erzählende Literatur das Wort „fiction“ gebraucht. In *Körper von Gewicht* beschäftigt sich Butler mit den drei oben angeführten Beispielen. Zuerst analysiert sie Jennie Livingstons Dokumentarfilm *Paris is burning* (1991), der das Leben um einen Travestieball-Wettbewerb für schwarze und Latino-Männer in New York City zeigt. Sie beschäftigt sich mit der Funktion von Parodie und in welchem Verhältnis Rasse, Geschlecht und Klasse in den Travestien (und dem Auftreten Transsexueller) im Film verhandelt werden. Sie untersucht, inwieweit „drag“ subversiv sein kann und welche (filmischen und szenischen) Voraussetzungen dafür in diesem Film geschaffen werden oder nicht, und stellt fest: „But if the film establishes the ambivalence of embodying – and failing to embody – that which one sees, then a distance will be opened up between that hegemonic call to normativizing gender and its critical appropriation.“ (Butler 1993, S. 137). Danach überprüft sie die Kurzgeschichten und Romane (um 1920) der amerikanischen Schriftstellerin Willa Cather hinsichtlich ihrer Verwendung von geschlechts(un)spezifischen Namen, impliziertem „lesbischem“ Begehren und Körpersymbolik als ambivalenter Inszenierung. Mit Bezug auf Freuds Theorie vom Über-Ich interpretiert sie zuletzt den Roman *Passing* der afroamerikanischen Schriftstellerin Nella Larsen von 1929 und die Verschränkung von Rasse und Geschlecht.

gehen zu können, ist es jedoch bezeichnend, daß sie sich im Gegensatz zu Bordo mit Literatur und Film⁴⁵ als Orte der Subversion geschlechtlicher Identität auseinandersetzt. Butler fokussiert ihre Analyse auf eine künstlerisch mediale Ebene, die natürlich nicht außerhalb gesellschaftlicher Bedingungen entsteht, aber eng mit Fiktion und Imagination arbeitet. Auf dieser Ebene kann gespielt werden, können subtile Verschiebungen stattfinden, die den Zusammenhang von Geschlecht, Körperlichkeit und Identität nicht als Selbstverständlichkeit wirken lassen, sondern auf „kunstvolle“ Weise in Frage stellen. Dieser Ansatz und seine „Anwendung“ machen Butler für die Analyse von Kunstwerken so attraktiv. Ihre Betonung des fiktiven Anteils bei der Entstehung von Körper und Geschlecht und ihr analytischer Umgang mit Literatur und Film ermöglichen die Untersuchung normativer Bedingungen von Geschlecht und Körper auf einer Ebene der Imagination, der Kunst. Ihr Fokus auf verschiedene künstlerische Medien eröffnet theoretische Perspektiven auf die Vermittlung von Körperlichkeit(en) in unterschiedlichen medialen Settings.⁴⁶

Um zu klären, welche theoretischen Instrumentarien die Theorien Butlers und Bordos für eine feministische Kunstwissenschaft bieten, soll im folgenden untersucht werden, welche Rolle das *Bild vom Körper* darin spielt. Bordo bemüht hierzu ein Modell, das die Entstehung „realer“ Körper mit der *Wirkung* von Körperbildern in Verbindung zu bringen sucht – ein Modell, das lange die feministische Kunstwissenschaft dominierte. Die Vorstellung von der „Bildwirkung“ auf den Körper wird durch die Konzepte Butlers komplexer. Ihr Begriff der Performanz und der Prozessualität von Körpern dynamisiert das in eine Richtung orientierte und hierarchisierte Wirkungsverhältnis von Bild / Körper / Geschlecht und soll für das Verständnis der Rolle von Bildern im System der Entstehung von Körpern und Geschlecht fruchtbar gemacht werden, ohne die (wie von Bordo und anderen herausgearbeiteten) gesellschaftlichen Bedingungen aus den Augen zu verlieren. Unter Berück-

45 Interessant ist, daß Butler sich mit einem Dokumentarfilm auseinandersetzt. Klassisches Hollywood-Kino erwähnt sie zwar (vgl. Butler 1993, S. 126), aber nur, um Travestie dort als das heterosexuelle Regime stabilisierend zu charakterisieren. Die Problematik des ethnographischen Blicks im Dokumentarfilm behandelt sie ausführlicher (ebd., S. 133ff).

46 Butlers Analyse ihrer Literaturbeispiele fällt wesentlich ausführlicher und genauer aus. Während sie dem Stil der Literatur intensiver Beachtung schenkt und ihn mit den Inhalten in Verbindung bringt, arbeitet sie die Ästhetik des Films, mit Ausnahme der Kameraperspektive, kaum heraus. Es wäre hier sicherlich lohnend gewesen, sich *Paris is Burning* in formaler Hinsicht genauer zu betrachten.

sichtigung dieser durchaus restriktiven Bedingungen stehen meine in den nächsten Kapiteln folgenden Einzelanalysen von Rists Arbeiten im Zeichen dieses prozessualen und dynamischen Modells von Körperlichkeit.

Das Verhältnis von Bild und Körper

Das Bild der Frau und ihres Körpers war und ist zentrales Thema feministischer Kunstwissenschaft. In ersten kunsthistorischen Aufsätzen mit feministischer Ausrichtung sind Darstellung und Bedeutung des weiblichen Körpers wichtige Topoi, um die sich die Erkenntnisinteressen gruppieren.⁴⁷ Sie reflektieren den Widerspruch der untergeordneten Rolle der Frau im öffentlichen Leben und dem gleichzeitig ubiquitären Bild der Frau, d. h. der Darstellung weiblicher (nackter / bekleideter) Körper. Sei es auf öffentlichen Plätzen in Form der „Germania“ (d. h. als Allegorie für abstrakte Begriffe wie Nation / Freiheit), in der Galerie und im Museum als Aktdarstellung (z. B. als Symbol für Natur), in der Werbung, im Fernsehen, im Film oder in der Pornographie z. B. als Sexualobjekt: der weibliche Körper als Bild (!) war und ist allgegenwärtig.

Es galt also, diese Situation kritisch zu untersuchen und die Gründe für die Widersprüchlichkeit zwischen der kulturell etablierten Darstellung, d. h. der Objektifizierung des weiblichen Körpers und der realen Situation von Frauen als Subjekte aufzudecken. Rosemary Betterton beschreibt die paradoxe Situation treffend: „Women have always been visible as objects within culture, but only rarely have they been acknowledged as subjects of cultural production on their own right. Thus, while images of the female body abound in western art, the representation of female subjectivity, knowledge and experience is largely excluded from the same creative traditions. This makes any attempt by women to represent themselves doubly difficult. It demands a continuing movement between criticism of existing imagery and the creation of new kinds or representation for women. Nowhere is this more important than when women intervene to change the conventions by which femininity is circumscribed and mapped out on the female body. The identification of the feminine with the biological nature of the body has

47 Siehe dazu z. B. eine Reihe von Beiträgen in Barta / Breu 1987; den frühen Aufsatz von Nochlin 1973, teilweise in Antwort darauf dann Tickner 1987; eine weitere Auswahl früher anglo-amerikanischer Aufsätze zu diesem Thema sind in deutscher Übersetzung zu finden in Söntgen 1996, siehe besonders den Aufsatz von Roszika Parker und Griselda Pollock: „Dame im Bild“, zuerst erschienen in Parker / Pollock 1981.

always been a powerful argument for assigning women a negative role in the production of culture.“⁴⁸

Der weibliche Körper wurde als „kolonialisiert“ beschrieben: das Bild des Körpers *wirke* auf den realen Körper der Frau und beschreibe und bestimme ihn mit den Mitteln, Phantasien und Bedürfnissen heterosexueller Männlichkeit. Die traditionellen Darstellungen weiblicher Körper (und hier werden keine Unterscheidungen etwa zwischen Werbung oder Gemälden gemacht) degradieren den weiblichen Körper zum Objekt männlicher Macht und Sexualität. Durch die patriarchal geprägten Bilder gehöre der weibliche Körper nicht mehr den Frauen, sie seien von ihrem Körper entfremdet, müßten ihre eigene Körperlichkeit wieder entdecken und positiv konnotieren.⁴⁹ Die Macht des Bildes forme den weiblichen Körper, stülpe ihm bestimmte Schönheitsideale über und bediene sich dabei kulturell hergestellter Stereotypen, die die patriarchalen Machtverhältnisse der Geschlechter widerspiegeln. Auch Bordo geht von einem ähnlichen Verhältnis von Bild und weiblichem Körper aus, wenn sie betont, daß es durch die Medialisierung der Gesellschaft dominante Körperpraxis geworden sei, Frau-Sein direkt durch Bilder zu erlernen. Ihrer Meinung nach sei es immer wichtiger zu wissen, *wie* eine Frau aussehe, als zu wissen, *was* eine Frau „sei“: „With the advent of movies and television, the rules for femininity have come to be culturally transmitted more and more through the deployment of standardized visual images. As a result, femininity itself has come to be largely a matter of constructing, in the manner described by Erving Goffman, the appropriate surface presentation of the self. We no longer are told what 'a lady' is or of what femininity consists. Rather, we learn the rules directly through bodily discourse: *through images* which tell us what clothes, body shape, facial expression, movements, and behaviour is required.“⁵⁰

Bilder vom Körper sind für Bordo Teil einer Sprache über Weiblichkeit, Teil eines Diskurses im Sinne Foucaults. In ihren Augen sind sie in ein regulatives und auch produktives Machtsystem integriert, das für die Bildung hegemonialer Körpervorstellungen verantwortlich ist und das unsere Körper zu dem werden läßt, was sie sind. Für Bordo liefern Bilder von Körpern kulturell

48 Betterton 1987a, S. 203.

49 Tickner 1987, S. 239: „The colonized territory must be reclaimed from masculine fantasy, the 'lost' aspects of female body experience authenticated and reintegrated in opposition to its more familiar and seductive artistic role as raw material for the men.“

50 Bordo 1989a, S. 17 (Hervorhebung Ä. S.).

und geschlechtlich geprägte Körperideale, die von uns verkörpert und verinnerlicht werden sollen. Das heißt, daß durch die Produktion von Bildern des Körpers Einfluß auf unsere Körperlichkeit und unser Geschlecht genommen werde. Bilder seien als Anleitung zu verstehen, die das geschlechtliche Verhalten, Aussehen und Dasein für Frauen (und in einem gewissen Maße auch für Männer) übermitteln. Ohne die Annahme der Wirksamkeit kultureller Bilder schmalern zu wollen, kann man schlußfolgern, daß dieses Wirkungssystem dem Sex-Gender-Modell entspricht und sich so wieder auf einen „natürlichen“ Körper verläßt, der durch kulturelle Bilder als geschlechtlicher geprägt wird. Bilder wären demnach Teil des sozio-kulturellen Systems „Geschlecht“, das auf den (Geschlechts-)Körper einwirkt. Der (weibliche) Körper fungiert in diesem Modell als passive Projektionsfläche für kulturelle Körperbilder. Wenn nun der Körper, wie in Butlers Modell, nicht mehr als passive Materie verstanden wird, sondern als etwas, das erst zustande kommen muß, historisch bedingt ist und über das heterosexuell dominierte Geschlechtersystem durch performative, sich wiederholende Praktiken immer wieder hergestellt werden muß – wie ist das Verhältnis von Körper und Bild dann zu denken? Welchen Anteil haben Bilder an der Entstehung von Körpern und Geschlecht in diesem Modell?

Bilder im Körperprozeß

Wichtigste Konsequenz des Butlerschen Theorems der prozeßhaften Körperwerdung ist, daß die Vorstellung, Geschlecht würde sich durch eine Form von Bildprojektion auf den natürlichen Körper formieren, zu einfach und einseitig erscheint. Man könnte folgern, daß auch der „natürliche“ Körper bildlich geprägt ist, d. h. Vorstellungen von (sexuell unterschiedlichen) Körpern erst entstehen müssen und daß diese von unterschiedlich historisch geprägten Bildern von Geschlecht abhängig sind.⁵¹ Laqueur sieht den „natürlichen Körper“ als abhängig von historischen und kulturell geprägten Vorstellungen (von Geschlecht), die durch wissenschaftliche und künstlerische Diskurse mit produziert werden: „The manifest anatomical differences bet-

51 Eine ausführliche Beweisführung für den kulturellen, ideologischen, ästhetischen Anteil an der Konstruktion unterschiedlicher Geschlechtermodelle am Beispiel der anatomischen Zeichnung findet sich bei Laqueur 1992, S. 163ff., hier S. 169: „But all anatomical illustrations, historical and contemporary, are abstractions, they are maps to a bewildering and infinitely varied reality. Representations of features that pertain especially to male and female, because of the enormous social consequences of these distinctions, are most obviously dictated by art and culture [...].“

ween the sexes, the body outside of culture, is known only through highly developed, cultural and historical paradigms, both scientific and aesthetic.“⁵² Es wäre also danach zu fragen, welches Modell von natürlicher sowie artifizierter Körperlichkeit in der Kunst – und der Wissenschaft – transportiert wird, um damit z. B. Rückschlüsse auf die gesellschaftlich dominanten Begriffe von Körper und Körperlichkeit zu ziehen. Wie wird durch künstlerische Produkte Körperlichkeit hergestellt, etabliert, aber auch unterminiert? Wie werden künstlerische Medien dafür genutzt, diese Körperlichkeit herzustellen? Wie ist die Beziehung von Medien zu Körpern zu beschreiben? Inwieweit ist der Körper selbst Medium für gesellschaftliche und kulturelle Vorstellungen von Geschlecht? Für das Bild des weiblichen Körpers bedeutet diese Sichtweise, daß man nicht nur darauf achtet, wie reale Körper von Bildern geprägt werden, sondern wie der weibliche Körper „als Körper“ überhaupt erst zustande kommt. Wie kommt es, daß wir von einem natürlichen weiblichen Körper sprechen, welche Bilder zeigen uns diesen „Körper“, welche unterschiedlichen, historischen, ästhetischen Modelle gibt es dafür? Es wäre danach zu fragen, welche Funktion Bilder in dem Prozeß der „natürlichen Körperwerdung“ ausfüllen. Sind Bilder ein integrativer Bestandteil des konstitutiven, wechselseitigen Prozesses beim Entstehen von Körpern? Welche unterschiedlichen Bedingungen gelten in dieser Körperwerdung für Männer und Frauen? Die Untersuchung der ästhetischen, kulturellen und wissenschaftlichen Modelle von „natürlichen Körpern“ ermöglicht so auch das Hinterfragen von natürlichen Geschlechterrollen, die sich vornehmlich auf „natürliche Körper“ berufen. Geschlechteridentitäten erscheinen nicht mehr (von Natur aus) absolut festgeschrieben, sondern durchaus instabil, wenn auch immer durch gesellschaftliche Bedingungen geprägt, geregelt und festgelegt.

Es gilt also, diese produktiven und regulativen Mechanismen von Körperwerdung in ästhetischen Prozessen zu untersuchen. Welche Körperbilder, im vorliegenden Falle Bilder des Körpers in Video(-installationen), sind in diesem wechselseitigen System „Geschlecht“ aktiv an einer „Körperwerdung“ oder Materialisierung beteiligt? Wie fungieren sie nicht nur im Sinne von verfügbaren Vorstellungen, die man sich aneignet und „verkörpert“, sondern als ein kulturell artikuliertes, streng hegemonial geordnetes Material, mit dem und durch das unsere Körper erst zu „Körpern“ werden? Judith Butlers Materialitätskonzept sich wiederholender, inszenierter Körperlichkeit als eine

sich ständig im konstruktiven Prozeß befindliche Körperlichkeit soll auf die Analyse ästhetischer Produkte übertragen werden. Dabei wird sich zeigen, inwieweit ästhetische Prozesse selbst zu einer „Körperlichkeit des Bildes“ beitragen. „[...] for construction is a process of reiteration by which both 'subjects' and acts come to appear at all. There is no power that acts, but only a reiterated acting that is power in its persistence and instability. What I would propose in place of these conception of construction is a return to the notion of matter, not as site or surface, but a process of materialization that stabilizes over time to produce the effects of boundary, fixity and surface we call matter.“⁵³

So kann mir Butlers Konzept von Materialität auch in Hinsicht auf die Werkentwicklung als theoretische Basis dienen, denn ihr Konzept fokussiert den Prozeß der Materialisierung als konstitutiven Teil des Werks selbst. Die Wiederholung spielt dabei eine zentrale Rolle, wobei aber hier ebenso ihre doppelte Funktion – Verfestigung und mögliche Brüche – im Auge behalten werden muß. Meine Analyse von Rists Arbeiten hat deshalb besonders im letzten Kapitel zum Ziel, die zu den Arbeiten gehörigen Werkprozesse zu untersuchen und zu analysieren, wie Rist mit ihrem Material verfährt und welche Bedeutung dieser Umgang für ihre Videos und Videoinstallationen hat.

Präzisierung der Fragestellung

Mit dieser theoretischen Orientierung untersuche ich in den folgenden Kapiteln Formen und Bilder von Körperlichkeit, die bei Rist zur Darstellung kommen hinsichtlich der Fragen: Welche künstlerischen Mittel werden dazu eingesetzt? Welche Effekte von Körperlichkeit werden erreicht? Wie werden Körper, Körperteile und die Körperoberfläche im Video *Pickelporno* inszeniert und in Beziehung zum Medium gesetzt? Wie verhalten sich z. B. Bewegung, Schnitt und Nachbearbeitung zur Körperdarstellung in der Installation *Mutaflor*? Wie wird in den Installationen *TV-Lüster*, *Badekabine no. 54* oder *Sip My Ocean* der Körper der Betrachter zum Körper im Bild gesetzt? Welche Bedingungen für die Wahrnehmung vom Körper werden z. B. in der Videoinstallation *Eindrücke verdauen* geschaffen? In welcher Beziehung stehen Rists Darstellungen zu hegemonialen Vorstellungen vom Körper als „natürlich“? Setzt sie ihre künstlerischen Möglichkeiten dafür ein, daß dieser Effekt gestört wird? Inwieweit reflektieren z. B. Rists Videoinstallationen *Blauer Leibesbrief* und ihr Video *Sexy Sad I* die soziale Normierung und die

52 Ebd.

53 Butler 1993, S. 9.

gesellschaftlichen Bedingungen zur Wahrnehmung des Geschlechtskörpers? Wie geht sie mit diesen „Regeln“ um? Anders gefragt: Mit welchen künstlerischen Mitteln reflektiert Rist die Beziehung von Geschlecht und Körperlichkeit? Wie wird diese Verbindung ästhetisch bearbeitet? Welchen Stellenwert hat Prozessualität in der Entstehung der Videos und Videoinstallationen Rists, und wie schlagen sich diese Prozesse in den Arbeiten selbst nieder? Wie verfährt sie mit ihrem Material? Inwieweit ist der Prozeß der Bildwerdung oder Bildstörung mit dem Prozeß der Körper- und Geschlechtsbildung verbunden und in welcher (ästhetischen) Form?

2 Körperpolitik – Menstruation und weibliche Körper in „Blutclip“ und „Blutraum“

Feministische Körperpolitik: „Wir menstruieren gemeinsam“

Während in der zweiten Frauenbewegung der 1970er Jahre die Menstruation und die damit einhergehenden Feststellung, daß Frauen durch eine Tabuisierung ihres Körpers und seiner Funktionen diskriminiert werden, besonders wichtig waren, ist das Thema in der heutigen Diskussion um Gleichberechtigung, Emanzipation und den weiblichen Körper kaum mehr zu finden.¹

Das Verschwinden des Themas aus dem akademischen und geschlechterpolitischen Diskurs (und aus der Produktion von Künstlerinnen) ist zweifellos der Kritik an essentialistischen Vorstellungen vom weiblichen Körper zuzuschreiben. Denn wie gesagt, ist das Konzept des Körpers als „natürlich“ grundsätzlich in Frage gestellt worden; der (weibliche) Körper, seine Repräsentation *und* seine biologischen Funktionen kann in den Modellen der vorherrschenden Theoriedebatte erst durch diskursive und kulturhistorische Bedingungen Bedeutung erlangen. Dieser Argumentation folgend existiert kein „natürlicher“ (weiblicher) Körper und existieren damit auch keine speziell weiblichen Eigenschaften, die mit weiblichen Körperfunktionen in Verbindung stehen könnten. Im kunstgeschichtlichen Zusammenhang bezog sich diese Kritik besonders auf das Konzept einer „weiblichen Ästhetik“, die ihre Kraft und Kreativität aus den spezifisch weiblichen Körperfunktionen von Frauen schöpfen sollte.² Allgemeingültige „weibliche“ Eigenschaften auf Grund weiblicher Körperfunktionen zu postulieren, erscheint als nicht mehr tragbar. War das Thema Menstruation in den 1970er Jahren noch zentrales Moment der Enttabuisierung und Selbstbestimmung des weiblichen Körpers, so ist es aus Vorsicht vor der Ontologisierung des weiblichen Körpers aus den theoretischen Diskussionen der 1990er Jahre verschwunden. Meiner Meinung nach muß jedoch zwischen den Vorteilen der Enttabuisierung und den Gefahren der Ontologisierung unterschieden werden, denn

¹ Die Ausnahme bilden feministisch orientierte Gesundheitsbücher, die der Menstruation – ganz im Sinne der zweiten Frauenbewegung – einen wichtigen Platz im Leben von Frauen einräumen und eine positive Einstellung ihr gegenüber als eine Voraussetzung für ein emanzipiertes Leben ansehen. Siehe dazu Zinn-Thomas 1997, zur Analyse der feministisch orientierten Literatur siehe insbesondere die Kapitel 3.3 und 3.4.

² Eine neuere Diskussion dieses Problems findet sich in Broude / Garrard 1994a.

gerade den aufklärerischen Bemühungen der Frauenbewegung der 1970er Jahre verdanken wir, daß sich der diskriminierende Umgang mit Menstruation mittlerweile gelockert hat. So lieferte die Menstruation historisch betrachtet lange einen Vorwand zur Diffamierung von Frauen, die je nach sozialhistorischen Gegebenheiten einem Bild der unreinen, schwachen und hysterischen Frau bis hin zu im Aberglauben verankerten Vorstellungen von menstruierenden Frauen mit magischen Kräften folgte.³ Germaine Greers Äußerung von 1970: „Wenn Du glaubst, Du seist emanzipiert, so stell Dir mal vor, Dein Menstruationsblut zu kosten – wird Dir schlecht, hast Du noch ‘nen langen Weg vor Dir, Baby!“⁴ und Judy Chicagos Kommentar zu ihrer Installation *Menstruation Bathroom*: „However we feel about our own menstruation is how we feel about seeing its image in front of us“⁵ sind als Aufforderung zu verstehen, sich von negativen, patriarchal geprägten Vorstellungen des weiblichen Körpers zu befreien und sich mit dem eigenen Körper und der Menstruation zu befassen. Die Sichtbarmachung und Einverleibung des eigenen Menstruationsblutes wird als Konfrontation mit der eigenen Unterdrückung gesehen, die als Vorbedingungen für Emanzipation und einen freien Umgang mit dem eigenen Körper gewertet wird.

Heute ruft das Bild der „tamponschwingenen Emanze“ nur noch ein verkrampftes Lächeln hervor und wird als überzeichnete „Schreckensvision“ zum Beispiel dem des selbstbewußten „Girlies“ gegenübergestellt.⁶ Men-

struation erfährt heute hauptsächlich Beachtung durch Werbung, an deren ubiquitären Bildern abzulesen ist, daß Menstruation zwar nicht mehr tabuisiert ist, aber in starkem Ausmaß hygienisiert wird. Es ist unbestritten, daß moderne Hygieneartikel Frauen den täglichen Umgang mit der Menstruation erleichtern, zugleich aber die Prämisse der „Unsichtbarmachung“ regiert: „Vieles im heutigen Umgang mit der Menstruation scheint ‘lockerer’ gehandhabt [zu werden] als noch vor wenigen Jahrzehnten. So wird der Gebrauch von Tampons, der vielen Frauen einen größeren Freiraum ermöglicht, nur noch selten als anstößig empfunden, obwohl die Frau bei der Verwendung zwangsläufig mit ihrer Vagina und dem Menstrualblut in Berührung kommt. Diese freie Verfügbarkeit der Monatsartikel [...] ist sicherlich der Enttabuisierung der Menstruation zuzuschreiben, ebenso die öffentliche Werbung für Monatshygiene, die noch vor einiger Zeit verboten war. Jedoch scheint es beinahe so, als sei die Hygiene, neben dem medizinischen, pathologischen Aspekt, das einzige, was an der Menstruation öffentlich behandelt wird.“⁷ Da die Werbung in diesem Falle als einziges öffentliches Medium gelten kann, das sich mit Menstruation auf abbildende Weise auseinandersetzt, ist es im Zusammenhang mit der Analyse von Rists *Blutclip* wichtig darauf hinzuweisen, daß echtes Blut (genau wie Urin in der Windelwerbung) unter keinen Umständen gezeigt werden kann – wenn etwas fließt, ist es blaue Ersatzflüssigkeit: „Die Rolle der Werbung hat zwei Seiten. [...] Sie macht die Menstruation zwar öffentlich und erklärt sie zu einem ‘natürlichen’ Phänomen, sie wirkt aber auch stabilisierend auf die bestehende Tabuisierung der Menstruation, indem sie die Sicherheit und Diskretion zu Schwerpunkten ihrer Argumentation macht.“⁸

Eine (wenn auch abgeschwächte) Form der Tabuisierung der Menstruation durch „Hygienisierung“ existiert also weiterhin, das heißt, es wird von Frauen erwartet, daß sie alles dafür tun, Menstruationsblut unsichtbar zu machen.⁹ In diesem Zusammenhang ist Rists *Blutraum* immer noch als

Frauen in den 1990er Jahren. Sie stellt zwar einen Unterschied in der Haltung der Generationen zum Thema Menstruation fest (die jüngere Generation gehe danach lockerer mit dem Thema um), sie unterläßt allerdings zu fragen, inwiefern die emanzipatorischen Anstrengungen der zweiten Frauenbewegung (die der Frauen der älteren Generation) diese Lockerung der Einstellung gegenüber dem Thema erst ermöglichten.

⁷ Hohage 1998, S. 311.

⁸ Ebd.

⁹ Hat das Thema Menstruation in der öffentlichen Diskussion an Gewicht und Mysterium verloren, so ist es heute z. B. das Prämenstruelle Syndrom (PMS), das Frauen erneut als rätselhafte Körper stilisiert, die ihren Hormonen ausgeliefert scheinen.

³ Zu diesem Thema siehe Hohage 1998, S. 135-138. Siehe auch Laqueur 1992, insbesondere S. 218-227.

⁴ Greer 1971, S. 51.

⁵ Judy Chicago zitiert nach Broude / Garrard 1994a, S. 25.

⁶ Wie Sabine Zinn-Thomas in ihrer Studie feststellt, ist Menstruation besonders im populärwissenschaftlichen Diskurs, zu dem sie feministisch orientierte Publikationen neueren Datums ebenfalls zählt, als eine „Projektionsfläche für ideologische Zwecke“ anzusehen. Zinn-Thomas versucht in einem Vergleich mit dem „Alltagsdiskurs“, den für sie ihre Interviews mit unterschiedlichen Frauen zum Thema darstellen, die inhaltlichen Ansprüche der verschiedenen Diskurse über Menstruation mit der „Realität“ von Frauen abzugleichen. Obwohl ihre Methodik manchmal fragwürdig erscheint, lassen ihre Ergebnisse vermuten, daß, weit von feministischen Idealen der 1970er Jahre entfernt, keine offensichtlich positive oder gar emanzipatorische Identifizierung von Frauen mit ihrem Körper durch das Thema Menstruation stattgefunden hat. Die Menarche sei „allenfalls in bezug auf Hygiene und Sexualaufklärung von Bedeutung“, sonst würde ihr in der Realität (im Alltagsdiskurs) nur ein „geringer Stellenwert im Leben der Frau beigemessen.“ Ausserdem verstehen die von ihr befragten Frauen Menstruation „nicht als verbindendes Merkmal frauensolidarischer Art“. (Zinn-Thomas 1997, S. 225). Glaubt man Zinn-Thomas' Ergebnissen, dann hat der feministische Diskurs der 1970er Jahre, auf dem die von ihr untersuchte Literatur basiert, *keinen* bedeutenden Einfluß auf das Bewußtsein von

Provokation zu werten, denn die Entgrenzung des Menstruationsblutes und seine Ausdehnung auf allen Körperoberflächen in *Blutclip* und *Blutraum* setzt sich über die alltägliche Hygienisierung hinweg. Rist entwirft ein Szenario, in dem die Ängste, die mit austretendem Blut in Verbindung gebracht werden (Verletzung / Entgrenzung / Tod), visualisiert und zugleich durch ironische Brechung gebannt werden.

Das Video und die Videoinstallationen

Das Video *Blutclip* entstand als Auftragsarbeit für das Schweizer Fernsehen DRS 1993.¹⁰ In einer bearbeiteten Fassung wurde es auf unterschiedliche Weise in der Videoinstallation *Blutraum* eingesetzt: als Installation für die Abendveranstaltung „City Lights“ (1993) im Theater am Hechtplatz in Zürich, als Teil einer Gruppenausstellung Schweizer Künstler im Museum für Gegenwartskunst in Oslo (1993) und in der Ausstellung der Galerie Stampa in Basel 1993. Weiterhin war es in der Ausstellung *hauttief* im Helmhaus in Zürich (1994) sowie in der Berliner Ausstellung *Remake of the Weekend* (1998) und einer ihrer weiteren Stationen in Paris mit dem Titel *Himalaya* (1999) zu sehen. Für meine Analyse konzentriere ich mich auf die letzten vier erwähnten Installationen.¹¹

Um die Wandlung des Videos in der Installation zu verfolgen, werde ich zuerst *Blutclip* beschreiben, dann die Projektion in den Installationen und die Installationen selbst. *Blutclip* soll jedoch an dieser Stelle nicht als „Ursprung“ der Installationen konstruiert werden, d. h. es soll nicht der Eindruck entstehen, daß *Blutclip* als „Material“ für die Installationen zur Verfügung stand und das endgültige Ziel von Rists Arbeiten immer zwingend eine Videoinstallation darstellt (siehe dazu auch das letzte Kapitel). Vielmehr geht es um einen Austausch von Material und einen Dialog, der zwischen dem Clip und den Installationen sowie zwischen den einzelnen Versionen der In-

¹⁰ Graber 1994, S. 224.

¹¹ Für die Installationen in Basel, Zürich (Helmhaus), Berlin und Paris ist, im Gegensatz zu jenen in Oslo und Zürich (Theater am Hechtplatz), dokumentarisches Material vorhanden. Nach mündlichen Angaben von Pipilotti Rist (Interview am 28.11.2001) war *Bluträumchen* im Theater am Hechtplatz in einem kleinen Zimmer im Dachstock mit schräger Wand installiert. Ein Fenster war mit roter Folie abgeklebt, die Projektion war auf eine Wand gerichtet, vor der eine rote Chaiselongue plazierte war. In Oslo war *Blutraum* mit dem *Blauen Leibesbrief* zusammen in einem Nebenzimmer der Haupthalle des Museums installiert. Die Projektoren standen auf dem Boden und projizierten auf die gegenüberliegenden Wände. Wie im Helmhaus hingen auch hier rote Vorhänge von der Decke, die knapp auf Kopfhöhe endeten.

stallation entsteht. Es geht z. B. um die Frage, welches Bildmaterial in den unterschiedlichen Präsentationsformen eingesetzt und mit welchen skulpturalen Elementen kombiniert wird.

„Blutclip“ (2 Min. 50 Sek.)

Der Auftakt von *Blutclip* besteht aus der vollen Sequenz des *Blauen Leibesbriefs*,¹² in der die Kamera einen nackten, von Kopf bis Fuß mit Straßsteinen übersäten Frauenkörper abfährt. Diese Aufnahme ist mit den ersten Takten eines Popsongs der Band Sophisticated Boom Boom unterlegt.¹³ Der *Blaue Leibesbrief* wirkt dadurch weit weniger beschaulich und meditativ als in seiner Installation, in der er mit einer langsamen, eingängigen Melodie gekoppelt ist. Nach der Kamerafahrt über den Körper setzt eine schnelle Schnittfolge ein. Sie beginnt mit dem Blick in eine blutige Unterhose, die sich eine Frau von den Hüften streift. Nun folgen längere Kamerafahrten dicht am Körper entlang, die den roten Blutrinsalen auf Beinen, Füßen, Busen etc. mit locker geführter Handkamera folgen. In Begleitung des Songs erscheinen diese Rinsale wie freudig entdeckte Quellen; jedes lauthals gesungene „Yeah!“ bejaht und begrüßt die rote Flüssigkeit. Das Blut fließt auf fast allen Körperteilen und erweckt den Eindruck, nicht ausschließlich Menstruationsblut zu sein. Es mischt sich mit dem Rot eines lackierten Fußnagels, tropft auf die Wimper des Auges und endet als Fleck auf der Kameralinse.

Der Kamerawinkel, die Kameraführung und die Montage lassen kein einheitliches Körperbild zu. Obwohl in einigen wenigen Einstellungen Kopf oder Teile eines Kopfes (Auge, Mund) gezeigt werden, entsteht der Eindruck eines monströsen, kopflosen Menschen. Die stark verzerrten Bilder der Körperoberfläche vergrößern zudem einzelne Körperteile (Brüste oder Füße) in gigantisch anmutenden Aufnahmen, die von einem ganzen Körper getrennt erscheinen. Die morphologische Veränderung des Körpers erreicht ihren Höhepunkt in der Rotation eines an den Konturen und Extremitäten „ausgefranst“ Körpers, der sich blutüberströmt wie eine Raumfahrtkapsel erst um den Mond, dann um die Erde dreht. In der Mondsequenz sehen wir Teile

¹² Siehe dazu Kapitel 4.

¹³ In der ersten Strophe des Popsongs „singt“ die Sängerin in kindlicher Manier, wie sie die Straße entlang geht und sich durch zufällige Begegnungen die Mitglieder der Band (Gitarrist, Schlagzeuger etc.) formieren, die dann im weiteren Verlauf des Liedes alle ihr Solo mit namentlicher Vorstellung bekommen. Die Bilder der mit Straßsteinen übersäten Frau fallen mit dem Satz „I was walking down the street, I was just picking stones“ zusammen.

eines blutüberströmten Beines, die sich vor dem Himmelskörper im All bewegen; die Sequenz endet mit der Großaufnahme des Fußes, der blutbedeckt in einer Blutlache steht. Das Motiv der „blutigen“ Füße taucht mehrmals im Clip auf: Nach dem Blick auf die blutbefleckte Unterhose sieht man kurz Füße, die in roten Lackstiefeln zu stecken scheinen, die mit der weißen Kleidung der Frau kontrastieren. Außerdem winkt an anderer Stelle ein grosser Zehnnagel blutbedeckt oder rot lackiert in die Kamera.¹⁴ Nahtlos auf die Mondeinstellung folgend, dreht sich in der nächsten Einstellung ein kopf- und fußloser Körper zum Trommelwirbel der Musik vor der blau-grünen Erde im All. Nach Ende des Trommelwirbels bewegt sich der Körper wieder näher heran (er wirkt wesentlich größer). Der Körper erscheint durch die Position der Kamera nach vorne gebeugt, so daß man den Blick auf den Hintern der Frau, ihre Schenkel und ihren Rücken hat. Von ihrem Oberkörper sieht man wenig, nur ihre Arme und Hände scheinen in der wirbelnden Bewegung Halt in der Schwerelosigkeit zu suchen. Durch den Winkel der Kamera und die Position des Körpers im Raum wirkt besonders ihr Hintern sehr rund und kor-

14 Die roten Füße in *Blutclip* erinnern an Rists Einsatz roter Schuhe z. B. in *Ever Is Over All*. Die Protagonistin, die fröhlich Fensterscheiben von Autos einschlägt, trägt zum türkisfarbenen Kleid rote Lackschuhe. Rot beschuhte Beine sind ein fester Bestandteil von Rists Ikonographie und auch in anderen Videos zu finden (z. B. *Entlastungen*, *Die Tempodrosslerin saust*). Die Protagonistinnen werden durch diese Schuhe im ersten Moment als zielstrebig-beschwingte Frauen beschrieben, die trotz der realitätsfernen Inszenierung der meisten Videos fest auf dem Boden der Tatsachen zu stehen scheinen. Gekoppelt mit der Evokation von Märchen wie *Aschenputtel* oder *Die Roten Schuhe* von Hans Christian Andersen (das auch schon als Musical verfilmt wurde) wirken ihre Schritte allerdings weniger zielstrebig, sondern können auch als „ferngesteuert“ beschrieben werden. Durch die gesteigerte Farbigkeit wird den Schuhen eine ganz eigene „Aura“ verliehen, sie sind wie die roten Schuhe im Märchen Andersens als der „Motor“ ihrer Bewegungen anzusehen. Das Märchen erzählt die Geschichte eines aufmüpfigen Mädchens, das sich rote Schuhe wünscht (Symbol für Spaß und Befreiung) und darüber seine (christlichen) „Pflichten“ als Frau vergißt. Als Bestrafung tanzen die Schuhe mit ihr davon, so daß sie gezwungen ist, sich die Füße abzuhacken, um sie wieder loszuwerden. Geläutert und mit Holzfüßen kehrt sie wieder in den Schoß der Kirche zurück. Die roten Schuhe sind bei Andersen ein Symbol für „weibliche“ Wünsche (Eitelkeit) und Verführungen, die nicht mit den gesellschaftlichen Anforderungen an sittsame Weiblichkeit konform gehen. Rist greift diese ambivalente Symbolik auf, wobei in *Ever Is Over All* keine Holzfüße als Bestrafung zu befürchten sind. Durch das viele Blut sind die grausameren Assoziationen dieser Märchen (besonders das Abhacken der Zehen in *Aschenputtel*) in *Blutclip* viel eher präsent als in *Ever Is Over All*. Blutige Füße könnten durch die Verbindung mit den Märchen auch als Zeichen von Anpassung gelten, denn sich die Füße zu stützen, bedeutet, sich selbst gefügig zu machen, seinen Radius (als Frau) einzuschränken oder sich geltenden Schönheitsnormen zu unterwerfen.

respondiert dadurch mit der Form der Erdkugel, der Körper erscheint sozusagen als „echter“ Himmelskörper. Durch die Nähe der Kamera zum Körper entstehen auf der Körperoberfläche Schatten, die durch die Überblendungstechnik als Löcher im Körper erscheinen. Außerdem verschwimmen die Körperkonturen durch diese Technik, und ganze Teile des überblendeten Bildes verschwinden so im Nichts. Dieses Verfahren trägt dazu bei, den Körper fragmentiert, fast schon mutiliert aussehen zu lassen. Durch die Beschleunigung seiner Bewegung im schwerelosen Raum wirkt der Körper jedoch weder bedrohlich noch eindeutig verletzt, der Eindruck changiert vielmehr zwischen den blutenden, aber offensichtlich geschminkten Körpern in Splattermovies und dem lustvollen Wirbeln auf der Umlaufbahn eines „weiblichen“ Orbits. Mit der Rotation des Körpers vor Mond und Erde spielt Rist natürlich auch auf den zyklischen Ablauf der Menstruation an und stellt ihn in Zusammenhang mit dem Zyklus der Gezeiten durch die Mondphasen.¹⁵

Nach den Einstellungen im Weltall setzt sich die Kamerafahrt dicht am Körper fort. Immer entlang der Blutrinnale fährt die handgehaltene Kamera am Körper entlang, wobei durch das Wirbeln und Drehen nicht immer spontan deutlich wird, an welchem Teil des Körpers sie sich gerade befindet. Die Kamera hält kurz am Mund inne, in den oder aus dem Blut läuft. Auch diese Einstellung spielt mit der Vorstellung, das Blut könne auch von Verletzungen stammen. Es folgt ein Blick auf den gesamten Körper, doch man sieht keinen Kopf; die Kamera wird also vermutlich von der Frau selbst geführt.¹⁶ Der Körper ist stark mit Blut beschmiert, eine Hand hält die Brust und kneift die Brustwarze zusammen, an der auch Blut klebt. Die Kamera fährt hier so nah heran, daß sie mit dem Blut in Kontakt kommt und für den Rest der Einstellung Blutflecken auf der Kameralinse bleiben. In der nächsten Einstellung sieht man, wie die Frau von unten nach oben in die Kamera blickt; auch diese Einstellung ist unscharf und die Konturen sind verschwommen. Die Kamera

15 Die Verbindung des weiblichen Zyklus mit den Mondphasen ist bisher eher als „Ammenmärchen“ betrachtet worden. Wie Thomas Buckley und Alma Gottlieb in ihrem Überblick zu anthropologischen Untersuchungen der Menstruation festhalten, konnte in der biologischen Forschung eine Verbindung zwischen den Mondphasen und der Regelmäßigkeit der Menstruation nicht ganz von der Hand gewiesen werden. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der sogenannte „McClintok-Effekt“, der das synchrone Menstruieren von Frauen beschreibt, die z. B. in Studentenwohnheimen zusammenwohnen. Siehe dazu: Buckley / Gottlieb 1988, S. 47f.

16 Der Kamerawinkel erinnert an Aufnahmen aus Rists *Rotem Leibesbrief*; siehe dazu meinen Aufsatz „50 kg nicht durchtrainiert. Materialität und Körperlichkeit in Rists Rotem und Blauem Leibesbrief“ (Söll 2000), S. 193f.

fährt von oben nach unten über den sitzenden Körper und endet nach einem Blick auf die Blutlache zwischen ihren Beinen an ihrer Hand auf einem schwarzen Untergrund. Das nächste Bild zeigt eine fußähnliche Form, die ebenfalls überdeckt von glitzerndem Rot vor dunklem Hintergrund rotiert. An dieser Stelle ist wieder ein kurzer Abschnitt aus dem *Blauen Leibesbrief* eingefügt, diesmal startet die Kamerafahrt vom Bauch über die Hände in Richtung Kopf. Fast am Kopf angekommen, wird eine sehr kurze Kamerafahrt eingeblendet, die am blutenden Kopf anfängt und am Auge endet. Der Blick in die Kamera wird von einigen Blutstropfen in den Wimpern gestört. Auch hier fragt man sich, ob es sich nicht eher um Körperblut aus einer Wunde als um Menstruationsblut handelt. Im Einklang mit dem Rhythmus der Musik und dem Singen des Refrains „Say yeah, yeah, yeah!“ folgt auf den Blick in die Kamera eine schnellere Schnittabfolge, in der sich blau- und gelbfarbige Planeten, in Richtung Betrachterin fliegend, Mondkrater, blutige Augen und Füße abwechseln. Diese Schnittfolge endet mit der Aufnahme eines durch den Kamerawinkel verzerrten, blutigen Fußes. Abschließend sehen wir eine Szene vom Anfang; jetzt zieht die Frau ihre blutige Unterhose wieder hoch, schiebt ihr weißes Oberteil darüber und mit einem kurzen „Yeah!“ ist das Video abrupt zu Ende. Das An- und Ausziehen der Unterhose bildet also einen sehr rudimentären narrativen Rahmen für das Video. Insofern ist der Blick auf die blutige Unterhose der Auftakt zu einer wilden Entdeckungsfahrt, in der sich das Menstruationsblut selbständig gemacht hat und nun aus mehr als nur einer Öffnung entspringt.

Videoprojektion für „Blutraum“

Für die Installation *Blutraum* wurde das Video *Blutclip* auf mehrfache Weise verändert und als Endlosschleife (Loop) aneinandergehängt. Die grundlegende Veränderung stellt die Anlage paralleler Bildebenen dar. Eine Ebene besteht hauptsächlich aus mikroskopischen Bildern fließender Blutkörperchen sowie Teilen einer endoskopischen Fahrt durch das Innere des Körpers, Aufnahmen von fließendem Blut und einer kurzen, ebenfalls mikroskopischen Aufnahme einer Blutader, durch die sich Blutkörperchen ihren Weg bahnen. Diese Aufnahmen laufen nacheinander ab, und die (erweiterten) Szenen aus *Blutclip* sind darin wie in eine sich ständig verändernde, amöbenförmige Kreisform eingelassen. Rist nennt diese flexible Umrandung „Bubble“, denn sie wirkt wie eine Sprechblase.¹⁷ So entstehen zwei Bildebenen: Die Blase scheint über den fließenden Blutkörperchen zu schweben und wird so nicht gerahmt, sondern vom Blutfluß getragen. Zudem zitiert der fle-

xible, amöbenartige Umriß die Form der Blutkörperchen und wirkt dadurch wie ein noch näher herangeholter Ausschnitt aus den mikroskopischen Aufnahmen. Insofern blickt man auf und gleichzeitig durch die kleinsten Teile des Blutes. Das Bild tritt so an die Oberfläche des Bildschirms wie Blut an die Hautoberfläche. Körperinneres und -äußeres verketten sich durch diese ineinandergeschachtelten Bildebenen.

Der Fluß der Blutkörperchen, die „flüssigen“ Kamerabewegungen, der Schnitt sowie die Tonspur tragen dazu bei, daß ein Effekt stetiger Bewegung entsteht. Weiter gesteigert wird dieser Effekt durch das fließende Blut auf dem Körper in der Mitte, das sich im Bilduntergrund tausendmal vergrößert wiederholt. Neben fließendem Blut sehen wir zudem Wasser, das aus einem Hahn sprudelt. Ihre Hände unter das Wasser haltend, wäscht sich die Frau mit einer grasgrünen Seife, die mit Blut überzogen ist und damit zum Rot des Blutes einen starken Komplementärkontrast bietet. Ergänzt wurde *Blutclip* für die Projektion mit diesen Sequenzen und denen eines blutkauenden Mundes. In diesen Szenen wendet sich ein blutiger Mund schmatzend zur Kamera.¹⁸ Durch seine starke Verzerrung erscheint er samt „blutiger“ Zähne und Zahnfleisch verformt und monströs. Wenn nicht der Gesamteindruck des Videos relativ spielerisch und heiter wäre, könnte man ihn hier umgekehrt beinahe als furchterregend beschreiben. Diese Aufnahmen tragen dazu bei, daß, wie in der Fassung für *Blutclip*, die Assoziationen weit über Menstruationsblut hinausgehen. Blut scheint aus allen Körperöffnungen auszutreten oder einzudringen, die Richtung ist nicht eindeutig zu bestimmen. Die Grenzen werden porös, der Körper und seine Oberfläche erscheinen durchlässig.

Neben diesen Szenen wurde noch eine längere Kamerafahrt eingefügt, die Nahaufnahmen fließender Blutrinnale über Schamhaar zeigt. Die Aufnahmen fliegender Planeten wurden herausgeschnitten, auch die Kamerafahrt über den Körper aus dem *Blauen Leibesbrief*; die Sequenzen des kreisenden Körpers im All wurden jedoch beibehalten. Ansonsten gleicht diese Version in weiten Teilen *Blutclip*. Ein frappanter Unterschied ist aber die Tonspur, die dem Ganzen einen wesentlich ruhigeren Eindruck verleiht. Anstatt Rock'n'Roll hört man ein stetig blubberndes Geräusch, das z. B. von

¹⁷ Technisch wird dieser Effekt durch drei Ebenen erreicht: Hintergrund, eine bewegte Maske und die Füllung der Maske (vgl. Rist, E-Mail vom 20.6.2001).

¹⁸ Besonders in dieser Szene hat man den Eindruck, es sei anstatt Blut Himbeermarmelade verwendet worden.

einem Zimmerspringbrunnen oder einem gluckernenden Abfluß kommen könnte. Diese Laute werden ab und an von einem „schlürfenden“ Geräusch unterbrochen und an anderen Stellen mit einem pulsierenden Ton unterlegt, was die vorherrschend ruhige Stimmung des Videos fördert. Das metallene Geräusch besteht aus der verzerrten Wiedergabe des Satzes „I will in mich hineinkriechen“ (Ich will in mich hineinkriechen). Dieser sich regelmäßig wiederholende Spruch betont die Umkehrung von innen nach außen. „In sich kriechen“ ist so auch eine Metapher des Rückzugs in den (eigenen) Körper.¹⁹

Wenn nach den Beschreibungen der Eindruck erweckt wurde, die Videos seien eine klare Aneinanderreihung leicht erkennbarer Sequenzen, so soll hier noch einmal betont werden, daß der erste Seheindruck nicht diesen geordneten Beschreibungen entspricht. Durch die meist sehr schnelle Schnittfolge ist der Aufbau nicht leicht zu erkennen, man kann die einzelnen Kamerafahrten zuerst nur schemenhaft wahrnehmen und einzelne prägnante Bilder, wie z. B. die Sequenz mit dem Waschen der Hände mit grüner Seife, herausfiltern. Dennoch wird besonders durch die übereinstimmende Farbgebung und das kontinuierliche Überziehen des Körpers und der Körperteile mit Blut oder blutähnlicher Flüssigkeit eine Form von Kontinuität geschaffen. Weiterhin werden Körperteile so geschickt aneinandergereiht, daß ein rudimentärer Zusammenhalt der Bilder gewährleistet ist. Beispielsweise wird von der Aufnahme der Hand auf einen Fuß geschnitten (Blutlachensequenz) oder auch vom Kopf der liegenden Frau zum blutenden Kopf der anderen (*Blauer Leibesbrief*). Diese Technik unterstützt einerseits den Eindruck zusammenhangloser Körperteile, andererseits erreicht das Video dadurch eine in sich geschlossene Wirkung, denn die Kamera scheint sich nie weit vom Körper zu entfernen. In *Blutclip* werden diese Körperbilder nur durch die Aufnahmen der Himmelskörper kontrastiert, die durch ihre Weite den Gegenpol zur absoluten Körpernähe der Kamera bilden. In der erweiterten Projektion wird der körpernahe Eindruck des Videos durch den fließenden Hintergrund noch verstärkt.

Blut als Identifikationsmoment?

Durch die beschwingt-positive Musik, gekoppelt mit dem Blick auf die blutige Unterhose, wird besonders in *Blutclip* deutlich, daß dem Tabu der sogenannten „Monatshygiene“ und ihrer Stilisierung in einer antiseptischen Werbeästhetik ein Gegenpol gesetzt werden soll. Statt eines „wissenschaft-

¹⁹ Vgl. Rist, E-Mail vom 20.6.2001.

lichen“ Versuchsaufbaus und blauer Ersatzflüssigkeit imitiert die Kameraperspektive den „eigenen“ Blick der Frau nach unten und gewährt den ZuschauerInnen einen sehr intimen Blick in die Unterhose – eine Perspektive, die sonst keine Öffentlichkeit genießt. In den Szenen des vor Blut triefenden Mundes, der, in Großaufnahme aufgebläht, mit anscheinend kindlicher Freude langsam schmatzend kaut, schlägt der aufklärerische Ton der ersten Version um und bringt so eine stärkere Irritation über die Quelle des Blutstroms mit sich. Blut tritt aus verschiedenen Öffnungen und bedeckt den ganzen Körper; Assoziationen von Gewalt und potentiell Wahnsinn stellen sich ein. Der Körper scheint sich in seine Einzelteile aufzulösen, seine Grenzen verschwimmen. Der Anschein von kindlichem Übermut, der sonst durch die beschwingten Kamerafahrten unterstützt wird, bricht sich durch die ambivalenten Quellen des Bluts: Die Betrachterin kann sich nicht mehr sicher sein, mit welcher Art von Blut sie es zu tun hat. Körperblut, Menstruationsblut, „falsches“ bzw. künstliches Blut / Farbe, Tierblut – ganz bewußt spielt Rist hier mit mehrererlei Möglichkeiten. Diese Vermischung hat eine verunsichernde Wirkung, die von Abscheu und Ekel begleitet sein kann. Dabei sind die kurzen Assoziationen an das Horrorgenre ein entscheidender Faktor, die z. B. durch die eingestreuten Szenen des blutkauenden Mundes oder des blutenden Kopfes geweckt werden. Rists Spiel mit den Bildern von blutenden und verletzten Körpern wirkt jedoch nicht bedrohlich, sondern eher grotesk, denn auch diese Bilder lassen einen gezielt übertriebenen und dadurch künstlichen Eindruck entstehen.²⁰ Es ist dieses Amalgam von nicht definierten Blutquellen und konträren Gefühlen, das eine identifikatorisch-didaktische Wirkung verhindert. So ist es dem Blut unmöglich, seine ganze „Wucht des Authentischen“²¹ zu entfalten, und Rist vermeidet, daß sich Blut als eine „Substanz mit unüberbietbarem Realitätsgehalt“ darstellt, und damit als Substrat für eine weibliche Identitätsfindung fungieren kann.²²

²⁰ Über die Funktion von Menstruation in bestimmten Horrorgenres siehe Clover 1992, S. 3, S. 77f. und Fußnote 27. Clover stellt fest, daß Menstruation nicht nur als Bedrohung gewertet wird, sondern auch als eine potentielle Quelle versteckter „weiblicher“ übersinnlicher Kraft. In dem Horrorfilm *Carrie* von 1976 z. B. rächt sich die Protagonistin, die für ihr Menstruieren in der Umkleidekabine von ihren Klassenkameraden brutal gehänselt wird, indem sie ihre übersinnlichen Kräfte einsetzt, die mit ihrer Menstruation ihren Anfang nehmen.

²¹ Wagner 2001, S. 224.

²² Ebd., S. 225.

Installationen

Basel (1993)

Die Installation *Blutraum* bestand meistens aus der Videoprojektion der erweiterten Fassung von *Blutclip* mit der entsprechenden Tonspur, die mit diversen anderen Objekten und einer speziellen Raumgestaltung kombiniert wurde.²³ Im *Basler Blutraum* (1993) wurde der Galerieraum durch zwei rote Samtvorhänge begrenzt, auch die zwei Fenster waren mit solchen abgehängt.²⁴ So fiel in den Raum rotes, gedämpftes Licht, wodurch die Atmosphäre etwas Feierliches bekam, zugleich wurden auch Assoziationen an Bordellausstattungen geweckt. Zwischen den Fenstern stand ein Fernsehmonitor mit der Bildscheibe nach oben, worauf ein kleiner Springbrunnen plazierte war, aus dem rote Flüssigkeit stetig blubberte. Auf dem Monitor flossen rote Blutkörperchen in mikroskopischer Aufnahme vor einem bläulichen Hintergrund. Die Position des Monitors unter dem Springbrunnen erweckte den Eindruck, das Blut in den Videoaufnahmen speise die Flüssigkeit des Springbrunnens. Mit dem Monitor als Schnittstelle und zugleich Einblick in den Mechanismus, wirkte das schwarze Gehäuse wie eine körperliche Hülle für den elektronischen Blutfluß. Durch den Blutstrom auf der Oberfläche des Monitors erblickte man die „Tiefe“ bzw. das „Innere“ des Körpers – um allerdings durch den Springbrunnen daran erinnert zu werden, daß es sich um die Illusion von Tiefe und Innerlichkeit handelte.

Auf die Wände wurde je ein Video der erweiterten Fassung von *Blutclip* projiziert. Durch die symmetrischen Projektionen sowie die genaue Platzierung des Bildschirms in der Mitte zwischen ihnen entstand eine geordnete, strenge Raumordnung. Die intensive rote Farbe aller Elemente verband sie untereinander, wobei der kleine Springbrunnen das zentrale und „körperlichste“ Objekt der Installation darstellte. Die ständige Bewegung des roten Wassers veranschaulichte in Kombination mit der Videotonspur eines kontinuierlichen Blubbers und Rauschens die Symbolik des fließenden Blutes.

²³ Beim ersten Verkauf der Installation entschied sich Rist für eine einfache kleine Projektion von ca. 80 cm Breite auf ca. 60 cm Höhe „in der Nähe von intimen Räumen“ ohne Requisiten, ähnlich wie in der Installation in Berlin (Hamburger Bahnhof). Ihren Aussagen nach ist es jedoch möglich, daß sich diese Installationsweise mit Blick auf die räumliche Situation beim nächsten Verkauf ändert. (Rist, E-Mail vom 27.7.2001). Zur veränderlichen Installation siehe auch Kapitel 7.1.

²⁴ Die Ausstellung trug den Titel *Schwester des Stroms* (Galerie Stampa in Basel). In der Ausstellung waren außerdem die Videoinstallationen *Schminktischlein mit Feedback*, *T.V. Lüster*, *Das Kreislein*, *Eindrücke verdauen* sowie *Die Wunderlampe* zu sehen.

Der Springbrunnen kann durch seine zentrale Stellung als Bruch oder humorvoller Kommentar gelesen werden. Sein Standort auf dem Monitor ruft den Unterschied zwischen Blut-Bild und blutendem Körper auf, ohne jedoch auf pathetische Weise auf (weibliche) Körperlichkeit zu verweisen oder sich direkt auf archaische Symbolik zu beziehen. Durch sein unaufhörliches Blubbern kommentiert das kleine, kitschige Plastikutensil auf heitere Weise die Dynamik des menschlichen Blutkreislaufs ebenso wie den Menstruationszyklus. In Verbindung mit den mikroskopischen Aufnahmen fließender Blutkörperchen auf dem Monitor unter ihm wird durch den modernen, mikroskopischen Blick auf das Blut eine Ernüchterung dieser Symbolik erreicht, die auch als eine spielerische Brechung der Menstruations-symbolik angesehen werden kann.

Zürich (1994)

In der folgenden Installation von *Blutraum*²⁵ wurde die erweiterte Fassung von *Blutclip* an die Decke des komplett rot gestrichenen Installationsraumes projiziert. Die warme und intensive Wirkung der roten Farbe wurde durch einen Vorhang und die Tönung von Wänden, Decke und Fußboden im Vergleich mit der Baseler Installation noch gesteigert. Der rote Vorhang, der weder den Boden noch die Wände erreichte, begrenzte den Raum nur an einer Seite, parallel zur Wand hing ein weiterer Vorhang auf gleicher Höhe. Durch die Vorhänge wurde nicht auf eine effektive Begrenzung des Raumes gezielt, sondern nur auf

²⁵ In der Gruppenausstellung *hauttief* im Helmhaus in Zürich (vgl. Graber 1994).



Pipilotti Rist, *Basler Blutraum*
Videoinstallation; Galerie Stampa, Basel 1993



Pipilotti Rist, *Blutraum*
Videoinstallation; Helmhaus Zürich 1994

eine „private“ Sphäre angespielt. In silberner Schrift war an der Wand ein handschriftliches „Arrivederci Hans, das war der letzte Tanz“ zu lesen. Auf dem Boden verteilt lagen mehrere Objekte: ein Autoreifen, darüber gelegt ein Kleid; drei Kugeln unterschiedlicher Größe, die durch ihre silbrige Oberfläche den Raum, die Projektion und den Besucher spiegelten; eine erleuchtete, viereckige Lampe und eine Kabeltrommel; ein Videoplayer war gegen die Wand gelehnt. Um die Projektion in vollem Umfang zu sehen, mußten die Besucher den Raum betreten, der durch die vermeintlich wahllos verteilten Objekte provisorisch erschien. Besonders die Kabeltrommel und der an die Wand gelehnte Videoplayer unterstützten diese Atmosphäre: Man konnte denken, die Installation sei noch im Aufbau, die Künstlerin würde gleich zurückkommen und Ordnung schaffen. Das Kleid wirkte wie ein Stellvertreter ihrer körperlichen Anwesenheit. Gekoppelt mit dem Spruch an der Wand könnte es als Relikt des „letzten Tanzes“ interpretiert werden, als ein abgelegtes Erinnerungstück. Durch diese Utensilien wurde *Blutraum* thematisch erweitert. Im Vergleich zur Baseler Installation beinhaltete *Blutraum* nicht nur Blut-Zeichen, sondern auch Zeichen des Abschieds, der Veränderung und des Arbeitsprozesses selbst. Die Videoprojektion an der Decke erleuchtete nur noch den Arbeits- und Lebensraum, schwebte über dem Geschehen der Installation und wurde mit Hilfe der spiegelnden Kugeln in verkleinerter Form in den Installationsraum transportiert.

Berlin (1998)

Vier Jahre nach den Ausstellungen in Basel und Zürich installierte Rist den *Blutraum* in der Ausstellung *Remake of the Weekend* in der Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart – Berlin neu, diesmal in einer minimalistischen Version. Im rotgestrichenen Vorraum zur Toilette war auf die Wand neben der Toilettentür nur das erweiterte Videoband mit Tonspur zu sehen bzw. zu hören. Durch den Ort der Projektion erübrigten sich hier sämtliche zusätzlichen Utensilien, denn mit jedem Öffnen der Tür zur Damentoilette wurde der Bezug des Videos deutlich.²⁶ Der Blick schweifete sporadisch auf den Ort der Hygiene ab: Weiße Kacheln und Abfalleimer bildeten den Gegensatz zum intensiven Rot des Raums und der Projektion. Durch den kleineren Raum und seine Funktion als Vorraum der Toilette wur-

²⁶ Rist hat eine Installation direkt in eine Toilettenkabine situiert: *Atmosphäre & Instinkt* von 1998 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Vgl. auch die Installation *Closet Circuit* von 2000, in der eine Kamera in die Toilette eingebaut und das gefilmte Bild auf einen Plasmascreen nach außen projiziert wurde.

de im Vergleich zu den sonst großen Ausstellungsräumen eine intime Atmosphäre geschaffen. Auf ihrem Toilettengang wurde die Besucherin überrascht, angehalten oder auch von den anderen, das Video betrachtenden Besuchern und Besucherinnen blockiert. Insofern fungiert die Installation hier wie ein „rite de passage“, die durchschritten werden mußte und die Routine des Toilettengangs begleitete. Die Verbindung der Videoinstallation mit den Funktionen des (eigenen, weiblichen) Körpers wurde durch den Ort der Projektion forciert und gleichzeitig „auf den Boden der Tatsachen“ zurückgeholt. Denn flogen in der Videoprojektion blutüberströmte Himmelskörper im All oder kauten wildgewordene Mütter wie Wiederkäufer das eigene Blut, so sah man in der Toilette nur den gut hygienisierten Alltag.

Paris – *Sonntagmorgenhütte* (1999)

In der Pariser Ausstellung *Himalaya*, der zweiten Station von *Remake of the Weekend*, bekam die Projektion einen aufwendiger gestalteten Raum: Vor einer niedrigen (ca. 1,5 m hohen), provisorisch zusammengebauten Hütte aus bunten Tüchern, gemusterten Decken und Möbeln saß der Besucher auf einem Hocker und schaute durch eine Öffnung ins Innere der Installation *Sonntagmorgenhütte*. Dort sah er, auf ein weißes Bettlaken projiziert, die erweiterte Fassung von *Blutclip*. An einer Seite der Hütte war an einer Bambusstange ein rosa Tuch gehängt: Die „Mädchenflagge“ war gehißt. Im Kontrast zum *Blutraum* in der Berliner Ausstellung wurden der Blick und das Verhalten der Besucher gelenkt. Es entstand eine Projektionshöhle, zu der die Betrachter



Pipilotti Rist, *Blutraum*
Videoinstallation; Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin
1998



Pipilotti Rist, *Sonntagmorgenhütte*
Videoinstallation; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
1999

aber keinen Zutritt hatten. Das Provisorium der Hütte erinnerte an Räume, die im kindlichen Spiel schnell entstehen und wieder verlassen werden; trotz ihres temporären Charakters symbolisiert sie jedoch ein Gefühl von Geborgenheit und Zurückgezogenheit.²⁷ Mit dieser Raumgestaltung thematisiert Rist die Pubertät als Schwelle vom Kind zur Frau. Der abgegrenzte, private Raum der Hütte etabliert eine Grenze, die auch eine Blickgrenze darstellt und der Betrachterin eine Distanz zur Projektion auferlegt, gleichzeitig die Situation eines „Gucklochs“ forciert und dadurch die Betrachterin bewußt in eine Sehposition setzt. So entsteht ein Rückzugsort, der gleichzeitig als ein Schauplatz für den blutenden Körper im wörtlichen Sinne genutzt wird.

Körpersymbolik – Raumwirkung

In *Blutclip* und *Blutraum* kreiert Rist ein gebrochenes, monströses Bild des weiblichen Körpers. Die Körpergrenzen werden mit Hilfe der Videotechnik bis zur Unkenntlichkeit gedehnt, ja aufgelöst. Das Blut auf und am Körper verkehrt innen nach außen, verwischt die Definition des Bluts als Menstruationsblut und erzeugt besonders in der erweiterten Fassung einen kurzen verunsichernden Effekt, den man auch mit einem Gruseffekt vergleichen könnte. Der Schrecken eines aus dem Inneren heraus blutenden Körpers wird mit dem Bild des menstruierenden Körpers derart gekoppelt, daß der Grund für seine Tabuisierung deutlich wird: Der aus seinen Öffnungen blutende Körper erscheint lebensbedrohlich instabil, in Auflösung begriffen und höchstgradig verletzt / verletzlich. Gleichzeitig bewirkt z. B. der Einsatz der Musik, die lose Kameraführung und das spielerische Gebaren, daß dieser Eindruck nicht überwiegt, sondern sich ständig mit dem heiteren Bild der sich freudig im eigenen Blut suhlenden Frau überlagert. Das Video bezieht sein Potential aus dem Changieren zwischen diesen gegensätzlichen Wirkungen.

Hat *Blutclip* als „Videoclip“ im klassischen MTV-Format durch den Ein-

²⁷ Im Zusammenhang mit der Ausstellung interpretiert Nina Banneyer *Sonntagmorgenhütte* als den Garten des Hauses von Himalaya Goldstein, der imaginären Bewohnerin von Rists Ausstellung. Die Ausstellung war als Wohnung konzipiert und bestand aus Garage (*Ever Is Over All*), Garten (*Sonntagmorgenhütte*), Küche (*Regenfrau*), Wohnzimmer (*Renake of the Weekend*) und Schlafzimmer (*Extremitäten, weich, weich*). Banneyer bringt *Sonntagmorgenhütte* mit dem Begriff des „hortus conclusus“ in Verbindung, der in der christlichen Ikonographie als Aufenthaltsort Marias, Braut Christi und als Allegorie der Ekklesia fungiert. Außerdem sei der Garten ein „Bild [des] heranwachsenden junge[n] Mädchen[s] in Geborgenheit und Erwartung der Liebeserfüllung“ und ein „Symbol für das Mädchen selbst und seine Unberührtheit“. Banneyer 2000, S. 45ff.

satz der Musik noch klar didaktische Wirkung, so wird diese in der Projektion von *Blutraum* zurückgenommen. An deren Stelle tritt eine zurückhaltendere Untermalung, die weniger positiv-identifikatorische Intention zeigt, sondern die Menstruationssymbolik auf eine allgemeinere Symbolik des Blutflusses ausdehnt. Die rotgestrichenen Wände und / oder roten Samtvorhänge in allen Räumen nobilitieren den Vorgang der Menstruation, denn die intensive Farbe impliziert Feierlichkeit (Opern-, Theatervorhänge etc.), die andererseits durch die Anspielung auf Räume der Prostitution gebrochen wird.

Alle Installationen bearbeiten durch die unterschiedlichen Raumausstattungen das Thema Menstruation / Menstruationsblut und transformieren den gegebenen Ausstellungsraum. Dieser Raum ist es auch, der die Videoprojektion in Beziehung zum Körper der Betrachterin setzt. Sich im oder vor dem Raum zu bewegen heißt, sich zum bewegten Bild der Projektion in Beziehung zu setzen, den eigenen Körper im Raum anzuordnen. Die Verlagerung des Videos in die Installation und deren Variationen in unterschiedlichen Ausstellungsräumen eröffnen Rist die Möglichkeit, die Bedeutung des öffentlichen Raumes als soziales Gefüge, in der sich der „Körper“ verorten muß, hervorzuheben. Die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatem wird durch Rists Inszenierung der Räume als eine Mischung aus Feierlichkeit, Ritual und bewußter Blickanordnung auf subtile Art durchlässig. Durch multisensorische Aspekte (Ton, Bild, Objekt), Licht- und Raumgestaltung beanspruchen die Installationsräume ein breitgefächerteres Spektrum der körperlichen Sinne. Die sich wandelnden Relationen von Projektion und Raum fächern den Themenkomplex Körper / Blut / Menstruation auf und machen ihn so körperlich erfahrbar.

Menstruationstopoi der 1970er Jahre

Auch für die Arbeiten der 1970er Jahre zum Thema Menstruation war die Rauminstallation die bevorzugte Form. Wie Gisliind Nabakowski feststellt, produzierten in den 1970er Jahren eine Reihe amerikanischer und europäischer Künstlerinnen Arbeiten zu diesem Thema.²⁸ Ich möchte vier davon

²⁸ „Anfang der Siebziger Jahre produzierten Künstlerinnen in aller Welt Menstruationsbilder. Gina Pane, Friederike Pezold und Leslie Leibowitz-Starus stellten ihre Monatsbinden aus. Mary Beth Edelson [...] sammelte auf Pappkarten Menstruationsgeschichten, die die weiblichen Besucher der feministischen Galerie niederschrieben.“ (Nabakowski 1980, S. 242). In ihrem Kapitel „Weibliches Blut“ bespricht Monika Wagner auch Arbeiten von Nam June Paik, Hermann Nitsch und Gina Pane. (Wagner 2001, S. 225-228). Interessant ist auch eine Arbeit von Carolee Schneemann mit dem Titel *Blood Diary Works*

exemplarisch herausgreifen und zeigen, wie der weibliche Körper darin repräsentiert wird, d. h. präsent oder abwesend ist.²⁹ Es soll ihre Funktion als Teil der Emanzipationsbewegung herausgearbeitet werden, denn, so Nabakowski: „Das ideologische Schamgefühl, das Tabu des Schweigens, das über Menstruation verhängt wurde (bei gleichzeitiger Herleitung sozialer Ungleichheit der Frau aus ihrer biologischen Funktion), soll in seinem ganzen Ausmaß erkannt werden. Die mit ihm verbundene Verletzungsgeschichte (viele Künstlerinnen erlebten ihre Pubertät während der frigiditen fünfziger Jahre), die sich in der Gleichung Menstruationsblut = Schmutz = Weiblichkeit = Krankheit = Sexualität manifestiert, soll erkannt und überwunden werden.“³⁰ Und weiter: „In [...] Menstruationsbildern bejahen die Feministinnen ihr eigenes Geschlecht. Sie versuchen, die leibhaftige Sprache ihrer sexuellen Erlebnisse bildhaft darzustellen. Doch vermitteln lassen sich Emotionen erst dann, wenn sie dem Individuum selbst verständlich sind. So liegt gerade dieser Bildproduktion keine Verdrängung, sondern die Aufhebung des mystischen Schweigens zugrunde, mit dem die Sexualität der Frau umgeben ist.“³¹

Beispielhaft soll dafür Judy Chicagos Installation *Menstruation Bathroom* von 1972 genannt werden. Ein sonst „sauberer“ weißer Raum ist ausgestattet mit Toilette, Regalen und einem großen Mülleimer ohne Deckel (auf einem Podest). Durch die aus dem Mülleimer quellenden, mit „Blut“³² getränkten Binden und einen einzelnen, ebenfalls „blutigen“ Tampon, der auf dem Boden vor dem Mülleimer liegt, wird die Toilette zum „Menstruationsraum“: „Under a shelf full of all the paraphernalia with which this culture ‘cleans up’ menstruation was a garbage can filled with unmistakable marks of our animality. One could not walk into the room, but rather, one peered in through a thin veil of gauze, which made the room a sanctum.“³³

(1972), in der sie ihr Menstruationsblut auf Stoff auffing und diese Stoffetzen als eine Art Tagebuch ausstellte.

²⁹ Natürlich gibt es neuere Arbeiten zum Thema Menstruation, mit denen ich Rists Arbeiten vergleichen könnte: zum Beispiel Kiki Smiths Skulptur *Untitled* (1993), in der ein lebensgroßer Gipsabguß einer Frau mehrere lange rote, an ihrem Unterleib angebrachte Perlenketten hinter sich her schleift. Mir geht es hier aber um einen historischen Vergleich, in dem untersucht werden soll, inwiefern sich die Behandlung des Themas gewandelt hat.

³⁰ Nabakowski 1980, S. 246.

³¹ Ebd., S. 237.

³² Es ist kein echtes Menstruationsblut verwendet worden, denn im Gegensatz zu Blut verfärbte sich die Farbe nicht, sondern blieb hellrot und damit „frisch“. Zum Prozeß dieser Farbfindung siehe auch Nabakowski 1980, S. 245.

Chicago installierte den *Menstruation Bathroom* ein weiteres Mal 1995.³⁴ Der Photographie nach zu urteilen, befanden sich die größeren Gegenstände (Toilette, Regal, Podest) in der gleichen Anordnung im Raum wie 1972. Die auf dem Regal und dem Toilettenkasten gestapelten Hygieneartikel, Tampons, Binden und Intimsprays sind Artikel, die jede Drogerie heute anbietet. Im Vergleich zur ersten Installation hat sich die Auswahl der Hygieneartikel vervielfacht; hinzugekommen sind u. a. ein Katheder, der an der Wand hängt, und eine Art Wäscheleine, an der Stoffbinden aufgehängt sind.³⁵ In beiden Installationen basiert die „Schockwirkung“ auf dem Kontrast des sauberen Raums mit den blutigen Binden und Tampons. Dem Primat der Hygiene und der Unsichtbarkeit der Menstruation wird nicht mehr Folge geleistet, die blutigen Zeugnisse werden zur Schau gestellt. Chicago verzichtet hier auf die Darstellung des weiblichen Körpers; zu sehen sind nur Substitute, die von jeder Frau stammen könnten. *Menstruation Bathroom* ist Chicagos Versuch, die Besucherin mit der „Wirklichkeit“ der Menstruation zu

³³ Judy Chicago, zitiert nach Arlene Raven 1994, S. 55.

³⁴ In welchem Rahmen dies geschah, wird jedoch in der „Checklist“ zu der von Amelia Jones kuratierten Ausstellung *Sexual Politics* nicht deutlich. Vgl. Jones 1996, S. 257.

³⁵ Die zweite Installation vermittelt einen ungeordneteren Eindruck im Vergleich zur ersten. Es liegen zwei benutzte Tampons auf dem Boden vor dem Mülleimer (der wieder vor Binden überquillt); die Hygieneartikel sind noch zahlreicher und nicht mehr so sorgsam angeordnet. Chicago weicht von ihrem ursprünglichen Konzept nicht ab, sondern hat sich in der Auswahl den zeitgenössischen Verhältnissen der 1990er Jahre angepaßt.



Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*
Installation; Los Angeles, 1972



Judy Chicago, *Menstruation Bathroom*
Installation; Los Angeles, 1995



Judy Chicago, *Red Flag* (1971)
Lithographie, 50,8 x 40,6 cm

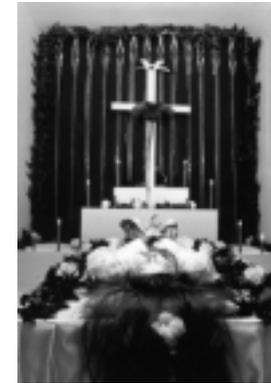
konfrontieren, den tabuisierten Vorgang ans Licht zu holen, ihn ins Bewußtsein zu heben und dadurch zu rehabilitieren.

Hinterließ der weibliche Körper in *Menstruation Bathroom* nur Spuren, ist er in Chicagos folgender Arbeit zum Thema dezidiert abgebildet und steigert dadurch das provokative Potential. Die Lithographie *Red Flag* von 1971 zeigt den Moment, in dem das Tabu zu Tage tritt: Wir sehen einen glänzenden, vollgelegenen Tampon, wie er gerade aus einer Scheide gezogen wird. Der Titel *Red Flag*³⁶ kommentiert die Lithographie, indem er auf die Signalwirkung der Farbe Rot aufmerksam macht und Menstruation als „rotes Tuch“ der Gesellschaft verdeutlicht. Trotz seiner formalen Strenge transportiert das Bild eine Provokation, Protesthaltung und Affirmation zugleich, denn die selbstbewußte und „breitbeinige“ Pose kann als Ermutigung und als aggressive Aufklärung gesehen werden.

³⁶ An dieser Stelle muß auch die Assoziation des Titels *Red Flag* mit der (National-)Flagge angesprochen werden. Eine Referenz wäre möglicherweise auch Jasper Johns' Bild der amerikanischen Flagge mit dem Titel *Flag* von 1954-55. Man könnte *Red Flag* als eine Aufforderung an *alle* Frauen interpretieren, sich unter der „Roten Flagge der Menstruation“ zu vereinigen und gemeinsam „den Unterdrücker“ zu bekämpfen. Monika Wagner interpretiert den Titel als eine Anspielung auf ein Projekt von Nam June Paik aus dem Jahr 1964, in dem er geplant haben soll, „internationale Flaggen mit dem Monatsblut einer Frau zu bemalen.“ (Wagner 2001, S. 227 und Fußnote 182). Wie Wagner feststellt, wird in der symbolischen Vermischung „Frauenblut“ dem „Heldenblut“ entgegengesetzt; die Bemalung mit Menstruationsblut kommt so einer Besudelung gleich. Für eine Übersicht zur Verwendung von Blut in der zeitgenössischen Kunst siehe neben Wagner auch Weiermair 2001.

Sind in Chicagos Arbeiten Aggression und Provokation zu spüren, so dominiert in Faith Wildings Installation *Sacrifice* von 1970 die dramatische Inszenierung mit einer Mischung aus christlichem Begräbnis und Menstruation. Eine der Künstlerin nachempfundene, lebensgroße Puppe ist vor einem großen weißen Kreuz aufgebahrt. Um den Körper herum liegen weiße und rote Rosen und Blätter; die langen Haare fallen sanft über den vorderen Rand des Altartisches. Auf dem Bauch türmen sich langsam verwesende tierische Eingeweide. Über dem Kreuz, am Ende des Tisches, hängen blutige Binden, von denen Rinnsale den dunklen Hintergrund hinabfließen, und so Dolchen ähneln, die die Frau „auf dem Gewissen haben“. Kaum eindeutiger als in dieser Installation werden die Frau und ihre Körperfunktionen als Opfer christlicher Dogmen dargestellt. Anstelle Jesu hängt in der Kreuzmitte ein toter Vogel. Die zwei weißen Turteltauben, die sich neckisch auf dem Kreuz küssen, setzen mit ihrer ikonographischen Anspielung auf christliche Traditionen von Hochzeit und Ehe der höhnisch-feierlichen Kritik die Krone auf. Der tote Leib verliert durch die Eingeweide seine „Schönheit“, und die blutigen Binden werden mit dem blutigen Inneren in Beziehung gesetzt. Als unmißverständliches Symbol für Gewalt, Unterdrückung und Diskriminierung fungiert der aufgebahrte und mutilierte Frauenkörper: Menstruation wird gleichgesetzt mit Verstümmelung und Tod.

Camille Grey setzt in ihrem *Lipstick Bathroom* (1972), ähnlich wie Chicago in *Menstruation Bathroom*, auf die Abwesenheit des Körpers.³⁷ Sie verkehrt die gängige weiße



Faith Wilding, *Sacrifice*
Installation; Fresno State College
(Feminist Art Program), 1970



Camille Grey, *Lipstick Bathroom*
Installation; Los Angeles, 1972

Hygieneästhetik und konfrontiert die Betrachter mit einem kleinen Badezimmer, in dem, mit Ausnahme des Spiegels, alles (Wände und Gegenstände wie Glühbirnen, Waschbecken, Wasserhahn, Schönheitsartikel und Lockenwickler) mit einem knallroten Lack überzogen ist. So entsteht ein blutroter Raum, der durch die geschlossene und glänzende Oberfläche einen klaustrophobischen Eindruck hinterläßt. Die versiegelnde rote Farbdecke bewirkt zwei wesentliche gegensätzliche Effekte: Man glaubt sich einerseits im Körperinneren, andererseits scheint die Welt der (weiblichen) Körperverschönerung unter einer Lackschicht zu ersticken. Die Arbeit bedient sich keiner direkten Didaktik, die, wie bei Chicago, mit der Absicht des Tabubruchs einhergeht, sondern setzt auf eine Inszenierung des Raums als Körperraum, in der sich die Besucher und Besucherinnen von der glänzenden Farbe der Schönheit, von Menstruation und Prostitution umgeben und zugleich eingeschlossen finden.

Essentielle Körper?

Die unterschiedlichen Ansätze, das Thema Menstruation künstlerisch umzusetzen, reichte in den 1970er Jahren von der Provokation und dem Vor-Augen-Führen des Tabus bis hin zu räumlichen Metaphern.³⁸ In ihrer humorvollen Darstellung bedient sich Rist neben der Schockwirkung des normalerweise unsichtbaren Menstruationsblutes zusätzlich der an Horrorfilme erinnernden, eingestreuten Details und der Darstellung fragmentierter Körper.³⁹ Auch die Arbeiten aus den 1970er Jahren sind weit davon entfernt, die

„Kraft des Menstruationsbluts“ zu beschwören, sondern verfolgen die von Nabakowski beschriebene gesellschaftliche Enttabuisierung und die damit einhergehende Aufwertung weiblicher Körperfunktionen und Sexualität.⁴⁰ Berechtigterweise bezieht sich Rist in *Blutraum* und *Blutclip* auf diese künstlerische Tradition und die darin verankerte Kritik an den immer noch geltenden Hygienisierungsvorschriften, die durch ihre Prämisse der Unsichtbarkeit mit (Entgrenzungs-)Ängsten vor Menstruationsblut verbunden sind. Durch ihre Inszenierung des Körpers als fragmentierter, sich auflösender und durch das Changieren zwischen freudiger Entdeckung des Blutes, Groteske und Verunsicherung bedient Rist nicht das Bild des von Butler und Bordo kritisierten „natürlichen, weiblichen“ Körpers, sondern stellt mit Hilfe der beschriebenen Effekte unsere Vorstellungen eines „stabilen, natürlichen, weiblichen“ Körpers in Frage. Der Geschlechtskörper, den wir durch seine Funktionen wie z. B. die Menstruation als „natürlich“ erfahren, erscheint in *Blutclip* und *Blutraum* nicht mehr als selbstverständliches „weibliches“ Identifikationsmoment – viel zu groß sind die Irritationen und Unsicherheiten. Mit

(wieder) zur „ornamentalen Oberfläche einer scheinbar andersartigen, weiblichen Bilderwelt“ werden zu lassen. (Buchmann 1998, S. 49). Gerade durch die Darstellung von Blutrinnalen auf der Haut erscheint diese als Oberfläche gefährdet, porös und durchlässig. Als Kritik taucht das Ornamentale in zwei weiteren Bemerkungen im Zusammenhang mit Menstruationstopoi auf. Laura Cottingham interpretiert Christine Lidrebauchs *Untitled*, eine „Zeichnung“ (es könnte auch ein Abdruck sein, leider wird die Technik im Text nicht thematisiert) auf Papier mit Menstruationsblut, die formal einem roten Rorschach-Testbild oder einem Löschblatt ähnelt, als eine dekorative, d. h. oberflächliche Konstruktion, die weit hinter den Ansprüchen der Künstlerinnen der 1970er Jahre zurückbleibe: „[...] that works such as Christine Lidrebauch's untitled drawing of 1991 which invokes what could be called a signature medium of feminist 1970s – menstrual blood – has almost nothing but a purely material relationship to precursors such as Chicago's *Menstruation Bathroom*. For while Chicago's installation rattles the taboos of tampons, sanitary napkins and monthly cycles, Lidrebauch's drawings are mere decorative constructions.“ (Cottingham 1996, S. 223). Eine gegenteilige Interpretation liefert Susan Kandel im gleichen Katalog: „Lidrebauch coyly deconstructs the equation of the feminine and the decorative.“ (Kandel 1996, S. 196). Wie diese Dekonstruktion genau funktionieren soll, bleibt allerdings im Dunkeln.

⁴⁰ Buchmann bezeichnet *Blutraum* und *Blutclip* als „Hommagen an die Schönheit 'unreinen' Menstruationsbluts.“ (Buchmann 1998, S. 49). Wegen der beschriebenen Gruseleffekte und der Darstellung fragmentierter Körper kann ich dieser Meinung nicht zustimmen. Bei Buchmann heißt es weiter: „Die Beschwörung einer ästhetischen Energie des weiblichen Körpers wird gegen die gesellschaftliche Wertung körperlicher Ausscheidung gesetzt: Das rote Wasser eines Springbrunnens in *Blutraum* ist ein einprägsames Bild für Weiblichkeit und ein angenehmes Allgemeines“ (ebd.). Im Gegensatz dazu interpretiere ich den Springbrunnen als humorvolle Brechung von Menstruationssymbolik.

³⁷ *Lipstick Bathroom* entstand wie auch Chicagos *Menstruation Bathroom* im Rahmen des Projekts *Womanhouse*, einer Ausstellung im Jahr 1972 im Zusammenhang mit dem von Judy Chicago und anderen geleiteten feministischen Kunststudienprogramm an der University of California. Ausführlich dazu: Raven 1994.

³⁸ Der frappanteste Unterschied von Rists Arbeiten zu denen über Menstruation aus den 1970er Jahren ist aus formaler Sicht das Medium. Außer dem dokumentarisch konzipierten Video von Sheila Levrant de Bretteville mit dem Titel *Menstruation. A Discussion among 12-14 Year old Girls* von 1971 ist mir keine Videoarbeit zum Thema bekannt. Im Untertitel wird Brettevilles Video als eine Serie von Videos beschrieben, die mit Hilfe von Diskussionen und gedrucktem Begleitmaterial untersucht werden sollten, wie das Thema Menstruation in den Schulen eingeführt wird. Bretteville war als Dozentin ebenfalls mit dem „Feminist Art Program“ in CalArts verbunden, sie lehrte Design und verband wie Chicago emanzipative und aufklärerische Vorstellungen mit ihrem Lehrprogramm. Eine Abbildung (vgl. Broude / Garrard 1994, S. 47) zeigt mehrere junge Mädchen, die im Kreis sitzend diskutieren, darüber die Einblendung des Titels.

³⁹ Daher teile ich nicht die Kritik Sabeth Buchmanns, wenn sie Rists frei durch das Weltall rotierende Körperteile als eine Tendenz interpretiert, den weiblichen Körper

Blutclip und *Blutraum* wirft Rist erneut die Frage auf, welche Bilder vom weiblichen Körper dominieren und welche Auswirkungen diese Bilder auf die Entstehung „weiblicher“ Körperlichkeit haben. Wenn die dominante Farbe des Menstruationsblutes in der Werbung nicht rot, sondern blau ist, welche Auswirkungen hat das auf die Wahrnehmung des (eigenen) Menstruationsbluts? Inwieweit wird der weibliche Körper durch sein periodisches Bluten (und seine Gebärfunktion) immer noch als Bedrohung (von Körpergrenzen) wahrgenommen und fungiert dadurch als Metapher für Auflösung, Ekel und Tod?

Judith Butler hat in bezug auf die Forschungen Mary Douglas' darauf hingewiesen, daß Tabus Körpergrenzen erst zu Grenzen werden lassen: „Douglas' Analyse legt nahe, daß die Schranke des Körpers niemals bloß durch etwas Materielles gebildet wird, sondern daß die Oberfläche des Körpers: die Haut, systematisch durch Tabus und antizipierte Übertretungen bezeichnet wird; tatsächlich werden die Begrenzungen des Körpers in Douglas' Analyse zu den Schranken des Gesellschaftlichen [the limits of the social] per se. [... Douglas legt nahe], daß der naturalisierte Begriff 'der Körper' selbst auf den Tabus beruht, die diesem Körper durch ihre festen Begrenzungen seine diskrete Bestimmtheit verleihen.“⁴¹

Wenn nun Rist in ihren Videos und Videoinstallationen den Unterschied zwischen Körperblut und Menstruationsblut verwischt, der Körper sich in seine Teile auflöst und Groteskes sich mit Entdeckungsfreude mischt, dann wird deutlich, daß gerade der (weibliche) Körper keine stabile Entität darstellt, sondern daß in Wechselwirkung mit dominanten und normierenden Körperdarstellungen der „natürliche Körper“ mit seinen Grenzen, Öffnungen, Oberflächen und Ausscheidungen sich erst materialisieren muß. Der „Körper“ etabliert sich mit Hilfe von Vorstellungen bzw. Phantasmen von stabilen / unverletzlichen Grenzen und Oberflächen, die gleichzeitig als Grenzen des „Sauberen“ und „Normalen“ im gesellschaftlichen Sinne gelten – ein Vorgang, den Butler in Anlehnung an Julia Kristevas Begriff des Verworfenen („abject“) als integralen Mechanismus für die Etablierung eines stabilen Subjekts sieht: „Das 'Verworfenene' bezeichnet das, was aus dem Körper ausgestoßen, als Exkrement ausgeschieden und literal zum 'Anderen' gemacht worden ist. Dieser Vorgang erscheint als Austreibung fremder Ele-

mente, doch in Wirklichkeit wird das Fremde erst durch die Austreibung gestiftet. Die Konstruktion des 'Nicht-Ich' als das Verworfenene setzt die Begrenzung des Körpers, die zugleich die ersten Konturen des Subjekts bilden.“⁴²

Kann Rists *Blutclip* / *Blutraum* dann in einem Butlerschen Sinne als politische Reaktivierung des Abjekten gelten?⁴³ Kann ihre ästhetische Position beschrieben werden als eine, die sich nicht auf den ontologischen Status des (weiblichen) Körpers beruft, sondern den menstruierenden Körper als „discursively constituted outside as the site of disruption which must be preserved“⁴⁴ ansieht? Wie ich gezeigt habe, ist es in *Blutraum* und *Blutclip* gerade die Unterwanderung des Bluts als „authentischer Stoff“, die von den Schwierigkeiten zeugt, diese Position in Hinblick auf das Thema Menstruation einzunehmen und künstlerisch zu gestalten. Das Kunststück, Bilder vom menstruierenden weiblichen Körper herzustellen, die ihn nicht gleichzeitig darauf reduzieren, ist Rist hier gelungen. Die hier untersuchten Videos und Videoinstallationen weisen darauf hin, daß die Brisanz der Darstellung des blutenden Körpers in der Spannung zwischen seiner Auflösung und gleichzeitigen Materialisierung im Bild, im Zwischenraum von sozial definierten (Körper-)Grenzen und medialen Oberflächen besteht. Der abjekte Stoff des Menstruationsbluts wird hier nicht eindeutig positiv besetzt und dadurch rehabilitiert, sondern seine Vieldeutigkeit wird genutzt, um die gesellschaftlich dominanten Mechanismen zur Etablierung des (weiblichen) Körperbilds in Bewegung zu bringen.

42 Butler 1991, S. 196.

43 Winfried Menninghaus hat die politische Aneignung des Abjekten unter dem Titel „Affirmative Abjection“ kritisiert und als Vereinfachung, ja sogar Mißverstehen Kristevas Thesen interpretiert und zitiert Butler als eine derjenigen, die Kristevas Theorie für ihre politischen Zwecke falsch liest: „Aus Kristevas unbequemer Theorie wird so letztlich eine einfache Fabel von Repression und Befreiung. Der evokative Term 'abjection' wird zum Medium einer 'Identity politics', die Affirmation des Abjekten, bei Kristeva der tendenzielle Widerpart jeder Identität des Subjekts, dient der Selbstbegründung von Gruppenidentitäten.“ (Menninghaus 1999, S. 155). Meiner Meinung praktiziert auch Menninghaus eine selektive Lektüre Butlers, denn er ignoriert deren kritische Rezeption der Theorien Kristevas, die schon in Butlers 1990 publiziertem *Gender Trouble* Menninghaus' Kritik an Kristevas System zuvorkommt. Vgl. Butler 1990, S. 79ff.

44 Hekman 1998, S. 68. Siehe auch Butler 1990, S. 53: „But of equal importance is the preservation of the outside, the site where the discourse meets its limits, where the opacity of what is not included in a given regime of truth acts as disruptive site of linguistic impropriety and unrepresentability, illuminating the violent and contingent boundaries of that normative regime precisely through the inability of that regime to represent that which might pose as fundamental threat to its continuity.“

41 Butler 1991, S. 194 und S. 196. Letzter Satz im Original: „Douglas [suggests] that the naturalized notion of 'the' body is itself a consequence of taboos that render that body discrete by virtue of its stable boundaries.“ Butler 1990, S. 131f.

3 Alternativen – Der fremde Körper in „Pickelporno“

Im pornographischen Genre ist die Repräsentation des Körpers zentral und wird auch in Rists Video *Pickelporno* zum Angelpunkt ihres Vorschlags, wie der Geschlechtsverkehr im Medium des Videos alternative Darstellungsweisen erfahren könnte. *Pickelporno* lese ich als eine reflexive, spielerische und dadurch auch kritische Umformulierung der starren und patriarchalen Bilder der Pornographie.¹ Rist erreicht dieses Ziel durch die radikale Verwendung des Mediums und schafft eine „fremde“ Körperwelt, die im Zusammenspiel von Farbe, Musik, Text und Körperbildern als eine kritische Aneignung des Genres zu sehen ist. Sie greift nicht auf genuin „weibliche“ Bilder zurück, sondern entwickelt durch den Einsatz von ironisierenden Bildmetaphern und der Verfremdung bzw. Verflachung der Körper eine Bild- und Körpersprache, die den pornographischen Code in sich verkehrt: Lust durch Sehen bedeutet hier nicht, den Körper und die Geheimnisse des Sex' in ihrer krassesten Eindeutigkeit zu erblicken und zu beherrschen, vielmehr entwickelt Rist eine radikale und gleichzeitig spielerische Form des Sehens, die den Körper und das, wovon er im Geschlechtsverkehr Zeugnis ablegen soll, uneindeutig bzw. vieldeutig macht. Es wird nach der Betrachtung von *Pickelporno* jeder Zuschauerin deutlich werden, daß auch die Bilder der Pornographie nicht die nackte Wahrheit zeigen, sondern Gesetzen unterliegen, die unterlaufen und verändert werden können. Insofern stimme ich Gertrud Kochs Äußerung zu:

¹ Es geht bei meiner Analyse um einen „symbolischen Umdeutungsprozeß“, der durch das Zitieren eines Genres die kritische Beschäftigung mit dem Genre möglich macht. Zur Methode des Zitierens liefert Martha Rosler in ihrem Aufsatz „Notes on Quotes“ eine eindringliche Analyse: „In general, it is through irony that quotation gains its critical force. One speaks with two voices, establishing a kind of triangulation – (the source of) the quotation is placed there, the quoter over here, and the hearer / spectator there – and by inflection, one saps the authority of the quote. Irony, however, is not universally accessible, for the audience must know enough to recognize what is at stake.“ (Rosler 1982, S. 69) Folgt man Roslers Modell und betrachtet *Pickelporno* als „kritisches Zitat“, dann wären drei Komponenten im Spiel: 1) das Genre Porno als Quelle des Zitats, 2) Rists *Pickelporno* als Zitat und 3) der oder die BetrachterIn, dem / der die Ironie und damit die Kritik durch den Ton (inflection) des Zitats (die Machart, Ikonographie von *Pickelporno*) bewußt gemacht wird. Durch dieses Modell wird klar, daß die Möglichkeit einer kritischen Wahrnehmung der Quelle (des pornographischen Films) erst durch die Distanz dazu ermöglicht wird. Es gelingt Rist durch die erwähnten Techniken, den hegemonialen Anspruch der Pornographie auf die Darstellung von „wahrem“ Sex durch einen reflexiven Neuentwurf und im ständigen kritischen Dialog mit dem Genre zu untergraben.

„Noch, wo die Frauen das pornographische Kino in Scherben hauen, bringen sie in diesen Scherben mehr zum Leuchten, als dieses als Ganzes anzubieten hat: eine andere Sexualität, die in der radikal-feministischen, ablehnenden Kritik des Pornokinos gefordert ist wie im 'un'-kritischen, aneignenden Blick seiner Besucherinnen.“²

Die feministische Pornographiedebatte

Die feministische Kritik an der Pornographie hat verschiedene Stadien durchschritten. Einigkeit besteht in der Auffassung, daß heterosexuell angelegte Pornographie Frauen zu passiven Objekten diskriminiert; keine Einigkeit besteht darüber, wie diese Diskriminierung definiert und wie ihr begegnet werden soll. Zentrales Element feministischer Kritik an der Pornographie – die nicht mehr von der Literatur, sondern von den Bildmedien wie Photographie, Video und Internet dominiert wird – ist, daß der Körper der Frau in seine „Einzelteile“ zerlegt, dadurch fetischisiert und als auf seine Geschlechtsteile reduziertes Objekt vermarktet wird.³ Frauen werden zum passiven Körper per se und erscheinen als unmündige „Löcher“. Um diesen Zustand anzuprangern und eine juristische Handhabe gegen pornographische Darstellungen zu entwickeln, ist in den USA seit Anfang der 1990er Jahre eine von Andrea Dworkin und Catherine MacKinnon angeführte Debatte im Gange, ob Pornographie als „verletzende Rede“ oder eher als „Handlung“ definiert werden soll, die z. B. einer Vergewaltigung vorangeht und dazu anstiften kann.⁴ Ich möchte den juristischen Aspekt dieser Debatte an dieser Stelle deshalb nicht weiter verfolgen, weil sich in Deutschland aufgrund des unterschiedlichen juristischen Systems diese speziellen Fragen nicht stellen.⁵ Mich

² Koch 1981, hier S. 39.

³ Siehe Myers 1987, S. 190.

⁴ Siehe Barbara Vinken 1997a. Die Produktion von Pornovideos ist besonders in den USA ein lukratives Geschäft. Laut Adrian Kreye geben Amerikaner jedes Jahr 10 bis 15 Milliarden Dollar für Pornographie aus. 700 Millionen Pornovideos werden jedes Jahr in den USA ausgeliehen. „Das ist mehr als für Kinokarten, Schallplatten oder Videospiele und mehr als für Karten für die Nationalsportarten Football, Baseball und Basketball zusammen.“ Jährlich 2 Milliarden Dollar verdient die Pornoindustrie durch das Internet, stark expandierendes Medium der Pornographie. Der Blick ins Internet erübrigt den Gang zur Videothek, und der Konsum pornographischen Materials beschränkt sich damit vollkommen auf die private Sphäre. Siehe Kreye: „Hinter den Hügeln beginnt Babylon. Ausgerechnet im kleinbürgerlichen San Fernando Valley floriert die amerikanische Pornoindustrie“. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 194, 24.8.2001, S. 13.

⁵ Im Gegensatz zu einer Definition von Pornographie als „verletzender Rede“ würde die

interessiert in diesem Zusammenhang jedoch die Analyse Drucilla Cornells, die in Antwort auf Dworkin und MacKinnon eine Beschreibung der Rolle der Pornographie in unserer patriarchalen Gesellschaft liefert und die, im Gegensatz zu Dworkin und MacKinnon, Pornographie als „Rede“ verstanden wissen will. Die Argumentation von Cornell ist im Zusammenhang mit Pipilotti Rists *Pickelporno* deshalb wichtig, weil sie im Kampf gegen die Pornographie auf eine „Befreiung oder Ausdehnung des weiblichen Imaginären“ setzt und u. a. einen Gegenentwurf pornographischen Materials aus Sicht der Frauen fordert.⁶ Hinter dieser Argumentation steht eine Logik der Verdrängung traditioneller Muster durch Ausdehnung alternativer Produktionen, nicht der alleinigen rechtlichen Restriktion. Laut Cornell kann nur durch die Mobilisierung anderer (weiblicher) sexueller Phantasien und dem Herstellen von Bildern aus der Perspektive der Frau die diskriminierende, allgegenwärtige und tief im gesellschaftlichen System verwurzelte Pornographie nachhaltig verändert werden: „Die Kampfansage des Feminismus ist von einer Kampfansage an die symbolische Ordnung unabtrennbar. Der Feminismus muß um Wörter ringen, muß seine eigene, der Beschreibung des Geschlechtsaktes adäquate Sprache finden, die jenseits des männlichen Phantasmas liegt.“⁷

In ihrem Vorwort zu Cornells Buch kritisiert Barbara Vinken mit Recht Cornells Konzept als eine „fatale Gleichsetzung von Frau und Weiblichkeit“⁸ und sieht die Entfesselung eines „weiblichen Imaginären“ mit dem Pathos

Definition als „Handlung“ es Frauen im amerikanischen Rechtssystem ermöglichen, die Pornoproduzenten auf Schadensersatz zu verklagen, was die Pornindustrie aufgrund der üblichen horrenden Entschädigungssummen erheblich schädigen könnte. Vgl. MacKinnon 1994 oder Dworkin / MacKinnon 1988. Teilweise in Antwort darauf Judith Butler, „Schmährede“, in: Vinken 1997, S. 92-114. Diese Debatte wurde durch die PorNO-Kampagne der Zeitschrift *Emma* nach Deutschland geholt. Siehe Alice Schwarzer, *PorNO. Emma*, Sonderband 5, 1988, und Alice Schwarzer (Hg.), *PorNo. Opfer & Täter. Gegenwehr & Backlash. Verantwortung & Gesetz*, Köln 1994. Alice Schwarzer ließ zudem ein anderes Buch Dworkins ins Deutsche übersetzen (Andrea Dworkin: *Pornographie. Männer beherrschten Frauen*, Köln 1987), und so entbrannte in den Medien eine Debatte über ein mögliches Verbot von Pornographie. Eine Antwort auf Schwarzers Kampagne ist unter anderem der Artikel von Sylvia Bonvenschen 1997.

⁶ Cornell fordert auch eine gewerkschaftliche Organisation der Pornodarstellerinnen und eine Solidarisierung (akademischer) Feministinnen mit den Darstellerinnen. Außerdem besteht sie auf einer Ausweisung von Pornographie-Zonen, so daß keine Frau „gezwungen werden [kann], ihren eigenen Körper als Phantasie eines zerstückelten, kastrierten Anderen zu sehen.“ Cornell 1997, S. 41.

⁷ Ebd., S. 108.

⁸ Vinken 1997a, S. 21.

der Revolution behaftet, in der die revolutionären Frauen über einen bewußten Subjektstatus verfügen, die Männer hingegen dem unbewußt eingeschriebenen System verhaftet bleiben.⁹ In Zusammenhang mit Rists Video erachte ich es dennoch als sinnvoll, die Vorstellung bzw. Möglichkeit einer anderen, alternativen (weiblichen) Sicht auf den Sex als eine Denkanregung zuzulassen. Denn mit Hilfe dieses Gedankengangs, ob es denn angesichts der so allgegenwärtigen und dominanten Pornographie eine andere Darstellungsmöglichkeit des (heterosexuellen) Koitus geben könnte, wird es möglich, sich mit den Konventionen, Bedingungen und Darstellungsweisen der Pornographie auseinanderzusetzen, ohne sich in die Gefahr der Zensur und Restriktion begeben zu müssen. So ist *Pickelporno* zwar auf dem Boden der Vorstellung gewachsen, „weiblich“ imaginierte Pornographie zu schaffen,¹⁰ um, wie Cornell es vorschlägt, die hegemoniale Pornographie zu verdrängen,¹¹ *Pickelporno* liefert aber dennoch keinen „Beweis“ für eine eindeutig „weibliche“ Sicht auf den Sex.¹²

⁹ Ohne das grundsätzliche Problem der Annahme eines vordiskursiven weiblichen Subjektstatus verkennen zu wollen, möchte ich darauf hinweisen, daß es, um ein oppressives System aus den Angeln zu heben, einer solchen „essentialistischen“ Setzung im ersten emanzipativen Schritt zunächst einmal bedarf. Wie die feministische Theoriediskussion allerdings gezeigt hat, entstehen durch diese Setzung Fallen. Unter anderem birgt die Definition einer „weiblichen Ästhetik“ und im gleichen Zuge „eines weiblichen Imaginären“ die Gefahr einer neuen Ghettoisierung und kann den globalisierenden Anspruch, für alle Frauen zu sprechen, unter Berücksichtigung anderer Aspekte (z. B. von Klasse und Rasse) nicht erfüllen.

¹⁰ Rists eigener Kommentar zu *Pickelporno* ist der Position Cornells verwandt, wenn sie u. a. sagt, daß sie „bei den vielfältigen und klaren Äußerungen [...] außer- und innerhalb der bewegten Medien die Visualisierung sexueller Phantasien aus weiblicher Sicht [vermisse].“ Es sei ihr „wichtig, ein Defizit an Stellungnahmen zu verkleinern.“ Aus dem Presstext von *Pickelporno*, zitiert nach Graber 1994a, S. 220.

¹¹ Ich möchte darauf hinweisen, daß es Versuche von Frauen in der Pornindustrie gibt, die Produktion von pornographischen Filmen selbst zu bestimmen, und daß dadurch graduelle Veränderungen des Genres bereits stattgefunden haben. Siehe dazu Williams 1995, 8. Kapitel, S. 291-350.

¹² Siehe dazu auch eine ähnliche Interpretation von Hedy Graber: „Mit *Pickelporno* macht Rist Vorschläge, weibliche Erotik neu und anders darzustellen. Sie ist unzufrieden mit den Bildern, die bis jetzt existieren, weil sie von Frauen meist nicht als erotisch empfunden werden. In *Pickelporno* wird alles zum lustvollen Studienobjekt. Was findet eine Frau geil, welche Bilder und Berührungen erwecken erotische Gefühle? [...] Das Experiment ist gelungen: Mit *Pickelporno* hat Pipilotti Rist ein neues Bild der weiblichen Erotik entworfen, das, so möchte ich jedenfalls behaupten, auch für Männer mehr an Erotik abwirft als die herkömmlichen Klischees.“ Graber 1994a, S. 220-223.

Der Porno-Kurzfilm – Die Wahrheit des Körpers

Betrachtet man die Struktur eines pornographischen Kurzfilmes,¹³ wird deutlich, daß Rist sich rudimentär an die narrative Struktur des Genres hält, sie aber in ihrem Aussehen radikal verändert. Der Porno-Kurzfilm stellt im Gegensatz zu einem Porno-Spielfilm, bei dem der Geschlechtsverkehr in unterschiedlicher Weise in eine alltägliche oder märchenhafte Handlung eingebettet ist,¹⁴ nur die sexuelle Handlung dar. In meist unterschiedlichen Settings (im Hotel, am Strand, im Auto, auf der Wiese etc.) treffen Frau und Mann (oder Frauen und Männer) aufeinander und beginnen den Geschlechtsverkehr ohne weitere Umschweife.¹⁵ Wie Linda Williams in ihrer Untersuchung zur Pornographie festgestellt hat, gilt für die Darstellung der Körper im harten Porno das „Prinzip der maximalen Sichtbarkeit.“¹⁶ Dies bedeutet, daß der Körper immer so dargestellt wird, daß der Betrachter möglichst „alles“ gezeigt bekommt, was sonst außerhalb des Sichtfeldes fällt.¹⁷ Spezifische Darstellungsstrategien sind die Folge: „Bei der Pornographie im engeren Sinne hat sich dieses Prinzip [der maximalen Sichtbarkeit] in den verschiedenen Stadien der Geschichte des Genres auf jeweils verschiedene Arten ausgewirkt: Großaufnahmen von Teilen des Körpers werden anderen Einstellungen vorgezogen, Überbelichtung der leicht im Dunkeln verborgenen Geschlechtsteile, bevorzugte Auswahl von Stellungen, welche die Körper und Geschlechtsorgane am besten zeigen; später bilden sich genre-eigene Konventionen heraus, wie die Serie der sexuellen Nummern oder der

13 Als Kompilation sind diese Kurzfilme im Videoladen zu haben oder in der Kabine eines Sexshops anzuschauen. Die voyeuristische Situation kann innerhalb der Handlung des Pornos noch betont werden: z. B. indem ein Mann, der durch ein Guckloch auf das sexuelle Treiben schaut, eine Verbindung zwischen dem Pornobetrachter vor dem Bildschirm und der Handlung des Pornos herstellt.

14 Siehe hierzu: Williams 1995, besonders Kapitel 2 und 3.

15 Dieses unvermittelte Übergehen zur sexuellen Handlung wird durch die Schnitttechnik unterstützt: Wenn wir eine Frau sehen, die am Strand entlanggeht, im Gegenschritt einen Mann, der am Strand liegt, und in der darauffolgenden Einstellung die beiden beim Geschlechtsverkehr, dann ist das Vorspiel mit Hilfe des Schnitts aufs Rudimentärste reduziert.

16 Williams 1995, S. 82.

17 Williams sieht diesen Drang zum Sichtbaren mit Bezug auf Foucault auch dadurch begründet, daß der Porno als Genre immer etwas „wissen will“, d. h. der Porno versteht sich als aufklärerisches Genre, das uns uneigennützig über unsere Sexualität informiert. Dies wird besonders deutlich, wenn sich Pornofilme in einem „wissenschaftlichen“ Milieu abspielen (Krankenhaus, Arztpraxis) oder sich der „Sexualforschung oder -erziehung“ verschreiben. Vgl. ebd., S. 83.

extern ejakulierende Penis – der in den Filmen der siebziger Jahre so wichtig wurde.“¹⁸

Auch im Porno-Kurzfilm gilt die externe Ejakulation (meist auf das Gesicht der Frau) als visueller Beweis für den Höhepunkt des Koitus, und so enden diese Filme fast ausnahmslos mit dem sogenannten „money shot“. Während des Koitus wird die Kamera in unterschiedlichen Winkeln so auf die Geschlechtsteile der Schauspieler gehalten, daß der Betrachter einen ungestörten und direkten Blick auf sie hat. Die Positionen der Akteure wechseln häufig, wobei deren Rolle in den meisten Fällen eindeutig verteilt ist: Männer sind aktiv, Frauen bleiben passiv. Die subjektive Kamera ist fast immer für den Blick des kopulierenden Mannes reserviert.¹⁹

Williams hat gezeigt, daß das Prinzip der maximalen Sichtbarkeit vom Drang des Wissens um die Lust der Frau programmatisch begleitet wird. Dieser Drang nach „Aufdeckung“ der weiblichen Lust drückt sich in der narrativen Form des Pornos in unterschiedlichsten Inszenierungen von weiblichen Geständnissen aus, die natürlich nichts anderes darstellen als eine männliche Fiktion über die sexuelle Lust der Frau.²⁰ Das Modell des „Geständnisses“ überträgt Williams auch auf die Darstellung der Körper und beschreibt die Körperkonstellationen im harten Porno als eine „Offenbarung“ der Geheimnisse des Körpers: „Der harte Porno versucht [im Vergleich zum Softporno] gerade nicht, Versteck zu spielen, weder mit den männlichen noch mit den weiblichen Körpern. Er sucht wie besessen nach Wissen um das Ding selbst in der voyeuristischen Aufzeichnung von Geständnissen unwillkürlicher Muskelregungen [...]. So kann die Geschichte des Pornos teilweise zusammengefaßt werden als die Geschichte der verschiedenen Strategien, dieses Problem der Unsichtbarkeiten mit einem Verfahren zu überwinden, welches Brown als eine *'erotische Organisation der Sichtbarkeit'* (erotic organization of visibility) bezeichnet.“²¹ Diese Darstellungsstrategien gelten natürlich

18 Ebd.

19 Die passive Rolle der Frau(en) wird u. a. durch ihr durchgehendes, obligatorisches Stöhnen betont.

20 Siehe dazu das Kapitel „Sprechender Sex: Geschwätziges Kleinode“ in: Williams 1995.

21 Ebd., S. 83 (Hervorhebungen, Ä. S.). Williams bezieht sich hier besonders auf die (Nicht-)Darstellbarkeit des Orgasmus der Frau. Auf der Suche nach dem „Ort“ des Orgasmus der Frau werde versucht, Möglichkeiten zu schaffen, seiner Quelle auf die Spur zu kommen und ihn sichtbar zu machen. Meistens enden diese Versuche jedoch in dem erwähnten „money shot“, der den sichtbarsten Beweis für einen Orgasmus abgibt und damit den weiblichen Orgasmus ersetzt. An dieser Stelle sei bemerkt, wie wenig Aufmerksamkeit Williams der Darstellung des Körpers im Vergleich zur narrativen Struktur des

nicht für alle Pornofilme und -Kurzfilme, können aber als grundsätzliches Raster angesehen werden. Wichtig ist es, das „Prinzip der maximalen Sichtbarkeit“ bei der Analyse von *Pickelporno* als die traditionelle Folie im Kopf zu behalten, da dieses strukturierende und dominante Bildregime in Rists Video eine extreme, verfremdende Steigerung erhält. Im folgenden werde ich neben der Körperdarstellung die Funktion der Kamera, der Musik, der Sprache, der Bildmetapher und des Titels unter die Lupe nehmen. Ziel ist dabei, das Video in seiner gesamten Wirkung so weit wie möglich zu erfassen und das Zusammenspiel der verschiedenen Faktoren und seine Wirkung auf die Bilder des Körpers darzustellen.

„Pickelporno“

Der Titel läßt keinen Zweifel, um was es bei dem Video geht. Das Wort „Pickel“ vor „Porno“ hat jedoch eine irritierende, verunsichernde Wirkung. Durch die Alliteration wirkt der Titel wie eine Art Kinderreim, der, mehrmals rhythmisch wiederholt, zu einem Schimpfwort oder einer Verunglimpfung wird und damit dem Begriff Porno seine Brisanz und Schärfe nimmt. Ein Pickel-Porno erscheint weniger gefährlich und obszön als ein normaler Porno. Ein „pickeliger“ Porno verspricht außerdem eine realitätsnahe Beschäftigung mit Sexualität, bei der es um nicht-perfekte, an der Realität orientierte Körper gehen könnte. Durch die Verbindung von alltäglichen Hautunreinheiten mit den stark inszenierten und kontroversen Vorstellungen des Pornofilms, führt bereits der Titel das Genre ad absurdum, denn die gestellte Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit von Sex im Pornofilm wird als künstliches Konstrukt überführt.

Die narrative Struktur des Videos orientiert sich an der äußerst einfachen Struktur des klassischen Sex-Kurzfilms: Mann und Frau treffen aufeinander und haben Sex, wobei der Höhepunkt des Geschlechtsverkehrs auch das Ende der „Handlung“ und des Videos bedeutet. Das Treffen von Mann und Frau reduziert sich in *Pickelporno* auf ein paar kurze Einstellungen, die hier noch mit traditioneller Technik (Schnitt / Gegenschnitt) gestaltet sind, obwohl sich bereits kurze visuelle Andeutungen auf die dann folgenden Verfremdungstechniken finden lassen, z. B. symbolisiert die Solarisierung des Händedrucks die sich entwickelnde Wärme und verdeutlicht den ersten Hautkontakt der Protagonisten. Entgegen dem traditionellen Muster geht in

Genres widmet. Ihre Untersuchung kreist hauptsächlich um die Geschichten / Erzählungen des Pornos, nicht um seine bildliche Umsetzung.

dieser einleitenden Episode die Initiative jedoch von der Frau aus. In Großaufnahme sieht man zwei Frauenbeine in silbernen Stilletos mit Pfennigab-sätzen, die waghalsig auf einem eisernen Gitterrost entlangbalancieren.²² Sie läuft auf ihn zu, er dreht sich mit schwingenden Rockschoßen auf der Stelle. Nach einem Händedruck berührt sich das Paar mit dem Zeigefinger an der Nase und dreht sich um sich selbst – Gesten, die in ihrer Kindlichkeit auf die Machart der Musikuntermalung bestens abgestimmt sind.²³ Danach streckt ihr der Mann eine rosa Blume entgegen, sie packt ihn mitsamt Blume am Arm und legt ihn mit Schwung auf ein Bett. Das einfache Liedchen, das, gesungen von einer Frauenstimme, die Begegnung begleitet, unterstreicht die Umkehrung der Geschlechterrollen: „Mein kleiner Junge, jetzt komm ich heim, mein kleiner Junge, sei dann mein, sah dich am Brunnen, wie du das Wasser trankst, wir sind das Licht, eins, zwei, drei.“²⁴

Funktion der Bild- und Körpermetaphern

Nach der Einleitung wird die Betrachterin mit einer assoziativen Kette von Bildern konfrontiert, die sich hauptsächlich durch Naturmetaphorik erschließen. In dieser Bilderkette wird der Ablauf eines sich langsam steigernden Geschlechtsakts geschildert, der nach seinem Höhepunkt kurz ausklingt. Rist beschreibt diesen Verlauf nicht mit Hilfe einer linearen narrativen Erzählstruktur, sondern verläßt sich auf die Rezeptionsfähigkeiten ihrer Zuschauerinnen, die die Bilder miteinander in Verbindung bringen müssen, um sie zu einem Geschehen im eigenen Kopf zusammenzufügen. Dabei spielen die Techniken der Bildmontage und der Einsatz bildlicher Metaphern eine entscheidende Rolle.²⁵

22 Zur Betonung der Schritte werden sie mit einem metallenen Geräusch unterlegt.

23 Der Effekt der Infantilisierung zieht sich durch das gesamte Video (sowie durch mehrere andere Werke Rists), z. B. kindlich verzerrte Stimmen (siehe unten Abschnitt zu „Musik und Text“) und der spielerische Gebrauch von Accessoires. Dadurch erreicht Rist einen distanzierenden Effekt, der dem Porno-Genre vollkommen abgeht. Die kindlichen Stimmen und Gesten im Anfangsteil (sich drehen und an die Nase greifen) lassen den darauffolgenden Sex des zweiten Teils „kinderleicht“, wie ein Kinderspiel erscheinen.

24 Rist verwendet hier eine Form von Volkslied, das in seiner Struktur einer russischen Romanze ähnelt. Es ist mit Akkordeon und Stimme realisiert. Den leicht antiquierten Ton erreicht das Liedchen durch die Verwendung alter (äolischer) Kirchentönen. Durch die Musik bekommt dieser Auftakt eine eher distanzierende Atmosphäre, die den Betrachter mit Hilfe des kindlichen Gestus in eine fremde Welt transportiert.

25 Noch genauer nimmt es Anahita Kryzanowski, wenn sie *Pickelporno* in „inhaltliche, illustrative, metaphorische, symbolische, formale und freie Bildfolgen“ einteilt. (Kryza-

Eine Form der Metapher besteht darin, daß stark verfremdete und farblich überhöhte Bilder von Blumen, Wasserströmen, Früchten etc. für pornographische Bilder eintreten, d. h. durch ihren Einsatz werden Assoziationen wachgerufen, ohne sich direkt aus dem Repertoire der Pornographie bedienen zu müssen. So werden die standardisierten Bilder von Genitalien und Geschlechtsverkehr durch bildliche Metaphern ersetzt und dadurch gebrochen. Zum Beispiel steht die Sequenz eines Fingers, der sich genüßlich in eine rote Wassermelone bohrt, für den Akt der Penetration oder das Bild einer grünen Kaktee für die Erektion des Mannes. Weiterhin werden Naturbilder direkt mit Körperdarstellungen montiert, was eine Art Naturmetaphorik zur Folge hat, die wiederum einen humorvollen Distanzierungsprozeß in Gang setzt. Wenn zum Beispiel am Ende auf die aufgeschlitzte, leicht wippende Melone rotierende Brüste folgen, dann hat die Bewegung der Brüste plötzlich etwas Komisches anstatt eindeutig Erotisches. Aufnahmen von Blumen, Orangen, Palmwedeln oder auch Landschaftsaufnahmen werden als Hintergrundmotive verwendet, in einem Fall erscheint das Hintergrundmotiv auch wieder im Bildvordergrund.²⁶ So sehen wir einen Körperrausschnitt vor der tapetenartigen Ansammlung von Orangen und Zitronen schweben; im nächsten Moment tritt das Orangenmotiv aus dem Hintergrund heraus, und eine Orange erscheint in der Kniekehle der Frau. Die Verbindung von nackter Haut mit den leuchtenden, runden Früchten transportiert die lange Tradition der sexuellen Symbolik von Früchten.²⁷ Form, Farbe und Oberfläche der Orangen und Zitronen werden in *Pickelporno* mit der Körperform und -oberfläche kontrastiert,²⁸ die Frucht wirkt in der Kniekehle der Frau wie ein freundlicher Fremdkörper. Ihre ungewöhnliche Position am Körper hat jedoch zur Folge, daß die möglichen sexuellen Konnotationen im Vergleich zum Pornofilm eher komisch als ernst gemeint wirken, denn auch im harten Porno wird manchmal auf Früchte und Gemüse zurückgegriffen, z. B. müs-

nowski 1996, S. 111). Allerdings beläßt sie es bei dieser Einteilung und nimmt keine weiteren Wertungen oder Analysen vor.

²⁶ Diese Technik ist nicht zu verwechseln mit der Überlagerungstechnik, in der der Hintergrund in den Körper „eindringt“ und ihn so zur Fläche werden läßt.

²⁷ Erinnert sei hier nur an die symbolische Funktion des Apfels für den Sündenfall, d. h. für die Versuchung Adams durch das „sexuelle Angebot“ Evas; oder die sexuelle Metapher des aufgeschnittenen Granatapfels, dessen Spalte für das weibliche Geschlechtsteil steht.

²⁸ Außerdem läßt die Verbindung von weiblicher Haut und Orangen an die berühmte Orangenhaut denken, ein körperliches Phänomen, das nicht zum westlichen Schönheitsideal gehört und mit allen Mitteln (der Schönheitsindustrie) bekämpft werden soll.

sen Gurken und Karotten als Dildoersatz erhalten. So spielt Rist mit der Verwendung von Früchten indirekt auch auf diese Verwendung an. Ähnlich funktioniert die Verbindung einer exotischen Frucht mit der Aufnahme der Brustwarze. Die Form der Frucht nimmt mit ihren warzenähnlichen Ausbuchtungen die Form der Brustwarze auf, die Gegenüberstellung der beiden Formen wirkt jedoch sowohl als „reine“ Körpermetapher als auch als groteske Überzeichnung der Körperform.

Auch innerhalb des Körpers sucht Rist nach bildlichen Metaphern. Am deutlichsten wird dies an der Überblendung eines „knutschenden“ Mundes, der sich der Kamera wiederholt entgegenstreckt, mit Aufnahmen eines Organs, das sich einem kontrahierenden Muskel ähnlich abwechselnd öffnet und schließt. Diese rosa-glänzende Öffnung, die einen Teil des Verdauungstraktes darstellt, ruft in Verbindung mit dem Kußmund auch Assoziationen an einen kontrahierenden Muttermund auf. In dieser Sequenz scheinen das Innere und Äußere des Körpers durch die bildliche Montage doppelt zu verschmelzen. Beide Öffnungen sind zart rosa, der Verdauungsmuskel wird jedoch durch seine glänzend schleimige Oberfläche sofort als Körperinneres identifiziert. Die gemeinsame sich öffnende und wieder schließende Bewegung wirkt durch ihre direkte Adressierung der Betrachterin humorvoll und distanzierend zugleich. Durch die Überlagerung der beiden Körperöffnungen stellt diese Sequenz auch ein Spiel mit der „Tiefe“ des Körpers in bezug auf die Oberfläche des Bildschirms dar, auf denen sich die Bilder der Pornographie abspielen.²⁹ Die kontrahierenden Bewegungen (Kußbewegungen) lassen die aus dem Körper herausgelösten Öffnungen wie selbständige, eigendynamische Wesen erscheinen, die zwar zum Betrachter hin orientiert sind, aber durch ihre Doppelung körperunabhängig wirken.

Der Versuch der Pornographie, mit dem Blick der Kamera durch die Körperöffnungen möglichst „tief“ in den Frauenkörper zu dringen, wird durch die Überlagerung des Kußmundes mit der „Kontraktion der Eingeweide“ konterkariert und als „oberflächliches“ und damit sinnloses Unterfangen zum Betrachter zurückgeworfen. Die unterschiedlichen Tiefendimensionen des Körperinneren, d. h. von der Mundhöhle bis zum Inneren des Verdauungstraktes, werden durch Rist so übereinandergeschoben, daß die Löcher des Körpers als flache Schichten einer rosa schimmernden Oberfläche erscheinen. Eindringen bedeutet hier nicht Vorstoßen zu unbekanntem Tiefen.

²⁹ Die Überlagerung der beiden Bilder könnte man auch als eine Anspielung auf Oralsex sehen.

und damit „Wahrheiten“ des weiblichen Körpers, sondern den Körper als eine „Schichtung von Oberflächen“ wahrzunehmen, die nicht hierarchisch aufgebaut, sondern in sich flexibel und verschiebbar ist.

Auch für die Reize und Gefühle an den einzelnen Stationen auf dem Weg zum Höhepunkt des Geschlechtsverkehrs verwendet Rist bildliche Metaphern. Sie greift dabei auf die Symbolik der vier Elemente Wasser, Luft, Feuer und Erde zurück, die beispielsweise als Hintergrundbilder oder auch Hintergrundmusik (z. B. Wasserrauschen, Feuerknistern) fungieren. Die mit den Elementen assoziierten Empfindungen wie Wärme, Kälte, Prickeln werden mit den Berührungen der Körper in Verbindung gebracht. Zudem erzeugt die Symbolik der vier Elemente Atmosphäre und dient zusätzlich als eine rudimentäre Gliederung des Geschlechtsakts. Zum Beispiel sieht man in der letzten „heißen“ Phase blubbernde Lavamassen und züngelnde Feuerstellen, die teilweise auf die Körper projiziert werden. Für den sich aufbauenden Höhepunkt schneidet Rist eine Auswahl schon gezeigter Sequenzen immer schneller aneinander. Der Orgasmus wird mit Hilfe von Aufnahmen einer sprühenden Vulkaneruption dargestellt, deren eindeutige Symbolik die Bilder von Körpern in Ekstase ersetzen. Ein komplett rot gefärbter Bildschirm, der sich langsam weiß verfärbt, bildet das Ende der Eruption. Als abschließende Sequenz setzt Rist im Sonnenlicht funkelndes Wasser,³⁰ gekoppelt mit einer etwas heiseren Frauenstimme, die eine langsame Melodie summt. Das fließende Wasser und die lockere Melodie symbolisieren das post-koitale Gefühl der Entspannung und Erschlaffung. Rist geht damit über die traditionelle Darstellung im Porno hinaus, an dessen Ende in den meisten Fällen nicht die Entspannung steht, sondern der notorische „money shot“. Die Metapher des fließenden Wassers beinhaltet hier sowohl „fließende“ Körperflüssigkeiten (Sperma / Sekrete) als auch den „Fluß“ der Ereignisse, d. h. die mögliche Wiederholung des eben dargestellten Erlebnisses. Mit diesem Finale verändert Rist die Regeln der Pornographie, in denen es zwar ein „Davor“, aber kein „Danach“ geben darf.

Musik und Text

Die Musik fungiert – wie im traditionellen Musikvideo und auch wie in anderen Werken Rists, z. B. in *Blutclip* – als verbindendes Element und hilft die auf den ersten Blick lose erscheinende Bildfolge zusammenzufügen. Im Verlauf des Videos werden hauptsächlich verzerrte Aufnahmen gedämpfter

Trompete, E-Baß und Schlagzeug verwandt. Die einfache Melodie hält dem Geschehen entsprechend eine starke Spannung lange aufrecht, was durch die Betonung der Dominante über drei Takte in einem Vierertaktmodell hinweg geschieht. Außerdem werden Geräuschkulissen eingesetzt, die einen symbolischen Wert haben, z. B. Vogelzwitschern am Anfang, Wasserrauschen in der Mitte. Um ein Gefühl von Körpernähe zu erzeugen, werden Herzschlagrhythmus und Atemgeräusche eingesetzt. Eine Gliederung ist durch den Einsatz von verzerrten Stimmen zu erkennen, die den einfachen Funk-ähnlichen Rhythmus unterbrechen und die Bildsequenzen musikalisch untergliedern.

Neben der Musik wird das Video auch mit gesprochenem Text unterlegt. Über das Video verteilt ertönen unterschiedliche Stimmen, die immer ein oder zwei Zeilen des folgenden Texts aufsagen: „Ich schwinge Dich, schwinge Dich, ich schwing' Dich in der Luft. / Wecke mich, wecke mich, weck' mich an der Hüft'. / Ich habe Augen nur für Dich. / Ich küsse Dich, ich küsse Dich, ich küss' Deinen Schoß. / Ich trinke, ich trinke, ich trink' Deine Sauce. / Ich mach's Dir, ich mach's, ich mach's Dir bunt. / Ich lecke Dich, ich lecke Dich, ich leck' Dich wund.“

Durch die langen Abstände zwischen dem Auftragen der Zeilen erscheint der Text nicht als zusammenhängender, sondern eher als Kommentar zu den einzelnen Sequenzen oder Bildern. Die ersten zwei Zeilen werden von einer Kinderstimme aufgesagt, die nächsten zwei von einer verzerrten Stimme, die aber nicht wie eine Kinderstimme klingt, der Rest wird von einer lasziven Frauenstimme gesprochen.³¹ Zur ersten Zeile fährt die Kamera durch ein Dickicht von Schamhaaren, zur zweiten Zeile sieht man ein Auge in Großaufnahme. Die nächsten beiden Sätze werden mit einer Fahrt durch eine Wiese begleitet, die die Aufnahmen eines liegenden Frauenkörpers überlagert. Während der letzten Zeilen sehen wir wieder den haarbewachsenen Schamhügel der Frau, der durch eine Farbverfremdung rosa zu leuchten scheint. Zu „Ich leck' Dich, ich leck' Dich wund“ streckt sich eine grünlich veränderte Zunge dem Betrachter entgegen. Durch die Verwendung der ersten und zweiten Person Singular richtet sich der Text auch an die Betrachterin und baut eine Beziehung zwischen dem Geschehen im Video und seinen Zuschauern auf, die als Teil des Treibens involviert werden: Der Rückzug auf eine passive Betrachterposition (als Voyeur / in) soll so erschwert werden.

³⁰ Es ist nicht eindeutig, was für eine Art Gewässer (Bach oder Meer) es sein könnte.

³¹ Die Kinderstimme ist m. E. eine elektronisch verzerrte Frauenstimme.

Kameratechnik, Videokamera als Medium

Die Kamera wird in *Pickelporno* aus ihrer traditionellen Starre gelöst und gerät wie die am Geschlechtsakt beteiligten Körper in Bewegung. Sie schließt sich z. B. dem Weg der Hände an, die langsam über den Körper des anderen streichen. Ermöglicht werden diese Bilder durch die Technik der handgehaltenen Kamera. Die manchmal rasanten Kamerafahrten, die so dicht am Körper entlang gehen, daß das Schamhaar zum Dickicht³² und fast jede Pore sichtbar wird, sollen zwei Sinne verschmelzen lassen: die Fingerspitzen werden mit (elektronischen) Augen ausgestattet, Fühlbares soll sichtbar werden. Die Kamera mimt auch die Bewegungen der Körper beim Sex und suggeriert z. B. Penetration: Sie fährt in den Kelch einer Tulpe hinein und wieder heraus. Die Kamera und ihre Blickwinkel werden in das Geschehen inkorporiert, werden flexibel und verlassen den festgefügtten Standpunkt des Voyeurs und allansichtigen Beobachters. Die Rollen der Kamera und des Blicks werden auch innerhalb des Videos thematisiert. Mehrmals tauchen Großaufnahmen von Augen auf, die durch ihre bildschirmfüllende Größe aus dem Bild heraus schauen, Kontakt mit der Betrachterin aufnehmen und die Rolle des Blicks in der erotischen Begegnung verdeutlichen. Besonders die rot glühende Pupille gegen Ende des Videos exemplifiziert die Wichtigkeit des beglückenden Blicks. Weiterhin setzt Rist das Augenmotiv³³ in Form von Blendeneinblendungen ein, die durch eine Positiv-negativ-Verfremdung die Nahtstelle bzw. den Schnitt zwischen einer Szene und der nächsten verdeutlichen und gleichzeitig ein reflexives Moment auf den Blick der Kamera darstellen. Es wird auch deutlich, daß die Kamera einen aktiven Part in der Art der Körperdarstellung hat, und daß die flexibleren Eigenschaften der – im Vergleich zur Filmkamera kleineren – Videokamera es ermöglichen, den Blick auf den Körper zu beeinflussen und zu verändern. Durch die handliche Größe der Kamera, die es erlaubt, sie locker und gleichzeitig eng am Körper zu führen, entstehen Bilder, die im Film nicht so einfach zu erreichen gewesen wären. Gerade weil Video wegen seiner Flexibilität, einfachen Handhabung und Nachbearbeitung (hier ist das schnelle und billige Kopieren besonders wichtig) mittlerweile das beliebteste und ubiquitäre Medium der Pornographie ist,³⁴ unterzieht Rists

32 Im Porno ist das Schamhaar bis auf einen Restbestand häufig abrasiert; dies gilt für beide Geschlechter.

33 Diese Sequenz könnte auch als Anspielung auf die „vagina dentata“ interpretiert werden.

34 Entscheidend ist auch, daß das Medium Video es den Konsumenten von Pornographie

Einsatz des Mediums Video das Genre einem Test. Sie nutzt nicht nur dessen Eigenschaften, sondern sie treibt sie auf die Spitze und geht an seine Grenzen. Dadurch erreicht sie eine alternative Darstellung des Körpers, die zur Verfremdung des Genres der Pornographie selbst dient.

Farben

Rist verwendet in *Pickelporno* fast nur klare, selten gebrochene Farbtöne, die Signalwirkungen ausüben. Sie wirken besonders plakativ, wenn sie in kurzer Schnittfolge als Kontraste aneinandergereiht werden. Ihre Bilder werden durch die Farben strukturiert und so mit Bedeutung aufgeladen: Wenn z. B. die Frau im grasgrünen Kleid in der ersten Szene auf den Mann im königsblauen Mantel trifft und sie gemeinsam auf das türkisfarbene Bettuch fallen, wird durch die Farbgebung der noch recht kühle und zurückhaltende Ton der Begegnung unterstrichen. Im weiteren Verlauf betont ein verstärkter Einsatz von Rottönen die emotionale Steigerung der Begegnung. Die Farben scheinen meist von einer betont künstlichen Intensität, die ihrerseits wieder eine distanzierende Wirkung hat.³⁵ So tauchen an mehreren Stellen im Video Farbflecken auf, die sich über oder im Körper zu bewegen scheinen – z. B. am Anfang des Videos, wenn die Haare des nach vorne gebeugten Mannes plötzlich grün leuchten; oder in einer Sequenz gegen Ende des Videos, in der die Schamhaare der Frau durch ein rosa Leuchten wie entbrannt wirken. Farbe wird in Form von knallig bunten Früchten wie Orangen und Zitronen, einem grünen Kaktus, einer hellblau-grünen Erdkugel zwischen den Schenkeln der Frau etc. als Kontrastmittel so eingesetzt, daß auf der Oberfläche des Bildschirms Farbflächen entstehen, in die sich die Körper oder Teile des Körpers in vielen Fällen ebenfalls als Farbflächen einfügen. Farbe fungiert nicht nur als Hintergrund oder stimmungsunterstützend, sondern ist ein gleichwertiges Gestaltungsmittel, das nicht nur zur Optik, sondern auch zur Struktur des Videos beiträgt.

erlaubt, sich den Videofilm zu Hause anzuschauen. Dieser Faktor, der den Gang ins Pornokino überflüssig macht, vereinfacht den Zugang zu pornographischen (Video-)Filmen; dies gilt auch für Frauen, für die das Pornokino keine attraktive Möglichkeit darstellte. Zum (männlichen) Verhalten im Pornokino siehe Koch 1981. Auch die Produktion von Videosexfilmen durch Laien ist durch das Medium unkomplizierter worden, und viele erfolgreiche Videos wurden von Privatleuten hergestellt. Die Ästhetik des „home-made“ Videosexfilmes wird umgekehrt auch auf dem professionellen Markt imitiert.

35 Da das Video digital nachbearbeitet wurde, kann man davon ausgehen, daß auch die Farben des Videos künstlich gesteigert wurden.

Körperdarstellung

Zu keiner Zeit werden im Hauptteil von *Pickelporno* Körper oder Teile des Körpers auf gewöhnliche Weise gezeigt. Wenn Körperteile in den Blick genommen werden, dann erscheinen sie durch den Weitwinkel der Kamera verzerrt, übergroß und / oder wie aufgebläht. Der Vergrößerungseffekt wird zusätzlich dadurch gesteigert, daß relativ kleine Teile des Körpers (Wimpern, Augen, Fußzehen, Fingerkuppen) mit größeren, körperfremden Elementen in Verbindung gesetzt werden. Beispielsweise wirken die kleinen Haarschäfte durch den Schnitt vom Haaransatz zu einer Menge von Palmwedeln so groß wie Bäume im Urwald. Die Betrachterin fühlt sich wie in *Gullivers Reisen*: Der Körper wird zur riesenhaften Landschaft, auf der die Betrachterin zur Zwergin mutiert; dafür nur zwei Beispiele: Eine Brustwarze schwebt wie eine monumentale Riesenwolke über einer sich rasch verändernden, verfremdeten Landschaft; hinter einer Reihe von fliegenden schwarzen Vögeln erscheint das Gesicht der Frau wie ein großer Felsen.

Füße, Hände bzw. Finger und Zehen sind am häufigsten zu sehen: von den extrem vergrößerten Fingerkuppen am Anfang über die sich räkelnde Fußsohle vor gelbem Blumenmeer bis hin zu den Zehen, die vor dem Mond im All zu schweben scheinen. Rist fokussiert dadurch die taktilen Erlebnisse während der Begegnung der beiden Körper. Genitalien sind dagegen äußerst selten zu sehen. Und wenn sie doch ins Bild rücken, dann sind sie auf den ersten Blick nicht zu erkennen. So könnte die Großaufnahme der Eichel anfänglich auch mit einem anderen Körperteil verwechselt werden. Genauso verhält es sich mit der Nahaufnahme einer Klitoris am Ende des Videos. Sie erscheint mit Hilfe von Solarisation und künstlich intensivierter Farbe verfremdet und könnte in der Unterwassersequenz eventuell für eine Koralle gehalten werden. Auch ihre horizontale Lage und das totale Ausfüllen des Bildschirms trägt zur Verwirrung bei. Sie wirkt dadurch aus dem Körper herausgelöst, erscheint wie die anderen Körperteile überdimensional und wird so zu einem abstrakten Motiv.

Es ist festzustellen, daß die Körper in *Pickelporno* durch die starke Vergrößerung, Verzerrung und Verfremdung einzelner Teile zergliedert und lose erscheinen. Weder ist es möglich, sie zu einem kohärenten Ganzen zusammenzusetzen, noch kann man sie eindeutig einem der Geschlechter zuordnen. Obwohl der Körper des Mannes öfter ins Bild gerückt wird als der der Frau, und man daher eine einfache Umkehrung der patriarchalen Verhältnisse des Pornos vermuten könnte, ist in *Pickelporno* eine Hierarchie der Geschlechter nicht eindeutig zu bestimmen. Denn die Körper(teile) sind nicht

immer eindeutig geschlechtlich zu definieren. In Close-up-Einstellung, z. B. wenn eine Hand einen Schenkel berührt, über einen Fuß streichelt oder über einen Oberkörper gleitet, konzentriert sich der Kamerablick fast ausschließlich auf die Berührung an sich und verweigert eine eindeutige Aussage hinsichtlich des Geschlechts.

Die zwei noch klar voneinander getrennten Körper am Anfang des Videos können nur auf der Ebene der Imagination des Zuschauers zu einem jeweils „ganzen“ Körper zusammenschmelzen. Wenn einmal der ganze Körper ins Bild rückt, dann wirkt auch er durch die beschriebene Verzerrung verändert und verformt: ein Effekt, der durch einen extremen Weitwinkel erzielt wird; zum Beispiel erscheint der Oberschenkel des Mannes wesentlich größer, wenn er wie in einer Einstellung von schräg unten und auf dem Kopf gefilmt wird. Die Kamerafahrten setzen oft auf unkonventionelle Weise an Stellen des Körpers an, wobei im ersten Moment unklar bleibt, welcher Teil des Körpers gerade in den Blick genommen wird. Manchmal werden einzelne Teile des Körpers farblich verfremdet. Oder Landschaftsaufnahmen werden mit Großaufnahmen von Körpern überblendet und schaffen so eine Art amalgamierte Körperlandschaft, aus der sich der Körper und seine Teile erst langsam herauschälen. Diese Überblendungstechnik nimmt im Video für die Körperdarstellung eine Schlüsselposition ein. Bilder von Lavaströmen, vom Eismeer, von Wolken oder Unterwasseraufnahmen werden mit Aufnahmen des Körpers so gemischt und überblendet, daß der Körper von diesen Bildern durchdrungen scheint, sich in seinen Konturen und in seiner Masse auflöst. Es entstehen mit Bildern durchbrochene Körperflächen, die sich wie animierte Muster unter der Bildschirmoberfläche zu bewegen scheinen. Besonders eindringlich wird dieser Effekt, wenn Rist Körperbilder mit Unterwasseraufnahmen mischt. Hier erscheinen die Körper nicht nur als Teil der Unterwasserfauna und -flora, sondern es wirkt so, als hätten die Körper diese Welt auch inkorporiert: Die Körper und Körperteile schwimmen wie Fische im Wasser, aber auch die Fische schwimmen innerhalb der Körper wie im Meer. Durch diesen Überlagerungstrick changieren diese Aufnahmen – und alle, die mit dieser Technik arbeiten – zwischen „Tiefe“ (des Meeres) und einer dekorativen Oberfläche, die mit der Bildschirmoberfläche in eins fällt. Ähnlich verhält es sich auch mit der Überblendung von Lavamassen. Die Mischung von rot-gelb glühenden Lavaströmen mit dem Bild des Bauchnabels, der den Bildschirm vollkommen ausfüllt, bewirkt, daß die Körperoberfläche sich der Bildschirmoberfläche angleicht. Die rote Färbung läßt die Haut durchlässig und gläsern erscheinen, und wir sehen die hindurchglü-

hende Lava, genauso wie wir die Haut als Projektionsfläche der Lavaströme erleben. Flächigkeit wird außerdem durch einen weiteren Trick betont: Oft schieben sich Körper oder Körperteile von der Seite wie eine flache Schablone über den Bildhintergrund, wodurch das Bild des Körpers an dreidimensionaler Wirkung verliert.

Mit Hilfe der handgehaltenen Kamera und des „blue-box“-Verfahrens entsteht durch die sich ständig wandelnden und bewegten Körper eine Art Schwebezustand,³⁶ der noch durch die sich stets im Fluß befindlichen Hintergrundbilder, die sich mit den Körperbildern vermischen, unterstützt wird. Diese Techniken der Negativ-positiv-Schaltungen, Solarisierungen, Verzerrungen und computerveränderten Farbgebung lassen einen traumartigen Zustand entstehen.

Durch die beschriebenen Techniken gelingt es Rist, ein kohärentes Körperbild aufzulösen, seine Formen fließend werden zu lassen und es soweit zu verfremden, daß es durch seine Flächigkeit wie ein abstraktes Ornament oder Gewebe wirkt. Der Körper wird dadurch nicht wie im traditionellen Porno auf seine Genitalien reduziert, sondern verwandelt sich in eine allumfassende erogene Zone.³⁷

Fremde Körper

In *Pickelporno* entsteht durch die Körperfragmente, ihre Verfremdung und das Zusammenspiel von Hinter- und Vordergrund der Eindruck eines auf den ersten Blick nicht leicht zu überschauenden Geschehens, durch das die Betrachterin mit Hilfe bildlicher Metaphern gelenkt wird. Die Fragmentierung der Körper hat in *Pickelporno* eine andere Funktion als im traditionellen Porno, denn sie zielt nicht auf eine einseitige Reduzierung von Körpern zu sexuellen Maschinen. Rist stellt der Fetischisierung des weiblichen Körpers im

³⁶ Der Schwebezustand wird auch durch die Bildmetaphorik unterstützt: die kreisende Sonde, fliegende Vögel, der Mond im All usw. Zudem drehen sich die Körper wie Embryos im Bildfeld.

³⁷ Der Reduzierung von Körpern zu Objekten wird auch durch humorvolle Accessoires entgegengewirkt, beim Mann z. B. durch eine künstliche grüne „Grasunterhose“. Hinzu kommt z. B. die Plazierung eines Plastikbabys zwischen den Zehen der Frau, eine ebenso humorvolle Referenz auf den Aspekt der Reproduktion, die im Porno explizit vermieden wird. Mit Hilfe dieser Bildstrategien verhindert Rist ein unreflektiertes Eintauchen in ihre Bilderwelt, die zwar durch Verfremdung und Überhöhung alltäglicher Bilder und Metaphern einen neu zu entdeckenden Kosmos des Sex' entwirft, diese bunte Spielwiese aber mit der erwähnten Verwendung und Verfremdung schon existierender Bilderwelten und kurzen Referenzen auf soziale Zusammenhänge untergräbt.

Porno und seiner daraus resultierenden diskriminierenden Objektifizierung eine Sicht auf den Körper und seine Teile entgegen, die ich mit den Worten von Kate Myers als „a pleasure in the part“ beschreiben möchte. In ihrem Aufsatz „Towards a feminist erotica“ plädiert Myers dafür, fragmentierte Bilder des weiblichen Körpers nicht nur unter den negativen Vorzeichen der Fetischisierung zu betrachten, sondern sie erkennt in ihnen auch das Ausdruckspotential sensueller Lust und sexuellen Erlebnisses: „It therefore seems important to create a working distinction between the process of fragmentation, which implies a breaking up or disabling of the physical form, and what could be termed ‘a pleasure in the part’ – the pleasure derived from looking at a picture which depicts the curve of an arm or the sweep of a neckline. Such images could be interpreted not as a butchering of the female form but as a celebration of its constituent elements, giving a sense of the scope and complexity of sensual pleasure which breaks with specific genital sexual associations and with the necessity of overdetermining phallic substitution and the representation of the female form.“³⁸ Rist erreicht diese integrative „Lust am Teil“ u. a. dadurch, daß die eindeutige Geschlechtlichkeit der Körperteile aufgehoben wird. Der weibliche Körper wird nicht als etwas dargestellt, das zerteilt und reduziert werden muß, um seinen „Mangel“ zu substituieren und seine „wahre“ Lust zu offenbaren, sondern er wird integriert in eine Körperlandschaft, in der die Körper *beider* Geschlechter zerlegt werden, um mit ihrer Umgebung und sich selbst so zu verschmelzen, daß keine Trennung zwischen Körper und Objekt, Vorder- und Hintergrund mehr möglich ist. Wenngleich der Unterschied zwischen „männlich“ und „weiblich“ so zwar nicht vollkommen aufgelöst wird, wird er dennoch irrelevant. Die Weigerung, uns Bilder geschlechtlich kohärenter Körper anzubieten, vereitelt in *Pickelporno* auch eine kohärente Erzählung des Sex'.

Der Körper wird von Rist nicht auseinandergenommen und verfremdet, um ihn auf die „Wahrheit des Sex'“ hin zu untersuchen, auszustellen und konsumierbar zu machen, sondern um das vermeintlich so einfache „Sichtbare“ des Sex' wieder „unlesbar“ zu machen. Sie führt das „Prinzip der maximalen Sichtbarkeit“ ad absurdum, denn sie rückt dem Körper und seinen „Geheimnissen“ so extrem nahe, geht so eng mit der Kamera heran etc., daß weder eine Identifizierung eines Partialobjektes noch eine Übersicht möglich ist. Der Körper kommt uns auf diese Weise nicht wirklich näher, denn in seiner größten Nähe entfernt er sich – er wird uns „fremd“.

³⁸ Myers 1987, S. 200.

Carolee Schneemanns „Fuses“

Es bietet sich an, Rists *Pickelporno* mit Carolee Schneemanns Film *Fuses* (1964-67) zu vergleichen. Der Film (16mm, 22 Min., ohne Ton) stellt wie *Pickelporno* den Versuch dar, pornographische Darstellungen zu unterlaufen. Dazu veränderte und verfremdete Schneemann ihr Filmmaterial, das sie beim Geschlechtsverkehr mit ihrem damaligen Partner zeigt. Über drei Jahre hinweg sammelte sie Filmaufnahmen, die sie teilweise zweimal belichtete, fragmentierte und nachbearbeitete. Sie bemalte, zerkratzte und verätzte die Oberfläche des Zelluloids oder setzte es der Witterung sowie der Hitze eines Ofens aus mit dem Ergebnis: „The explicit images were considerably distorted in the process, and a rather abstract image evolved that at times unrecognizably fused male and female body parts into a flow of colors and movements as in the process of lovemaking itself.“³⁹

Den Höhepunkt des Koitus gestaltete Schneemann nicht nach traditionellem Muster, sondern steigerte die Überlagerungen und Verfremdungen des Materials zu einer extremen Dichte, die die Sichtbarkeit der Körper und ihres Geschlechts zusätzlich erschwerte: „The highpoints of sexual passion are conveyed by a convulsive densification of imagery. [...] Amidst [...] the grid of spots, scratches, and colors over(p)laying the sexual imagery in *Fuses*, it becomes impossible to define exactly what we are looking at. In those sequences, a coherent body image defined as male or female is dissolved. [...] For Schneemann it becomes irrelevant whether we can decipher female or male body parts, [...] menstrual blood or red paint, white dots or ejaculate, as it is the complex sensual experience involved in the action that she tried to capture. The artist made bodily sensations and pleasure themselves her subject.“⁴⁰

Es entstand ein episodischer, nicht narrativ ausgerichteter Film, der durch seine nachträgliche Bearbeitung sein „Film-Sein“ vor Augen führt. Nicola Bongard beschreibt diesen Vorgang als eine „Materialisierung“ des Mediums, die wiederum die Materialität des Sex' in der Fiktion der Pornographie dekonstruiert.⁴¹ Dies hat zum Ergebnis, daß sich die „ZuschauerInnen des Machtverlangens und der Indiskretion des voyeuristischen Blicks bewußt [werden].“⁴² Im Gegensatz zu Kubitza sieht Bongard Schneemanns

Fokus auf die Darstellung „weiblichen Verlangens“ vor und hinter der Kamera jedoch als einen Versuch, der scheitern mußte. Schneemann erlauge der Illusion, „gelebte Sexualität in bewegten Bildern, im Film zeigen zu können, ihr auf eine Weise nah kommen zu können, die etwas mit unmittelbarer erfahrener Körperlichkeit zu tun hat.“⁴³ Laut Bongard versucht Schneemann letztendlich eine Verallgemeinerung weiblicher Sexualität und legt sie erneut auf ein heterosexuelles Begehren fest. Nichtsdestotrotz teile ich die Meinung Kubitzas, daß *Fuses* als Versuch ernstgenommen werden sollte, das Gefühl von sexuellem Begehren und Erfüllung filmisch umzusetzen. Schaulust wird in *Fuses* nicht als etwas dargestellt, das für die Frau durch das patriarchale System für immer verschlossen ist, sondern kann durch die handfeste Bearbeitung des Filmmaterials und die damit einhergehende Verfremdung der Körper entdeckt werden. Hinter den Überlagerungen und Verfremdungen von *Fuses* sollen die Körper, ihre Bewegungen und ihr Geschlecht erahnt und weiterhin erkannt werden.

Im Vergleich dazu läßt Rists Verfahren der Körperverfremdung kein „natürliches“ Bild des Körpers mehr hindurchscheinen. Der Körper erscheint in *Pickelporno* durch und durch künstlich. Mit Hilfe von Metaphern versucht Rist der Darstellung von Begehren näherzukommen, um gleichzeitig durch Fragmentierung und Verflachung der Körper, die



Carolee Schneemann, *Fuses* (1964-67)
16mm-Film, Farbe, ohne Ton, 22 Min.

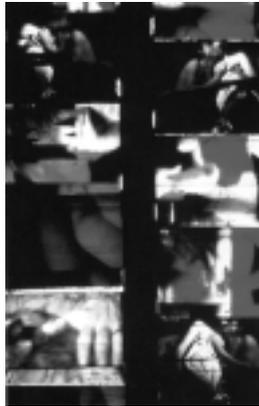
³⁹ Kubitza 2001, S. 3.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Bongard 1994, S. 28f. Zu *Fuses* siehe auch: Strauss 1997, S. 30ff.

⁴² Bongard 1994, S. 28.

⁴³ Ebd., S. 31.



Carolee Schneemann,
Fuses (1964-67)
16mm-Film, Farbe,
ohne Ton, 22 Min.

extreme Farbigkeit und das Einstreuen humorvoller Accessoires eine Distanz zu schaffen, die von der Unmöglichkeit zeugt, Begehren allein im Blick fassen zu wollen.

Insofern machen sich beide Künstlerinnen die Vorteile des gewählten Mediums auf unterschiedliche Weise zunutze, um die Bedingungen für die Abbildung des Körpers an die Oberfläche zu bringen. Oberfläche erlangt hier ihre ursprüngliche Bedeutung: Die Oberfläche des Zelluloids wird bei Schneemann so lange bearbeitet, bis der Film den Körper kaum noch zeigen kann. Bei Rist ist es die Oberfläche des Bildschirms, dem sich die Körper angleichen und dadurch verfremdet werden. Die Verbildlichung des Körpers wird bei beiden Künstlerinnen als seine bewußte „Verflachung“, seine Transformation in die Zweidimensionalität, veranschaulicht.

4 Innen und Außen – Der groteske Körper in „Eindrücke verdauen“ und „Mutaflor“

Die Fahrt in den Körper: „Eindrücke verdauen“ (1993)

Ein leuchtend gelber Badeanzug hängt an zwei Haken von der Decke einer Raumnische.¹ In ihm liegt – auf Brusthöhe der Betrachterin – ein kugelrunder Fernseher, der durch seine Form, Größe und Gewicht den Badeanzug ausbeult, extrem dehnt und in die Länge zieht. Aus den Beinausschnitten ragt das rote, runde Gehäuse sowie Teile der schwarzen Bildschirmränder hervor. Der Bildschirm selbst ist vom Badeanzug bedeckt, so daß der stark gedehnte, fast durchsichtige Stoff wie ein Filter für die Fernsehbilder fungiert. Aus dem Ausschnitt des Badeanzugs werden zwei Kabel nach oben geleitet, von wo sie sich über einen der Deckenhaken in Richtung Boden zum Videoplayer und von dort zur Steckdose fortsetzen. Die Kabel sind mit gelben Schleifchen aneinandergelassen, wodurch die Leichtigkeit und Fröhlichkeit der Installation unterstützt wird und in Verbindung mit dem Badeanzug Assoziationen an Urlaub und Baden wecken.² Das über den Bildschirm flimmernde Video verleiht dem Badeanzug im wahrsten Sinne des Wortes ein Innenleben: Es zeigt endoskopische Aufnahmen durch Magen und Darm.³

In *Eindrücke verdauen* entstehen mehrere Oberflächen, die sich in Bezug zur „realen“ Oberfläche des Körpers setzen. Der Stoff des Badeanzugs steht für die Haut, die jetzt aber keine Begrenzung mehr darstellt, sondern durchlässig ist und ins Körperinnere schauen läßt. Das Innere ist wiederum auch nur eine – wenn auch anthropomorphe – Oberfläche, auf der sich bewegte *Bilder* des Körperinneren zeigen, die wir nur mit Hilfe der Kamera und

1 In der Ausstellung *Schwester des Stroms* 1993 in der Galerie Stampa. Im Katalog *I'm Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167 cm* (Rist 1994) steigert die gegenüberliegende gelbe Seite die Farbigkeit des Badeanzugs. Auf dieser Seite ist rechts unten ein Gedicht zu lesen: „Lotti fährt in die Vergangenheit, / Klippenbrille, rotkariertes Coupé, / beige Windjacke, u-förmiges Lenkrad, / Klappmesser in der Handtasche, / Nimmt Autostopper mit, klaut im / Supermarkt, rot V-Hose, / stelle meinen Fuss auf den Kühler, / eines Sportwagens oder lege mich drauf, / je nach Mut, / Danach baden in der Elbe.“ (Ebd., o. Pag.).

2 Das Thema Baden / Urlaub etc. wird auch in anderen Arbeiten Rists bearbeitet. Siehe dazu z. B. *Sip My Ocean* oder *Badekabine no. 54* im 6. Kapitel.

3 Die endoskopischen Aufnahmen erhielt Rist von einem Internisten. Es sind keine Aufnahmen aus ihrem eigenen Magen. (Vgl. E-Mail von Rist am 19.11.2001). Die Installation kommt ohne Ton aus.



Pipilotti Rist, *Eindrücke verdauen*
Videoinstallation: Galerie Stampa,
Basel 1993

des Monitors sehen können. Der Titel *Eindrücke verdauen* kommentiert diese paradoxe Situation: Einerseits referiert er auf die Bilder von Magen und Darm, den Verdauungstrakt des Körpers; andererseits verweist er auf die Vorstellung, Bilder und Eindrücke körperlich zu verarbeiten. Eindrücke steht für Erfahrungen in ihrer ganzheitlichen Bedeutung, d. h. Gefühle, Erlebnisse etc., die auf den Menschen einwirken und einen Eindruck hinterlassen.

Der Fernseher und seine Bilder sind in dieser Installation die Platzhalter für den Unterleib des Körpers; im wörtlichen Sinne liegen der Bildschirm und seine Bilder hier „schwer im Magen“. Durch die ausgebeulte Form, die extreme Verlängerung des Badeanzugs und die gelben Schleifen wirkt die Installation komisch und verspielt. Der kugelige Fernseher erscheint nicht wie ein Fremdkörper, sondern eher wie eine Prothese im Sinne Donna Haraways „Cyborg Manifesto“: „For us, in imagination and in other practice, machines can be prosthetic devices, intimate components, friendly selves.“⁴ Obwohl die Maschine den Körper ersetzt und den Platz des Körpers im Badeanzug einnimmt, bekommt die Betrachterin nicht das Gefühl einer Verdrängung des Körpers. Die Kabel, die lebenserhaltenden Schläuchen an einem medizinischen Tropf ähneln, verlebendigen die Installation: Die Maschine bekommt etwas Körperliches und umgekehrt.

Die gewöhnungsbedürftigen endoskopischen Bilder werden durch diese Inszenierung und den gedehnten Stoff, der als „soft-

screen“ und „Haut“ zugleich fungiert, gefiltert und dadurch entschärft. Zugleich kehren diese Bilder an den Ort zurück, an dem sie aufgenommen wurden: in den Bauch, den Verdauungstrakt, der anstelle des Unterleibs steht. Sie erscheinen dort aber nicht als „natürliche“ Bilder, sondern als künstliches Produkt, das sich durch eine Kamera und auf der Oberfläche des Bildschirms erst realisieren muß. Die Vorstellung, daß sich uns unser Körper über seine eigenen Bilder darstellt und wir ihn damit erleben können, wird durch Rist hier wörtlich genommen und umgesetzt. Ihre Installation deutet auch an, daß gerade die ungewohnten, fremden Bilder des Körperinneren erst „verdaut“ und damit verinnerlicht werden müssen, um als Bilder des eigenen Körpers akzeptiert zu werden.

Gerade die Technologie der Endoskopie,⁵ die in den Körper eindringt, vermittelt Bilder vom Körper, die (noch) nicht zum Alltag gehören, aber langsam die traditionellen Körpergrenzen – Vorstellungen von Innen und Außen – aufweichen. Durch die Verbreitung dieser im medizinischen Bereich angesiedelten Bilder werden Ansichten des Körperinneren vermittelt, die ein besseres Verständnis über die Funktionen der abgebildeten Organe für den Laien jedoch nicht unbedingt mit einschließen. Das Ansichtigwerden der Eingeweide bedeutet in erster Linie, eine Grenze zu überschreiten, die jahrhundertlang als unüberwindbar galt und zeugt vom Glauben an die Macht der Bilder.⁶ Rists Installation zeigt hingegen auf humorvolle Weise, daß die Bilder der Eingeweide nicht automatisch von der „Wahrheit“ des Körpers zeugen können und somit ein größeres Wissen vom Körper transportieren, sondern immer eine, wenn auch sich verbreitende, bildliche Prothese in der Wahrnehmung unseres Körpers darstellen. Dazu kommt, daß, wie Monika Wagner es ausdrückt, „der Blick in die Eingeweide den Körper vollkommen gesichts- und geschichtslos, also kreatürlich erscheinen [läßt].“⁷ Mit Hilfe der Inszenierung rekontextualisiert Rist diesen „gesichtslosen Blick“ und stellt die Bilder aus dem Inneren des Körpers in Zusammenhang mit dem weiblichen Körper und seinem Aussehen, die der Badeanzug und die Kugelform

⁵ Schon seit Anfang des 19. Jahrhunderts wurde mit technischen Hilfsmitteln versucht, das Innere des Körpers zu betrachten. Erst seit 1971 ist es möglich, Film- und Photoaufnahmen vom Körperinneren zu machen. Die erste Videokamera für diesen Zweck wurde 1984 erfunden. Siehe dazu z. B. „Die Geschichte der Endoskopie“ unter <http://www.endoskopietechnik.de/geschichte.html>.

⁶ Ähnliches gilt auch für den Ultraschall, der z. B. bei den Untersuchungen von Schwangeren eine große Rolle für die Verbildlichung des Fötus spielt.

⁷ Wagner 2001, S. 291.

⁴ Haraway 1993, S. 178.

des Fernsehers in Erinnerung rufen. Es wird auf breite Hüften und Gesäß angespielt, gleichzeitig wird der obere Teil des Badeanzugs langgezogen und wirkt dadurch flachbrüstig. Diese extremen Ausbuchtungen und Verflachungen, die hier durch die Position des Fernsehers hervorgerufen werden, lassen die Installation wie eine Karikatur des weiblichen Körpers erscheinen.⁸ Im wörtlichen Sinne besitzen der Fernseher und seine Bilder ein enormes Gewicht und damit Einfluß auf das Aussehen bzw. die Formen des weiblichen Körpers.

Die Verbindung von Verdauung, medialem Bild und Badeanzug ruf auch Assoziationen an „weibliche“ Verhaltensweisen wie Diäten bzw. Krankheiten wie Bulimie und Anorexie auf. Der Druck, den Darstellungen von unerreichbaren weiblichen Körperidealen in Werbung, Film und Fernsehen naheifern zu müssen, ist groß, und ihm wird meistens durch Diäten entsprochen; so gehen die Hochglanzbilder von schlanker Schönheit vorrangig „durch den Magen“. Susan Bordo formuliert es wie folgt: „The social control of female hunger operates as a practical ‘discipline’ (to use Foucault’s term) that trains female bodies in the knowledge of their limits and possibilities.“⁹ Durch die Installation wird diese Disziplinierung jedoch nicht angeklagt. Vielmehr veranschaulicht die anthropomorphe Form des Fernsehers in Zusammenhang mit den endoskopischen Aufnahmen, daß die Bilder vom Körperinneren unsere Vorstellung vom Körperinneren und -äußeren, von Körpergrenzen generell und somit der Konstitution unseres Körpers als „geschlossenem“ grundlegend beeinflussen und verändern können. Verdauen ist hier ein verbildlichter Vorgang, ein Prozeß, der den (weiblichen) Körper formt. In Wechselwirkung mit dem Bild des Körperinneren entsteht ein grotesker weiblicher Körper, der durch den Monitor sein „Innerstes“ offenbart. Innerlichkeit ist hier gleich Oberfläche, Oberfläche gleicht Innerlichkeit und ist Körper.

Die Bilder und ihre Projektionsoberflächen werden Teil unserer Physiognomie, gehen – hier wörtlich genommen – unter die Haut. Die humorvolle, absurde Darstellung erreicht Rist durch den Effekt einer doppelten

⁸ Vgl. dagegen Sylvia Eiblmayr: „Die Kugel, die in Pipilotti Rists Badeanzug steckt, die ein Videomonitor ist, und sich also auch als Spiegel entpuppt, evoziert das Phantasma vom kugelförmigen Menschenwesen, in dem Mann und Frau ungetrennt zu einer Form verschmolzen sind.“ Siehe Eiblmayr 1995, S. 7.

⁹ Bordo 1993a, S. 130. Bordos eindringlichste Analysen, wie Körperidealen entsprochen wird, finden sich in ihren Aufsätzen „Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture“ und „Reading the Slender Body“, beide in: Bordo 1993.

Substitution: Der Fernseher, der eigentlich den Bildträger darstellt, wird an die Stelle der Körperteile gesetzt, die er abbildet. Der gedehnte Stoff des Badeanzugs tritt an die Stelle der Haut, die er eigentlich bedecken soll. Haut wird in dieser Installation zu einer opaken Schicht, die die Funktion von Haut als Grenze und zugleich als Schnittstelle repräsentiert. Die gedehnte Schicht des Badeanzugs ist hier eine Membran, die den Körper abschließt und zugleich zur Welt hin öffnet. Haut, so Claudia Benthien, „wird [heute] als etwas erlebt, das zwar individualisiert, primär aber trennt.“¹⁰ Und so ist die Haut im Sinne Mary Douglas’ als die stabile Körperoberfläche zu betrachten, die als eine Metapher für die Grenzen des Ichs und somit des Sozialen an sich fungiert. Die Mischung aus Sinnesorgan, „welches am stärksten leiblich und am wenigsten entrinnbar ist“, und ihrer historisch gewachsenen Funktion „als finale Grenze des Selbst“, hat dazu geführt, „daß gerade anhand der Haut [die] Auflösung zwischen Intern und Extern immer wieder verdeutlicht wird.“¹¹ Gerade die weibliche Haut erscheint in Rists Videoinstallation als durchsichtige Schicht, die ihre stabilisierende Funktion für eine Trennung von Innen und Außen verloren hat. Der Stoff des Badeanzugs, der sonst vor neugierigen Blicken schützt, gibt, wenn auch nicht direkt, den Blick frei auf das „weibliche“ Innenleben, das aber als solches durch seine Gesichtslosigkeit wiederum nicht zu erkennen ist. Die Haut als „existentielles Attribut des Weiblichen“,¹² die entfernt werden muß, um sich der „Wahrheit“ des Körpers zu nähern, entblößt nichts weiter als eine weitere Oberfläche, die das fremde Körperinnere zeigt.¹³ „Innerlichkeit“ erleuchtet geschichtete Oberflä-

¹⁰ Benthien 1999, S. 282.

¹¹ Ebd., S. 275.

¹² Ebd., S. 283: „Einerseits werden die Entfernung und Lüftung der geschlechtsneutralen (also der männlichen) Haut zum Emblem des Wissens, dessen Grundidee auf Enthüllung beruht. Andererseits verwenden eine Reihe männlicher Denker von Swift bis Nietzsche die Elimination der weiblichen Körperhaut immer wieder als Negativimago für jene Form des durchdringenden Erkennens, die für den Erhalt des Ichs als schädlich angesehen wird. Es ist also nur die Häutung von Männern, die als Erkenntnismodell wie als Metapher der Transformation ‘funktioniert’. Zugleich ist es zumeist der nackte Körper der Frau, der in der philosophischen Tradition als Allegorie für das unverhüllte Wissen und die Wahrheit herhalten muß.“ Siehe auch Benthien’s exzellente Analyse der Werke von Sylvia Plath im sechsten Kapitel.

¹³ Parveen Adams interpretiert *Eindrücke verdauen* als „Bedrohung für die menschliche Identifizierung und Differenzierung. Hier deckt sie [Rist] technischen Voyeurismus, Videophilie auf – man steckt den Kopf in die Frau, die man sehen will, weil sich darin ein Videomonitor befindet – das Ding, das man in der Mutter sehen will. Die Ur-Sendung. Man kehrt nicht in den Schoß, sondern zum Fernsehgerät zurück. Dieses Bild zerstört die

chen, der Raum des weiblichen Körpers reduziert sich auf den Abstand von Membran und Monitor. Der Körper der „Weiblichkeit“ formt sich in *Ein-drücke verdauen* durch das Zusammenspiel von medialen Oberflächen und der Haut als Grenze.

Vergleiche: Mona Hatoums „Corps étranger“ und „Deep Throat“

Andere Künstlerinnen haben sich ebenfalls endoskopischer Aufnahmen bedient. In Mona Hatoums Videoinstallationen *Corps étranger* (1994) und *Deep Throat* (1996) sind es, im Unterschied zu Rist, Aufnahmen ihres eigenen Körpers, die deutlich sichtbar sind. In *Corps étranger* wird das Video auf den Boden einer runden, hohen Kabine mit zwei gegenüberliegenden Zugängen projiziert. Die Projektion füllt den Boden fast aus, so daß die Besucher mit ihren Füßen dicht am oder auf dem Bild stehen müssen. Gezeigt werden nicht nur Fahrten durch den Körper, sondern auch entlang des Körpers und seiner Öffnungen (auch den Augen), so daß nach einer längeren Betrachtung das weibliche Geschlecht des Körpers deutlich wird. In der Kabine sind Geräusche des Körperinneren wie Herz- und Pulsschlag zu hören.

In *Deep Throat* verwendet Hatoum nur eine endoskopische Fahrt vom Rachen bis in Magen und Darm. Anstelle der Telleroberfläche erblickt die Betrachterin am gedeckten Tisch die endoskopischen Bilder. Der Titel spielt auf den des berühmten Pornofilms der 1970er Jahre an, in dem die Schauspielerin Linda Lovelace eine Frau spielt, deren Klitoris in den Hals gerutscht ist. Hatoum verweist einerseits auf diesen Pornofilm und auf die Vermarktung des weiblichen Körpers in der Pornoindustrie, andererseits wird durch die Verbindung von Eßtisch und den rosarot-schleimigen Bildern von Speiseröhre, Magen und Darm, wie Judith Marth argumentiert, eine Schockwirkung erzielt, die im Vergleich zu Rists Arbeit in viel stärkerem Maß Assoziationen an Eßstörungen hervorruft: „Die Inszenierung [der endoskopischen Aufnahmen] in dem Tischszenario, quasi als 'Eßstörung', verweist [...] auf den sozialen Ursprung und die Symptome eines Ekels vor dem weiblichen Körper. Auf die weiße Tellerfläche projiziert, wird der vergrößerte fleischige Schlund zu einem schwer verdaulichen Mahl. Eingebettet in die visu-

Totalität des Blickfeldes durch die Verlagerung des eigentlichen Objektes, des Blickes, der normalerweise das Bild komplettiert. Der Platz des Objektes 'Blick' wird geleert. Schließlich blickt die Maschine ja auch uns an (darüber hinaus sehen die Beinausschnitte des Badeanzugs aus wie Pupillen), indem wir beim Schauen angesehen werden, wird unser Blick als reiner Blick abgelöst. Das Objekt bedeckt nun die Lücke in der Signifikationskette nicht mehr und wir taumeln am Rande der Kastration.“ Adams 1995, S. 55f.

elle Konvention, den Körper als geschlossene Form abzubilden und als Ort menschlicher Subjektivität zu verstehen, kreieren die endoskopischen Detailaufnahmen ein Angstszenario. Der 'Realitätseffekt' der wissenschaftlich 'objektiven' Kamera wirkt verstörend, weil wir die Bilder nicht als Produkt einer in Form der Endoskopiegeräte sichtbaren Technologie sehen, die zudem durch die Autorität eines weißbekittelten Arztes kontrolliert wird, sondern als surreale Speise, als Metapher einer psychischen Situation, in der das verdrängte Körperinnere als faktische Projektion zurückkehrt und die BetrachterIn zu verschlingen droht, oder, wie der leere Stuhl andeuten könnte, bereits verschlungen hat. Der Schrecken, den die entfremdeten Körperaufnahmen in Kombination mit der 'häuslichen' Atmosphäre vermitteln, verdeutlicht die Gewalt der pornographischen Oberfläche als ein Mittel der Verdrängung des Körpers, dessen Inneres als literale Projektion zurückkehrt.“¹⁴

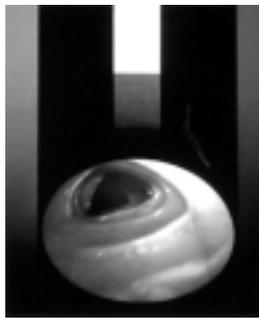
Im Unterschied zu Rists Inszenierung der endoskopischen Bilder läßt Hatoum die befremdliche Wirkung dieser Bilder sich voll entfalten. Nichts wird verdeckt, die Bilder werden direkt als „surreale Speise“ serviert. In der Steigerung dieses Effekts wird die Betrachterin in *Corps étranger* durch die Projektion auf den Boden gezwungen, sich mit ihrem eigenen Körper zum Bild zu positionieren: Der Sog des „gefräßigen Auges“,¹⁵ der Körperhöhlen droht die Betrachterinnen zu verschlucken. Eine Distanzierung ist, wie auch Amelia Jones schreibt, hier kaum noch möglich: „The visitor is plung-



Mona Hatoum, *Deep Throat*
(1994)
Videoinstallation; National Galerie
im Hamburger Bahnhof, Berlin
1996

¹⁴ Marth 2003, S. 6.

¹⁵ Diesen Ausdruck entlehne ich Vischer 1996, S. 9.



Mona Hatoum, *Corps étranger*
(1994)

Videoinstallation; Musée national
d'Art Moderne, Centre Georges
Pompidou, Paris 1994

ed into Hatoum's body rather than engaged from the outside. Once the 'gaze' – perhaps against its will – is forced to penetrate the endless entrails that constitute Hatoum's corporal self, its possessor can no longer sustain himself in a function of desire. The spectator is himself possessed by the sucking vortex of embodied femininity that is Hatoum's body. Deploying the flat depthlessness of the videoscreen, *Corps étranger* paradoxically threatens to swallow the (male) viewer into its gooey depths. The apparent 'depth' of Hatoum's body, however, vanishes in the resistant glass surface that delivers up the video image – the body as spectacle."¹⁶

Im Gegensatz dazu setzt Rist auf eine humorvolle Distanzierung, denn schon durch den Badeanzug als Filter entsteht eine Distanz zwischen Bild und Betrachterin. Mit den wenigen Objekten und Beigaben akzentuiert Rist – wie auch Hatoum – minimal, sie erzielt jedoch die entgegengesetzte, spielerische Wirkung. Durch die Form des Fernsehers und seine Ausbeulung ruft Rist den weiblichen Körper – wenn auch als Karikatur – vor Augen. Hatoum erreicht diese Assoziation in *Deep Throat* durch den Titel; in *Corps étranger* identifiziert man die Öffnungen, Tunnel und Innenräume nach längerem Betrachten als Teil eines weiblichen Körpers.

¹⁶ Jones 2000, S. 43. Der Beschreibung der Projektion auf dem Boden als „resistant glass surface“ kann ich nicht zustimmen, da kein „videoscreen“ (d. h. Monitor) angesehen wird, sondern die opake Oberfläche des Bodens. Der Effekt ist eher umgekehrt: Die porösere Oberfläche des Bodens und das Bild verschmelzen miteinander; es entsteht eine Art Amalgam von Bild und Bodenoberfläche.

Die Fahrt in den Körper II: „Mutaflo“ (1996)

Auch in der Videoinstallation *Mutaflo* wird verdaut: Diesmal ist es die Kamera bzw. der Blick der Betrachterinnen. In der Endlosschleife der einfachen Videoprojektion, ohne weitere Beigaben oder Raumgestaltung, wiederholen sich zwei aneinandergehängte Szenen.¹⁷ In beiden fährt die handgehaltene Kamera¹⁸ in Richtung des weit geöffneten Mundes der nackt am Boden hockenden Pipilotti Rist¹⁹ und scheint darin zu verschwinden. Gerade in dem Moment, in dem die rosarote Oberfläche der Zunge die Projektion ausfüllt, erfolgt ein Schnitt auf eine farblich ähnliche Oberfläche, die sich, nachdem sich die Kamera weiter von ihr entfernt hat, als After herausstellt. Die Kamera fährt kurz am Rücken entlang und entfernt sich dabei von ihr, so daß sie den gesamten Körper zeigt, wenn sie sich mit einer schnellen Drehung wendet und wieder ins Objektiv der Kamera blickt. Dann beginnt die Fahrt von neuem: Sie öffnet den Mund, die Kamera dringt ein und taucht am anderen Ende des Körpers wieder auf, sie dreht sich herum, und das Spiel beginnt von Neuem.

Was nach einem kontinuierlichen Vorgang aussieht, ist aus zwei leicht unterschiedlichen Szenen zusammengesetzt. Sie divergieren hauptsächlich durch den Hintergrund: Einmal sitzt Rist auf einem gemusterten, bräunlichen Teppich, auf dem Orangen liegen, das andere Mal auf einem Untergrund, wohl graues Linoleum, auf dem einige Croissants verteilt sind. Auch die Aufnahmen des Afters unterscheiden sich durch ein kleines Detail. Um die Form und Farbe der Körperöffnung zu betonen, sieht man einmal ein grünliches Objekt (vielleicht eine Limone) zwischen die Beine geklemmt, in der zweiten Einstellung einen Petersilienstengel.²⁰ Diesen Stengel sieht man kurz ein zweites Mal: Rist holt ihn nach der Drehung zwischen den Beinen hervor. Die um sie verteilten Nahrungsmittel fungieren hier zwar hauptsächlich als

¹⁷ Die Sequenz einiger Videostills aus *Mutaflo* ist in den Katalogen *Himalaya* (Rist 1998) und *Remake of the Weekend* (Rist 1998a) zu sehen; siehe dazu auch in diesem Buch den Abschnitt „Vom Video zum Buch“ im Kapitel 7.1 und die Abbildungen S. 186.

¹⁸ Die Kamera führte Anders Guggisberg. Siehe „Production Credits“ in Rist 2001a, S. 159.

¹⁹ Dadurch, daß Rist sich nie ganz erhebt, erinnert ihre Haltung auch an einen Embryo im Mutterleib. Dieser Effekt wird dadurch begünstigt, daß Rist nie aus der Kadrierung tritt. Die Ränder der Projektion (das Objektiv der Kamera) scheinen auch die Begrenzung für ihren Körper zu sein.

²⁰ Petersilienkraut und -samen wurden in früheren Jahrhunderten als Abtreibungsmittel eingesetzt. Die Plazierung des Krauts an dieser Stelle könnte als ein Hinweis auf diese Tradition gelten.

Dekorations-elemente, verweisen jedoch auch auf die Nahrungsaufnahme und den Verdauungsvorgang an sich.

Beide Einstellungen erscheinen unscharf. Durch das leichte Wackeln und die Drehung der handgehaltenen Kamera bekommt man den Eindruck, die Kamera wirbele um den Körper herum und in ihn hinein, was in Kombination mit Rists Körperbewegungen eine sehr fließende Wirkung erzielt. Der Körper der Künstlerin scheint nicht nur – im wörtlichen Sinne – die Schnittstelle zu sein, sondern auch das Zentrum, um das die Kamera und unser Blick rotieren.

Der Titel *Mutaflor* ist dem Namen eines Medikaments entlehnt, das lebende Kolibakterien enthält und für die Wiederherstellung erkrankter Magen- und Darmschleimhaut eingesetzt wird, was die Assoziationen an Verschlucken und Verdauen stützt.²¹ Im Gegensatz zu *Eindrücke verdauen* verzichtet Rist in dieser Version auf endoskopische Bilder und überläßt die Ansichten vom Körperinneren der Imagination der Betrachterinnen.

Anders in einer Fassung von 1996. Hier sind zwischen Mund und After noch endoskopische Bilder in Überlagerung mit rasenden Wolken und verschiedenen bunten Objekten zu sehen, die, teils rot eingefärbt, frei schwebend über den Bildschirm jagen. Bei jeder Fahrt durch das Körperinnere verändert sich diese surreale Welt: einmal sieht man gelb-weiße, stachelige Objekte, die sich mit dem rosaroten Hintergrund verbinden, ein anderes Mal wirbeln Lichterketten im Wolkenmeer. Die endoskopischen Aufnahmen sind besonders nach dem Abtauchen in den Mund und vor dem Auftauchen aus dem After gut zu erkennen. In der Vermischung mit den anderen Objekten wirkt dieser Abschnitt wie ein buntes Meer abstrakter, beweglicher und hybrider Formen und Muster.²²

In der „endgültigen“ Version wird der Verdauungsvorgang abgekürzt und verschwindet im Schnitt zwischen Mund und After. Der Körperraum kollabiert im dunklen Nichts der Projektion. Die endlose Wiederholung verweist auch auf den uns immer begleitenden Verdauungsvorgang, der aber nicht gezeigt, sondern in der Schnittfolge vom Mund zum After kurzge-

²¹ Rist mußte das Medikament zur Entstehungszeit des Videos einnehmen. E-Mail von Rist am 19.11.2001.

²² Zu sehen war diese Version in der Ausstellung *Wunderbar* im Kunstraum Wien 1996. Die endoskopischen Bilder waren diesselben wie in *Eindrücke verdauen* oder in *Pickelporno*. Die Fassung ohne diese Aufnahmen ist laut Rist „die endgültige“. Herausgenommen hat sie diesen Teil, weil er „unpräzis, nicht nötig“ war und „ablenkt.“ (Ebd.).

schlossen wird.²³ Das Körperinnere bzw. die Tiefe des Körpers wird durch diesen Schnitt, d. h. die Aneinanderreihung zweier Oberflächen (Zunge, After) aufgehoben. Rist erzeugt durch die extreme Verflachung und die damit einhergehende Verdunkelung der Projektionsfläche für den Bruchteil einer Sekunde den Eindruck von Tiefe, der durch seine endlose Wiederholung wie ein Spiel mit der Kamera und dem Blick des Betrachters wirkt. Durch die gehockte Pose, das sich ständig wiederholende Umspringen, die weit aufgerissenen Augen und den immer größer werdenden Mund wirkt die kurze Szene wie eine endlose, lustige Zirkusnummer, ein Trick mit der Kamera.

Der Blick in die Kamera und der sich vergrößernde offene Mund ergeben den Eindruck, Rist durchbreche die Oberfläche der Projektion und komme den Betrachterinnen entgegen. Dadurch, daß für einen kurzen Moment Körperoberfläche und Projektionsoberfläche (Fußboden) eins sind, nimmt der virtuelle Körper die Materialität der Projektionsoberfläche an, die wiederum als Chiffre für die Tiefe des Körpers fungiert. In einem endlosen Reigen ist Oberfläche gleich Tiefe ist gleich Oberfläche. Im Zusammenkommen der beiden Öffnungen, dem Umschlag von Oberfläche zur Tiefe und umgekehrt, treffen sich auch der Blick der Betrachterin und der Körper der



Pipilotti Rist, *Mutaflor* (1996)
Videoinstallation; National Galerie
im Hamburger Bahnhof, Berlin
1998

²³ Rist zeigt auch in neueren Arbeiten Interesse am Vorgang des Verdauens. In ihrer Installation *Closet Circuit* von 2000 ist eine Kamera in der Kloschüssel montiert und mit einem LCD-Monitor verbunden, so daß die Fäkalien beim Vorgang des Ausscheidens betrachtet werden können. Dabei wird durch die Infrarotkamera die Wärme der Fäkalien so registriert, daß der Kot weiß erscheint. Siehe Rist 2001a, S. 19.



Pipilotti Rist, *Mutaflor* (1996)
 Videoinstallation; National
 Museum for Foreign Art, Sofia
 1999

Künstlerin: Es entsteht die Illusion der Inkorporation des Blicks.

In der Ausstellung *Remake of the Weekend* im Hamburger Bahnhof (Berlin) war *Mutaflor* in der Mitte eines länglichen, hohen Raumes von oben auf den Fußboden projiziert.²⁴ In diesem Durchgangsraum konnte man um die Projektion herumlaufen oder über sie hinweggehen bzw. auf ihr stehenbleiben. Der nach unten gerichtete Blick der Besucher verstärkte das Gefühl, in den Körper der Künstlerin einzutauchen, um am anderen Ende wieder ausgeschieden zu werden. Rists direkter Blickkontakt mit der Kamera bzw. dem Betrachter unterstützt diesen Effekt. Wie in Hatoums *Corps étranger* fördert die Projektion am Boden den Sog des Blicks in den Körper der Künstlerin hinein. Im Gegensatz zu *Corps étranger* sieht man in *Mutaflor* das Körperinnere jedoch nicht, sondern verschwindet für Bruchteile einer Sekunde im dunklen Nichts. Dieses widerspricht dem anfänglichen Effekt, vollkommen in den Körper der Künstlerin hineingezogen und verschlungen zu sein, denn man „sieht“ keine Körperorgane und -höhlen, sondern wird für einen kurzen Moment auf sich als blickenden Körper zurückgeworfen.

²⁴ In der Ausstellung *Check-in!*, 1997 im Museum für Moderne Kunst, Basel (Kuratorin: Theodora Vischer, installiert von Käthe Walsler) war *Mutaflor* auf eine Wand projiziert. In der Installation im Museum of Foreign Art in Sofia 1999 war das Video ebenfalls auf den Boden projiziert, diesmal in der Mitte zwischen zwei Treppen, so daß man von den Treppen aus das Video auch mit größerem Abstand sehen konnte. Durch den etwas porösen Boden nahm die Projektion eine raue Oberfläche an, die das Videobild gröber er-

Ein alter Trick – Das Kino der Attraktionen

Das „Verschlucken der Kamera“ gehört zu den ältesten Tricks in der Filmgeschichte. Schon in *The Big Swallow*, einem der ersten Kurzfilme um 1901, verspeist ein Mann die Kamera mitsamt Kameramann. Der Film gehört zu denen, deren Vorführung von einem Kommentator begleitet wurde, der die Handlung erklärte und ausschmückte.²⁵ In einer Filmsequenz, die wie eine einzige Einstellung anmutet, sehen wir in *The Big Swallow* einen Mann, der ein kleines Buch in der Hand hält, aufschaut, das Buch zusammenklappt, seine Brille abnimmt und in seine Anzugtasche steckt. Dabei gestikuliert er und adressiert die Kamera direkt, d. h. er scheint mit dem Kameramann / Zuschauer zu reden. Der Kommentar macht deutlich, daß er mit seiner Position vor der Kamera nicht einverstanden ist. Er nähert sich Schritt für Schritt der Kamera,²⁶ bis sein Mund das Bild ausfüllt, öffnet ihn so weit, bis sich der Rachen über die ganze Projektionsfläche ausdehnt und diese schwarz wird. Dann erfolgt ein Schnitt, und wir sehen einen Mann mit Kamera von hinten vor schwarzem Grund, der den Schlund des verschluckenden Mannes darstellen soll. Mitsamt seinem Gerät fällt der Kameramann kopfüber in das dunkle Loch hinein. Ein weiterer Schnitt: Der Mund schließt sich, fängt an, genüsslich zu kauen, und der Mann entfernt sich (weiterkauend) von der Kamera.

Die Idee, den Blick mitsamt dem Körper des Betrachters zu verspeisen, entwickelt sich mit der Entstehung der laufenden Bilder, und an diese Tradition knüpft Rist mit *Mutaflor* an. Die Charakteristika des frühen Films oder, wie Tom Gunning es nennt, des „Cinema of Attractions“ sind einen Vergleich mit Rists Videoinstallation wert. Gunning beschreibt die frühen Filme, die hauptsächlich aus einer Einstellung bestehen und ohne oder nur mit wenigen, manchmal nicht sichtbaren Schnitten auskamen, als eine Form des Kinos, in dem es um Sichtbarkeit und Sehen an sich (und weniger um die Darstellung einer Geschichte) geht.²⁷ Bei den im Rahmen von Vaudeville-

scheinen ließ. Die Projektion auf den Boden wird von Rist mittlerweile vorgezogen. Vgl. E-Mail von Rist am 19.11.2001.

²⁵ *The Big Swallow* (R: James Williamson). Im Begleitheftchen der Videokassette *Early Cinema* des BFI (British Film Institute) ist der Kommentar abgedruckt.

²⁶ Da das frühe Kino noch keine „bewegte Kamera“ kannte, geht der Mann in *The Big Swallow* auf die Kamera zu.

²⁷ Gunning 1990b. Gunning geht es auch darum, die vorherrschende Meinung zu widerlegen, der frühe Film sei wegen seines Verzichts auf Schnitt und Editing „primitiv“ und nur ein Vorläufer des narrativen Hollywoodfilms. Es ist sein Ziel, die inhärente Logik eines Kinos zu verdeutlichen, bei dem es nicht auf Narrativität ankommt, sondern

Aufführungen, Jahrmärkte und Schaubühnen gezeigten Filmen gehe es um das Spektakel des Sehens an sich, um die Attraktion des Gesehenwerdens und um die direkte Adressierung des Zuschauers: „Film appeared as one attraction on the vaudeville programme, surrounded by a mass of unrelated acts in a non-narrative and even nearly illogical succession of performance,“²⁸ und weiter: „This is an exhibitionist cinema [...], this is a cinema which displays its visibility, willing to rupture a self-enclosed fictional world for a chance to solicit the attention of the spectator.“²⁹ Frühe Trickfilme wie *The Big Swallow*³⁰ benutzen, laut Gunning, nicht eine dem Theater entlehnte Anordnung, sondern sie bedienen sich einer fixierten Kadrierung („fixed framing“): „However, in spite of its non-theatrical movement, the film employs a fixed framing for its trick effect, a viewpoint that is maintained until it is literally untenable, pushing the unity of viewpoint in early film to a *reductio ad absurdum* which bares the device. Many other films of early cinema (e.g. Williamson's *The Big Swallow* or many railway films of the 'phantom rides' or Hale's Tours sort) play in a similar way with the unity of point of view within a non-theatrical framing. It is the framing itself, its marking of the act of display, that remains primary. The spectator is directly addressed, even confronted, by these plays with framing. In the same way the trick film maintains its unchanging frame in order to display its magical transformations directly to the audience.“³¹

Obwohl Rist mit der weitaus flexibleren Videotechnik arbeitet, nutzt sie in *Mutaflor* den von Gunning beschriebenen Effekt und reizt den Betrachterstandpunkt aus, um den Zuschauer mitsamt seinem Blick bzw. der Kamera im Schnitt verschwinden zu lassen. Rist intensiviert diesen Trick dadurch, daß sie den Kreislauf schließt und die Betrachterin nicht nur verschluckt, sondern gleich ganz verdaut. Ähnlich wie an den Anfängen des Films spielt Rist mit dem Blick des Betrachters und seiner Position vor der Kamera. Sie greift die direkte Adressierung des Betrachters auf und bedient sich der Konventionen des Kinos der Attraktionen und seines Aufführungscharakters. Dieser Rückgriff erlaubt es ihr auch, den Körper des Betrachters di-

auf das Kino als Ort des Spektakels des Sehens. Zu dieser Diskussion siehe auch Thomas Elsaessers „Einleitung“ in: Elsaesser 1990.

²⁸ Gunning 1990a, S. 58.

²⁹ Ebd. S. 57.

³⁰ Ein weiterer früherer Film, der auch in diese Kategorie fällt, ist *How it feels to be runover* (R: Cecil Hepworth, 1900).

³¹ Gunning 1990b, S. 100.

rekt ins Bild zu holen und seine Position als Blickender auszunutzen. Rist verzichtet zwar auf die Darstellung des Verschluckens des Kameramanns / Betrachters und entfernt sich dadurch vom Slapstick-Charakter von *The Big Swallow*, sie erreicht jedoch durch das Aneinanderreihen von Mund und Anus einen Überraschungseffekt, der zur Folge hat, daß durch die Inkorporation des Betrachters der Blick auf die Installation kein distanzierter mehr sein kann.

Rist läßt in *Mutaflor* auch die Faszination am Sehen und an der Apparatur des Kinos und der Projektion selbst wieder auferstehen. Neben den bewegten Bildern bot die Technik der Projektion in den Filmvorführungen des frühen 20. Jahrhunderts eine ebenso große Attraktion für die Besucher, und durch das Einbetten der kurzen Filme in ein größeres Programm unterschiedlichster Darbietungen waren diese Filme Teil einer größeren „Show“. Dieser Variety- und Unterhaltungscharakter findet sich u. a. durch die direkte Adressierung, ja das Verschlingen des Betrachters in Rists *Mutaflor* wieder. Auch die Projektion des Videos auf den Boden unterstützt die Atmosphäre des Staunens, denn die Museumsbesucherin wirft ihren Blick nicht wie gewohnt an die Wand, sondern stolpert mit ihren Füßen über die Projektion und befindet sich dadurch körperlich im Rahmen bzw. Bildraum der Projektion. Diese Verbindung zum Kino der Attraktion erklärt auch, warum *Mutaflor* wie eine Zirkusnummer anmutet. Der Museumsraum ist kein nüchterner Präsentationsraum mehr, in dem die Betrachterin sich als „neutrale“ Beobachterin wähnt, sondern ein Raum der verkörperten Attraktionen.

Intervention: Der groteske Körper

In ihrem Humor macht Rist Anleihen bei einer Art der Körperdarstellung, die ich in Verbindung mit der karnevalesken Darstellung als grotesk beschrieben habe. Auch wenn sich Rist nicht direkt auf die Tradition des Karnevals (Jahrmärkte, Zirkus etc.) bezieht, so greift sie doch auf eine Art des körperlichen Exzesses zurück, die damit in engem Zusammenhang steht. Ihre Installationen sind von sichtlich dreistem Spaß und Frechheit inspiriert, die sich mit dem provokativen Einsatz eines grotesken Körpers im Karneval, den Clownsnummern im Zirkus oder auf dem Jahrmärkte vergleichen läßt. Mary Russo beschreibt das Karnevaleske als eine populäre und transitorische Form des Protests, die eine Art kreative und gleichzeitig interne Kritik an gesellschaftlichen Zuständen beinhalten könne.³² Das Karnevaleske spielt in dieser

³² „Seen as the productive category, affirmative and celebratory [...], the discourse of car-

Definition mit den Versatzstücken der Hochkultur und macht sich mit Genuß darüber lustig. So entsteht nicht nur Protest, sondern eine Form der Anti-Kultur: „The categories of the carnivalesque speech and spectacle are heterogeneous in that they contain the protocols and styles of high culture in and from a position of debasement. The masks and voices of carnival resist, exaggerate and destabilize the distinctions and boundaries that mark and maintain high culture and organized society. *It is as if the carnivalesque body politic had ingested the entire corpus of high culture and, in its bloated and irrepressible state, released it in fits and starts all manner of recombination, inversion, mockery and degradation.* The political implications of the heterogeneity are obvious: it sets carnival apart from the merely oppositional and reactive; carnival and the carnivalesque suggest redeployment or counterproduction of culture, knowledge and pleasure.“³³

Zentrales Element in dieser Kultur des Karnevals ist der Körper, dessen Ausscheidungen, (Ver-)Formungen und Vergänglichkeit zur Zielscheibe des Witzes werden.³⁴ Im Unterschied zum „klassischen“ bzw. bürgerlichen Körper wird der groteske Körper als „mobile, split, multiple self, a subject of pleasure in process of exchange [...] never closed off from either its social or ecosystemic context“ beschrieben.³⁵

Als Beispiel für diesen instabilen Körper steht für Bakhtin der (alte) weibliche Körper. Russo kritisiert diese Fokussierung und die damit einherge-

nal moves away from the mode of critique that would begin from some Archimedean point of authority without, to models of transformation and counterproduction situated within the social system and symbolically at its margins.“ Russo 1997, S. 319. Russo bezieht sich hier auf Michail Bakhtins Forschungen zu Rabelais. Mir ist bewußt, daß Bakhtin die Traditionen des Mittelalters und der Renaissance untersucht und daß keine direkte Beziehungen mit den von ihm untersuchten historischen Phänomenen und Rists Arbeiten gezogen werden können. Dennoch sehe ich, wie Jo Anna Isaak, Bakhtins Untersuchung über die populäre Kultur des Karnevals als „[marking] out the carnivalesque as a site of special interest for the contemporary analysis of art, literature and cultural politics“ (Isaak 1996, S. 16), die es ermöglicht, über die unterschiedlichen Formen von populärem Humor und seine Funktion in Rists Arbeit nachzudenken.

³³ Ebd., S. 325 (Hervorhebung Ä. S.).

³⁴ Russo 1997, S. 325: „The central category under which Bakhtin organizes his reading of Rabelais as a carnivalesque text is ‘grotesque realism’ with particular emphasis on the grotesque body. The grotesque body is the open, protruding extended, secreting body, the body of becoming, process and change. The grotesque body is opposed to the classical body, which is monumental static, closed, and sleek, corresponding to the aspirations of the bourgeois individualism; the grotesque body is connected to the rest of the world.“

³⁵ Stallybrass / White 1986, S. 22.

henden Ausschlußmechanismen, die wiederum die Lesarten der Groteske bestimmten, als anstößig.³⁶ Ohne diese Kritik schmälern zu wollen, ist es m. E. wichtig, die Groteske, worunter das Karneveske zählt, als eine kulturelle Strategie zu betrachten, die es ermöglicht, durch Humor mit Ängsten zu spielen und sie somit anzusprechen sowie gesellschaftliche Hierarchien – wenn auch nur für kurze Zeit – auf den Kopf zu stellen. Auch wenn das Karneveske als Ritual in die bürgerliche Gesellschaft eingegliedert und dadurch entschärft wurde, bleibt seine Rolle als „catalyst and site of actual and symbolic struggle“³⁷ zentral. Das Karneveske ist nicht nur ein möglicher Ort des Widerstandes, sondern muß „as an instance of a wider phenomenon of transgression“ begriffen werden. Die Strukturen des Karnevesken sind integraler Bestandteil der „dialectics of social classifications as such“ und fungieren, indem sie Körper dichotom klassifizieren, als strukturierendes Element weit über die Populärkultur hinaus, denn die bürgerliche Vorstellung vom klassischen (geschlossenen, männlichen, heterosexuellen) Körper etabliert sich mit Hilfe des grotesken Körpers als sein Gegenstück.³⁸ Rist macht sich diese Funktion zunutze und instrumentalisiert den karnevesken Witz, um, wie Jo Anna Isaak ausführt, ein kreatives Vehikel für eine künstlerisch-politische Intervention zu schaffen: „In the only way available to them [women artists], in the guise of an amusement, they are instancing the continual discovery of ways to interrogate the generative nature and generative bounds of representation, *making it dis-play through its own playful lapsus its structural elements, its inviolable conventional limits, its immanent possibilities.* In this strategy the conventions and power of language are disrupted by witticism or a pun, operating like a meta-language athwart the text – annihilating, for an instant, its domination by the challenge of nonsense.“³⁹

Angelpunkt ist in beiden Installationen das Verhältnis von Tiefe und Fläche bzw. Oberfläche. Dies wird in *Mutaflor* und *Eindrücke verdauen* jeweils auf unterschiedliche Weise verhandelt, jedoch immer humorvoll. In *Mutaflor* entsteht die witzige Wirkung durch einen Rückgriff auf die Techniken und Präsentationsbedingungen des frühen Kinos. So versetzt uns Rist in *Mutaflor* wie in einer Zirkusnummer in Erstaunen. Noch bevor wir wissen,

³⁶ Russo 1997, S. 325ff.

³⁷ Stallybrass / White 1986, S. 14.

³⁸ Ebd., S. 26.

³⁹ Isaak 1996, S. 15 (Hervorhebung Ä. S.).

wie uns geschieht, verschwinden wir für den Bruchteil von Sekunden in ihrem Körper und werden gefressen, nur um wieder ausgeschieden zu werden und so das Spiel erneut beginnen zu lassen.

Der Humor dient in *Eindrücke verdauen* wie beschrieben als Distanzierungsmoment und erleichtert so die Thematisierung von als fremd oder abstoßig empfundenen Bildern oder Vorstellungen. Gelacht oder geschmunzelt wird bei *Eindrücke verdauen*, weil Rist Redewendungen wörtlich nimmt, sie aus der Welt der sprachlichen Metapher in ein Bild überführt. Die Problematik des Erfahrens von Körpergrenzen durch neue Technologien und die sich dadurch wandelnden Vorstellungen vom kohärenten und abgeschlossenen Körper werden in Rists Installationen mit einer Form des karnevalischen Witzes be- und verarbeitet. Schnittstelle ist die Haut, die, durch das Medium Fernsehen bis aufs Äußerste gedehnt, den Blick auf die weiblichen Eingeweide freigibt. In *Eindrücke verdauen* zitiert Rist den weiblichen Körper und sein Innenleben als „Comic-strip“⁴⁰ und als groteske Jahrmarktsaufführung: „Die Frau, die einen Fernseher verschluckt“ oder „Die Frau mit dem gläsernen Magen“. Die Betrachter können kichern, staunen und schauen.

40 Adams 1995, S. 55.

5 Differenz im Blick – Körper im Bild. „Sexy Sad I“ und „Blauer Leibesbrief“ im Vergleich

Sexy Sad I und *Blauer Leibesbrief* ähneln sich zwar im Setting, sind aber in ihrer medialen Ausführung unterschiedlich: die erstere Arbeit bleibt auf den Fernseher (oder Videobeamer) beschränkt, während *Blauer Leibesbrief* als raumgreifende Installation gezeigt und so anders rezipiert wird.¹ Trotz dieser Unterschiede, die, wie ich später zeige, für die Präsentation der Geschlechtskörper eine Rolle spielen, ist es meiner Meinung nach fruchtbar, die Darstellungsweisen der beiden nackten Körper zu vergleichen. Dabei soll untersucht werden, inwiefern stereotype Vorstellungen weiblicher und männlicher Körperlichkeit aufgenommen bzw. gebrochen werden und in welchem Zusammenhang dies mit den verwendeten künstlerischen Mitteln steht. Im folgenden wird es daher um die unterschiedlichen konstitutiven Bedingungen gehen, die den männlichen und weiblichen Körper durch bestimmte Blickregime ins Bild setzen.² An meinen Beispielen möchte ich verdeutlichen, wie die Kadrierung, die Positionierung der Betrachterin vor dem Monitor oder der Projektion und weitere ästhetische Verfahren dazu beitragen, den Körper als geschlechtlichen wahrzunehmen. Es geht um die Bedingungen für den Wahrnehmungsprozess von Körpern, den Blick des Betrachters / der Betrachterin, ihre kulturelle Kodierung und mögliche Unterwanderung, denn nur in deren Wechselwirkung kann sich der Körper im Sinne Butlers „materialisieren“.

Männerkörper in Bewegung: „Sexy Sad I“ (1987)

Sexy Sad I besteht aus fünf Elementen: 1. Aufnahmen eines nackten Mannes im Wald, der mit der Kamera einen Boxkampf aufführt (mit unterschiedlicher technischer Nachbearbeitung), 2. sich konzentrisch bewegende gelbe Kreise auf schwarzem Grund (und vice versa), 3. Aufnahmen von zwei Händepaa-

1 Beide Videos haben daneben technische Gemeinsamkeiten: die handgehaltene Kamera ist das auffälligste Merkmal, dazu kommt die Nachbearbeitung bzw. Verfremdung und Steigerung der Farben.

2 Weitere Arbeiten mit männlichen Protagonisten, (nackten männlichen) Körpern in jüngster Zeit sind z. B. *I couldn't agree with you more* (1999) oder die Projektion *Auf der Autobahn aus Auto* (hier läuft ein nackter Mann die Straße entlang) in *Remake of the Weekend* bzw. *Himalaya Goldsteins Stube / Himalaya's Sister's Living Room* 1998 / 2000. (Siehe Rist 2001, o. Pag.). Der Protagonist in *Sexy Sad I* ist Lori Hersberger (siehe „Production Credits“ in Rist 2001a, S. 159).

ren, die gegenüber angeordnet sind und in mehreren Sequenzen langsam alle Finger von sich strecken, 4. „sich selbst schreibende“ Schrift bzw. Teile des Songtextes (ebenfalls schwarz auf gelbem Grund oder umgekehrt) sowie 5. einer Tonspur mit einer Coverversion des Beatles-Songs „Sexy Sadie“, gemischt mit Teilen des Originals, gesungen von John Lennon.³

Das Video wird von den Bewegungen des boxenden Mannes in Kombination mit der Musik dominiert. Die Schrift (Songtext) fungiert als Auftakt bzw. Abspann; die Händepaare und die Kreise wirken so, als seien sie zwar in Abstimmung mit der Musik, sonst aber wahllos in die Sequenzen des „wildgewordenen“ Mannes eingestreut. Mit ihren langsamen Bewegungen bilden die Hände einen formellen Ruhepol zu den unkontrollierten Bewegungen des Mannes. Ihre inhaltliche Funktion für das Video läßt sich auf Anhieb nicht erschließen. Die ritualisierte Gestik der vier Hände erinnert an ein Kinderspiel (z. B. „Sching, Schang, Schong“ – „Stein, Schere, Papier“) und beginnt damit, daß Daumen und Zeigefinger zu einem Kreis zusammengehalten werden. Sie bewegen sich in dieser Haltung nach außen in die vier Ecken des Bildschirms, um sich dann umzudrehen und in lockerer Fausthaltung wieder in die Bildmitte zu wandern. Dann strecken sich die Mittelfinger einander entgegen. In der nächsten Einstellung, die im Video etwas später eingeschnitten wird, folgen dann kleiner Finger, Zeigefinger und Ringfinger. Die Symbolik des Kreises („O“) und des ausgestreckten Mittelfingers („I“, das auch im Titel abgetrennt auftaucht) könnten als Zeichen für „Frau“ und „Mann“ gelesen werden.

Die konzentrischen Kreise, die sich wie eine drehende Dartscheibe in die Mitte des Bildschirms hinein- oder aus ihr herausbewegen, steigern im Vergleich zu den ruhigen Handbewegungen die Unruhe. Sie verstärken den Sog in die Bildmitte hinein, an deren Stelle sich meistens der hin- und herbaumelnde Penis des nackten Mannes befindet. Im Zusammenspiel mit dem Kreis der Handbewegungen unterstützt dieser Trick den voyeuristischen Blick auf den Körper des Mannes. Der Kreis wird demnach mit der Kamera bzw. dem Blick verbunden und steht gleichzeitig im Gegensatz zum „I“ und symbolisiert so den „Blick der Frau“.

³ Als sehr frühe, freie Arbeit von 1987, bei der Rist die Kamera selbst führte (siehe „Production Credits“ bei Rist 2001a), entstand sie (wie auch *I'm Not the Girl Who Misses Much* von 1986) während Rists Zeit in der Videoklasse der Schule für Gestaltung in Basel als Single-channel (d. h. Arbeit für nur einen Videomonitor) und wurde nicht, wie zum Beispiel *Pickelporno*, der in Teilen wieder in *Sip My Ocean* auftaucht, zu einer Videoinstallation weiterverarbeitet. Siehe dazu auch mein 6. Kapitel.

Die handgehaltene Kamera nimmt den Mann vornehmlich so ins Visier, daß wir seinen Kopf nicht sehen, dafür aber seinen mageren, angespannten Oberkörper und Teile der drahtigen, dünnen Beine. Diese Kameraeinstellung wird durchgehalten, d. h. ein Gegenschnitt auf das Gegenüber vermieden, womit kein filmischer Raum entstehen kann, sondern vielmehr der Raum hinter der Kamera bzw. vor dem Bildschirm direkt adressiert wird. Diese Reduktion hat zur Folge, daß die Betrachter auf ihre Blickposition zurückgeworfen werden und mit dem Mann in den Ring steigen. Bestärkt wird dieser Effekt durch die Präsentation des Videos als Single-channel. Die relativ kleine Fläche des Bildschirms und die Kastenform des Fernsehers lassen die hektischen Bewegungen des Mannes auch wie einen Kampf gegen die Begrenzung des Bildschirms wirken.

Sein hin- und herwippender, schlaffer Penis befindet sich, wie erwähnt, ungefähr im Bildzentrum. Im Laufe des Videos richtet sich die Kamera auch auf den Waldboden und damit auf die Füße des Mannes, die in weissen Turnschuhen stecken, was den nackten Körper noch nackter und damit verletzlicher wirken läßt. Das ganze Video hindurch boxt und tritt der Mann mit ganzer Kraft in Richtung Kamera. Er schwingt seine Arme und Beine, holt weit aus und wird durch den Schwung um die eigene Achse geworfen, so daß wir auf seinen leicht gebeugten Rücken und Hintern blicken. Seine Sprünge werden teilweise in der Luft angehalten und wiederholt, was den Kampfeffekt verstärkt und die Illusion des Angriffs auf den Zuschauer unterstützt. In der Kombination des Anblicks seines hin- und herschwingenden Penis', seines nackten, dünnen Körpers und seiner manchmal unkontrolliert sowie unsicher wirkenden Bewegungen erscheint der Boxkampf lächerlich, fast verzweifelt. Die machohaften Gesten verblassen, und die Aufmerksamkeit der Betrachterin wie der Kamera gelten dem verletzlich aussehenden Organ. Die Diskrepanz zwischen dem realen, schlaffen Zustand des männlichen Geschlechtsorgans und der Fiktion einer immerwährenden Virilität könnte im Zusammenwirken mit den Boxbewegungen kaum deutlicher zu Tage treten. Unser Platz hinter der Kamera bzw. vor dem Bildschirm, unser „Blick“, ist zwar die Zielscheibe seines unablässigen Angriffs – und wir sind dadurch gezwungen, unsere Position zu reflektieren –, gleichzeitig wird durch den erfolglosen Kampf des Jünglings jedoch klar, daß wir in einer privilegierten Position als Betrachter und Betrachterinnen verharren. Er ist und bleibt Objekt der Kamera und damit auch eines begehrlischen Blicks.

Die Aufnahmen wurden farblich bearbeitet und verfremdet. Rist montiert die gleichen Sequenzen in unterschiedlicher farblicher Intensität (blas-

ser, roter, blau-grüner etc.) aneinander oder wiederholt sie, so daß man den Eindruck hat, es handle sich um viele variierende Aufnahmen. Um die Verwirrung perfekt zu machen, stellt Rist eine blässere Version des boxenden Mannes auch auf den Kopf. Durch die farblichen Verfremdungen erscheint nicht nur der Wald als Umgebung unwirklich, ja surreal, auch der Körper wirkt wie durchlässig. Besonders in der Anfangssequenz schimmert der Oberkörper wie eine irisierende Glasoberfläche in unterschiedlichen Grün- und Blautönen. Der nackte Körper wirkt durch die Farbverfremdungen noch flacher und langgezogen, was durch die laublosen Bäume im Hintergrund verstärkt wird.⁴

Die Veränderung des Tempos und die unkontrollierten Kameraschwenks, die zwischen Himmel, Baumwipfeln, Körper und laubbedecktem Boden hin- und herpendeln, verhelfen dem Körper zu einem Schwebestand. Schneller gedreht und im Zusammenspiel mit der Musik, wirkt der Mann wie Rumpelstilzchen, das wutentbrannt einen Tanz um die Kamera aufführt.⁵ Anscheinend vom Gegner an der empfindlichsten Stelle getroffen, versteckt der Mann gegen Ende des Videos seinen Penis hinter seinen Armen und Händen, die er in gebückter Haltung zwischen seine Beine klemmt. Danach dreht er sich von der Kamera weg und läuft in den Wald hinein.

Musik / Bild / Text

Zeitgleich mit dem gelben Bildschirm setzen die einfachen Klavierakkorde zu Beginn ein; sie verstummen, sobald der Titel des Videos schwarz auf gelb auf den Bildschirm gekrakelt wird. In kindlicher Druckschrift entsteht wie auf einem Wunderblock „Sexy Sad i“. Das „i“ wird ganz an den Rand des Bildschirms gequetscht und scheint fast aus dem Rahmen zu fallen. Wenn dann der nackte Körper des Mannes ins Bild kommt, ertönt wieder die Klaviermusik, die einen wiegenden Rhythmus annimmt, sobald der Körper in Bewegung gerät. Durch seine schlechte akustische Qualität und die einfachen Harmonien hat das Klavierspiel den Charakter von Begleitmusik eines Stummfilms. Die Assoziation an den audio-visuellen Aufbau von Stummfil-

men wird durch den Einschub der graphischen Elemente und Textzeilen, besonders gegen Ende, unterstützt. Der Einsatz der Stimme ertönt wie aus dem Off bzw. scheint von weit her zu kommen und hat wie die Klavierbegleitung einen provisorischen Charakter, wenngleich Melodie und Text trotz des manchmal gestöhnten oder gejamerten Songs gut zu hören sind. Die coverte Version des Beatles-Songs ist, wie erwähnt, mit kurzen Fragmenten des Originals vermischt und ihr Wechsel dem Bildschnitt angepaßt.

Durch die minimale Veränderung des Titels erreicht Rist eine beachtliche Sinnveränderung. Dadurch verliert der Titel sein weibliches Geschlecht („Sadie“) und wird zum „traurigen Ich“ („Sad I“). Das große „I“ ist zudem das lettristische Symbol für den Mann (im Gegensatz zum großen „O“ für die Frau), und so reflektiert der Titel (und der Wechsel vom großen zum kleinen i) im Zusammenwirken mit der Symbolik der Handbewegungen die Darstellung des Mannes vor der Kamera. Der Titel kann als Kommentar zum verzweifelten Kampf des nackten Mannes gelesen werden, der durch den Song als ein zu bedauernder, weil von sich eingenommener Mensch dargestellt wird: „[...] Sexy Sadie, how did you know, / the world was waiting just for you, / Sexy Sadie you'll get yours yet, / However big you think you are, / ooh, just a smile would lighten everything, / Sexy Sadie (s)he's the latest and the greatest of them all [...].“

Dadurch, daß das Geschlecht des / der ProtagonistIn im Songtext nicht mehr genau festgelegt ist, entsteht eine Verunsicherung, die sich auf die Darstellung des boxenden Mannes überträgt. Seine „weiblichen“ Züge, wie langes Haar, dünner, verletzlicher Körper, seine Nacktheit, die durch die Turnschuhe noch verstärkt wird, stechen hervor und lassen ihn „sad“ – traurig – erscheinen. Zudem gleicht die Aussprache von „I“ auch der von „eye“. Der Titel ist demnach ebenso mit einer (begehrlichen) Blickposition verbunden, die ein Auge auf den Körper des Mannes wirft. So nutzt Rist die Musik und den Text nicht nur zur Untermalung der Bilder, sondern läßt alle Elemente in ein sich gegenseitig kommentierendes Verhältnis treten. Indem sie am Ende des Videos den Text noch einmal Zeile für Zeile einblendet, unterstreicht sie seine Funktion und behandelt ihn dem Bild gegenüber als gleichwertig.⁷

⁴ Auch die Bäume könnten im Zusammenhang mit dem Penis als phallische Symbole gedeutet werden, die seinen schlaffen Zustand konterkarieren.

⁵ Die Beschreibung als Tanz wird auch von Rist selbst verwendet. (In Doswald 1996-97, siehe Fußnote 8 in diesem Kapitel). Die Verbindung von Tanzen und Boxen untersucht auch Kramer 2001.

⁶ In den Publikationen wird der Titel mit einem Majuskel-I angegeben.

⁷ Während der Einblendung des Textes erscheinen an zwei Stellen („However big you think you are“, „just a smile would lighten everything“) Waldszene als blasser Hintergrund.

Männerkörper im Bild

Der boxende Mann im Wald gibt also ein trauriges, fast verzweifertes Bild ab. Besonders die Fokussierung seines umherschwingenden Penis' und seine damit einhergehende „Kopflösigkeit“ machen den Mann zur Witzfigur.⁸ Der Grund dieser Lächerlichkeit liegt, wie es Richard Dyer formuliert, in einer Instabilität, die mit der Abbildung nackter Männerkörper (als sexuellen Objekten) einhergeht. Diese Instabilität gründet sich darauf, daß es Männern nicht leicht möglich ist, als passives Objekt der Kamera – und damit des weiblichen oder männlichen begehrenden Blicks – zu gelten, wollen sie der dominanten Vorstellung eines aktiven und damit virilen Mannes entsprechen: „If the first instability of the male pin-up is the contradiction between the fact of being looked at and the attempt of the model's look to deny it, the second is the apparent address to women's sexuality and the actual working out of male sexuality (and this may be one of the reasons why male pin-ups notoriously don't work for women). What is at stake is not just male and female sexuality, but male and female power. The maintenance of power underpins further instabilities in the image of men as sexual spectacle, in terms of the active / passive nexus of looking, the emphasis on muscularity and the symbolic association of male power and the phallus.“⁹

In *Sexy Sad I* wird dem Problem der Blickerwiderung damit begegnet, daß die Kamera, von wenigen Ausnahmen abgesehen, den Kopf des Mannes abschneidet und sich auf seinen Oberkörper, die Beine und den Penis konzentriert. Er wird dadurch sexualisiert und kann seinem Objektstatus nicht durch die von Dyer beschriebenen, standardisierten Ablenkungsmanöver, wie etwa in die Weite / Höhe schauen oder sich in Pose werfen, begegnen: „Yet it remains the case that images of men must disavow this element of passivity if they are to be kept in line with dominant ideas of masculinity-as-activity.“¹⁰ *Sexy Sad I* ist offensichtlich mit seinem Objektstatus nicht einverstanden und greift zu handfesteren Verteidigungsmethoden. Der Box-

⁸ Das Video wurde im Gegensatz zu anderen Arbeiten von Rist nicht im Schweizer Fernsehen gezeigt. Dazu Rist: „Das hat wohl damit zu tun, daß der Mann nackt in einem Wald tanzt und sein Schwänzchen in Zeitlupe frei baumelt. Obwohl das alles sehr ästhetisch und süß dargestellt wird, scheint man das als entwürdigend empfunden zu haben. Das Glied mache einen verletzlichen Eindruck. Mag sein, daß das eines der letzten Tabus ist, denn das männliche Geschlechtsteil wird, wenn überhaupt, nur in ruhiger Form abgebildet. Das unkontrolliert Baumelnde des Geschlechtsteils wird dagegen nicht goutiert.“ In: Doswald 1996-97, S. 211.

⁹ Dyer 1982, S. 66.

¹⁰ Ebd.

kampf wirkt dadurch wie ein Abwehren des begehlichen, kompromittierenden Kamerablicks, der gnadenlos seine empfindlichste Stelle fokussiert. Gerade der schlaffe Penis zeigt, daß es in der Abbildung des (nackten) männlichen Körpers darauf ankommt, dem Mythos des Phallus zu entsprechen, ein – wie Dyer zeigt – unmögliches Unterfangen. Der „reale“ Penis kann es mit dem Symbol männlicher Kraft und Herrschaft, dem Phallus, niemals aufnehmen: „The phallus is not just an arbitrarily chosen symbol of male power, it is crucial that the penis has provided the model for this symbol. Because only men have penises, phallic symbols, even if in some sense possessed by a woman, are always symbols of ultimately male power. [...] This leads to the greatest instability of all for the male image. For the fact that the penis isn't a patch to the phallus. The penis can never live up to the mystique implied by the phallus. Hence the excessive, even hysterical quality of so much male imagery. The clenched fists, the bulging muscles, the hardened jaws, the proliferation of phallic symbols – are all straining after what can hardly be achieved, the embodiment of the phallic mystique. This is even more the case with the male nude. *The limp penis can never match up to the mystique that has kept it hidden from view for the last couple of centuries, and even the erect penis often looks awkward, stuck on to the man's body as if it is not a part of him.*“¹¹

Rist stellt den männlichen Körper mit wenig Respekt vor Konventionen und Mythen dar. Sie zeigt ihn weder muskulös oder viril, noch erhält er auch nur die geringste Möglichkeit, sich als solchen zu inszenieren. Seine wilde Gestik, sein Boxen und Treten entsprechen zwar vordergründig den stereotypen Vorstellungen von männlicher Kraft und Gewalt, werden jedoch von seiner zerbrechlichen Erscheinung gebrochen; dadurch wird seine Gestik als verzweifelter Scheinkampf und nur schmunzelnd zur Kenntnis genommen. Ausgerechnet das Boxen, das eigentlich der Etablierung von Männlichkeit dienen soll, vermag es hier nicht, ihn viril erscheinen zu lassen. Wenn er sich gegen Ende wie getroffen, seinen Penis bedeckend, von der Kamera abwendet und in den Wald hineinflücht, dann scheint er seinen Kampf mit der Kamera und somit auch seinen Kampf gegen den Objektstatus verloren zu haben.¹²

¹¹ Ebd., S. 71f.

¹² Man könnte, wie gesagt, *Sexy Sad I* auch als einen Kampf gegen die Begrenzung des Bildschirms interpretieren. Vgl. dazu auch die Arbeit *Open My Glade* von 2000, in der sich Rist an der Glasscheibe das Gesicht „plattdrückt“ und dadurch den Effekt erreicht, aus dem Bildschirm ausbrechen zu wollen. Diese Arbeit könnte mit einer Arbeit Ana

Nackter Mann II: Sam Taylor-Woods „Brontosaurus“ (1995)

Auch in Sam Taylor-Woods zehnteiliger Video *Brontosaurus* bewegt sich ein Mann nackt vor der Kamera. Im Vergleich zu Rists *Sexy Sad I* scheint er sich der Kamera gar nicht bewußt zu sein. Wie in sich versunken tanzt er allein zu einer Technomusik, die wir nicht hören können: Sie wurde von der Künstlerin mit dem *Adagio für Streicher* von Samuel Barber ersetzt. Seine verlangsamten Bewegungen wirken, als sei er in Trance – ein Effekt, den die klassische Musik verstärkt. Als wandfüllende Videoprojektion im verdunkelten Raum sehen sich die Betrachter einem dünnen, drahtigen, nackten Körper gegenüber, der seine Gliedmaßen von sich wirft, sein Becken und seinen Penis rotieren läßt und seinen Kopf von einer Seite zur anderen schwingt. Mit geschlossenen Augen konzentriert er sich vollkommen auf den eigenen Körper. In Kombination mit der Musik haben seine Bewegungen auch etwas Zartes und Verletzliches. Auf dem Lautsprecher neben ihm steht das Plüschtier, das als Namensgeber für die Installation fungierte: ein grün-gelber Dinosaurier. Der Tanz findet in einer Raumecke statt, in deren oberem Drittel sich mehrere Fenster befinden, die jedoch keinen Blick nach außen erlauben, sondern wie schwarze Flächen erscheinen. Der niedrige Raum wirkt beengt und karg, der Tänzer berührt mit seinen nach oben geworfenen Händen fast die Decke.

Grundsätzlich verschieden von Rists *Sexy Sad I* ist die Kameraführung. Sie hat einen festen Standpunkt und fokussiert ihr Objekt immer in der gleichen Perspektive. Es hat den Anschein, als ob diese Aufnahmen – ähnlich wie ein Homevideo – nicht für die Öffentlichkeit gedreht wurden. Der Tänzer bewegt sich vollkommen frei, wie für sich selbst und nicht für ein Publikum. Ungefragt dringt die Betrachterin in diese intime Situation ein, seine Unbefangenheit macht das Betrachten der Szene zu einer fast unangenehmen, voyeuristischen Situation. So findet im Gegensatz zu Rists Arbeit seitens des Protagonisten keine Auseinandersetzung mit seiner Position als Objekt eines begehrlchen Blicks statt. Durch die Verlangsamung der Bewegung und die Überlagerung mit klassischer Musik entsteht jedoch ein Abstand zwischen der Welt der Betrachter und des Tänzers. Man wird sich bewußt, daß er sich zu einer anderen Musik bewegt als derjenigen, die wir zu hören bekommen. Der Musikaustausch ist hier wesentlich: Hören wir den Rhythmus, zu dem er eigentlich tanzt, so wäre er „noch nackter“, als er ist. Das *Adagio* sorgt für eine ernste Stimmung, die die voyeuristische Situation bricht und dem nackten Körper etwas Elegisches, Entrücktes verleiht. Einer Gliederpuppe ähnlich werden seine „slow-motion“-Bewegungen an die neue Tonspur angegli-

chen und erscheinen wie ferngesteuert. Sein Tanz, der, wäre er bekleidet, sexuelle Konnotationen, z. B. durch das expressive Bewegen der Hüften mit sich brächte, ist durch seine Nacktheit paradoxerweise weniger anzüglich. Grund dafür ist der wackelnde Penis, der, ähnlich wie in *Sexy Sad I*, etwas Komisches hat.

Die Verfremdung von Bewegungen haben beide Videos gemeinsam: Rist geht durch Verzerrungen, Farbverfremdung, Wiederholungen, Rückwärtsspielen etc. jedoch wesentlich weiter und verändert die Materialität des Körpers selbst, wo Taylor-Wood sich auf die Bewegungen beschränkt. Im Gegensatz zu *Sexy Sad I* verzichtet Taylor-Wood in *Brontosaurus* auf Sprache. Sie verläßt sich ganz auf das Zusammenwirken von Musik und Video.

Die Situation eines exponierten, männlichen Körpers, der der Kamera bzw. den Blicken der Zuschauer ausgesetzt ist, wird in den beiden Videos auf entgegengesetzte Weise inszeniert: Rists Protagonist kämpft aktiv gegen seine Position vor der Kamera an und adressiert die Zuschauer dadurch direkt, Taylor-Woods Tänzer befindet sich in einer anderen Welt, die ihn durch die fremde Musik und seine verlangsamten Bewegungen für die begehrlchen Blicke unerreichbar macht.

Frauenkörper am Boden: „Blauer Leibesbrief“

Der *Blauer Leibesbrief* ging aus einer Installation von 1992 in der Kunsthalle Palazzo in Liestal hervor, in der er zusammen mit dem *Roten Leibesbrief* gezeigt wurde.¹³ In einem schmalen, abgedunkelten Raum hingen vier Schaukeln auf ca. 1,40 m Höhe hintereinander, von denen drei mit Monitoren und eine mit einem Videoprojektor besetzt waren. Der *Blauer Leibesbrief* wurde von diesem Gerät schräg an die lange Wand projiziert, der *Rote Leibesbrief* war auf zwei Monitoren zu sehen. Auf dem dritten Monitor waren die Strophen eines Gedichts zu sehen.¹⁴

Mendietas verglichen werden, *Glass in Body* (Jan.-März 1972, Performance, Hans Breder's Workshop, University of Iowa), in der Mendieta ihr Gesicht so auf eine Glasscheibe preßt, daß es sich stark verformt.

¹³ Auf der Kassette, die als limitierte Auflage im Handel erhältlich war, tragen beide Videos die gleiche Ordnungsnummer (G16); im Werkverzeichnis des Ausstellungskatalogs von *Remake of the Weekend* (Rist 1998a) sind sie zusammengefaßt unter: „#IN92 / 02 Leibesbrief (blauer und roter)“; im Buch *Himalaya* (Rist 1998b) erscheinen sie ohne den Zusatz nur noch unter „#IN92 / 02 Leibesbrief“. Siehe auch Söll 2000.

¹⁴ Der Text lautet wie folgt: „die Angst ist ein Metzger / ich bin ein Reptil / du bist mein Jesus / ich liebe Dich / Komm Grossmut begatte mich / ich schreibe Dir in 1000 Sprachen / du dir der das bist mein Jesus / ich bin ein Tier / der Mund leckt die Seele aus /



Pipilotti Rist, *Blauer Leibesbrief*
und *Roter Leibesbrief*
Videoinstallation; Kunsthalle
Palazzo Liestal, 1992

Roter Leibesbrief wurde in Liestal das einzige Mal installiert im Gegensatz zum *Blauen Leibesbrief*, der bis heute häufig von Rist wieder ausgestellt wurde.¹⁵ Seine Installationsweise hat sich seit der ersten nicht wesentlich verändert: Er wird als Endlosschleife in einem abgedunkelten Raum so auf eine lange Wand projiziert, daß sich die Projektion extrem verlängert und die bewegten Bilder verzerrt bzw. trapezartig dehnen. Meistens gehört dazu noch ein Bubble, d. h. eine weiße, ovale, unregelmäßige Auslassung auf einer mit Farbe bemalten Wand.¹⁶ Ungefähr in der Mitte der Projektion fungiert er als Guckloch und ähnelt dem Bubble in *Blutclip*. Durch die große Projektion nimmt der Körper Überlebensgröße an, wirkt monumental und rückt den Betrachtern sehr nah – man erlebt die Fahrt über den Frauenkörper wie durch ein unscharfes Vergrößerungsglas.

Der Clip besteht nur aus einer einzigen Einstellung. Die Kamera fährt den nackten Körper einer auf einer Waldlichtung liegenden Frau von Kopf bis Fuß im „close-up“ ab.¹⁷ Von den blondierten Haaren über Gesicht,

der Harz salbt es wieder locker / Grossmut begatte mich / bin ich ein Mann oder eine Frau? / die Natur gab mir die Hände / ich gebe sie ihr zurück / die Liebe zerquetscht mir die Lippen / aus der Scheide bröselst der Schnee / Komm Grossmut begatte mich / sieh, die duftende Tankstelle steht im Morgenrot / die Angst ist ein Metzger ...“

¹⁵ Z. B. in den Ausstellungen *Remake of the Weekend* (Berlin 1998) und *Apricots Along The Street* (Madrid 2001).

¹⁶ In der Ausstellung in Berlin war die Wand mit roter Farbe bemalt. In Madrid wurde die Installation ohne Wandbemalung gezeigt.

¹⁷ Rist war sich in dieser Arbeit selbst Modell. Eine Sequenz ist ca. 50 Sekunden lang.

Hals, Brustkorb, Bauch, Genitalbereich, Beine und Füße wandert die Kamera in weichen, den Körper nachempfindenden Bewegungen hinab. Gegen Ende wird das Bild immer unschärfer, die Kamera entfernt sich in einem nach oben gerichteten Bogen wackelnd und schwankend vom Körper, der fast konturlos als weiße, weiche Form am Boden der Lichtung zu erkennen ist. Es endet mit einer sanften Ausblendung mit Blick in den fast weißen Himmel.¹⁸ Als Musik verwendet Rist einen langsamen Rhythmus, gemischt mit hellen, elektronischen Klängen, die eine trance-ähnliche Stimmung erzeugen.

Wie über den Körper ausgegossen liegen farbige Straßsteine, vorwiegend in blau-roten Schattierungen, die sich in den Kühlen und Öffnungen (zwischen den Beinen, Mund, Augen etc.) sammeln. Durch ihre kristalline, anorganische und künstliche Struktur bilden die Steine einen starken Kontrast zum weichen Körper und betonen die vertikale Körperachse. Der Körper selbst wirkt durch die extreme Nähe der Aufnahme verzerrt und verformt: Der Hals wird stark in die Länge gezogen, Augen, Mund, Hände und Füße erscheinen im Vergleich zum restlichen Körper übergroß. Die über dem Bauch gefalteten Hände erinnern an eine aufgebahrte Leiche, die, mit Steinen geschmückt, für die Fahrt ins Jenseits ausgestattet ist.

Körper als Oberfläche / Körperlichkeit als Effekt

Durch die extreme Nahsicht berührt das „Auge“ der Kamera fast die Oberfläche des Körpers. Mit Hilfe der handgehaltenen Kamera entsteht der Eindruck eines tastenden Sehens, dessen Effekt nicht mit den Sehgewohnheiten des menschlichen Auges übereinstimmt. Aus dieser Technik resultiert, daß die Oberfläche des Körpers mit der Oberfläche des Bildschirms, d. h. im Falle der Projektion mit der Wand gleichgesetzt wird, der Körper seine Plastizität verliert und dadurch „verflacht“. Die Vorstellung, eines plastischen Körpers durch tastendes Sehen habhaft zu werden, wird durch seinen medialen Tiefenverlust gebrochen.

Obwohl die Figur am Ende der Videoinstallation als Ganzes gezeigt wird, liefert der *Blauer Leibesbrief* kein vollständiges und plastisches Bild von Körperlichkeit. Die Kamera kommt zwar so nah an den Körper, daß man glauben könnte, „alles“ zu sehen – aber das Gegenteil ist der Fall: Es zeigen sich nur verformte und überformte Körperhügel und -kühlen, die eine Art

¹⁸ Die Ausblendung in den weißen Himmel ermöglicht eine Montage als Schleife: Sie verbindet sich fast nahtlos mit den Bildern der weiß blondierten Haare, die den gesamten Monitor füllen.

konturlose Körperlandschaft bilden, in der eine totale Aufsicht unmöglich gemacht wird. Unterstützt wird dieser Effekt durch die wandfüllende Projektion, denn die Betrachterin steht sozusagen vor bzw. mitten in einem riesenhaften Körper, ohne einen Überblick zu haben. Wird am Ende des *Blauen Leibesbriefs* endlich die Aufsicht gewährt, wird man abermals enttäuscht, denn der Körper verschwimmt zu einer weißen, schwach umrissenen und langgezogenen Figur. Die Materialität des Körpers wird durch Rists Kamertechnik bewußt modelliert, geformt und überformt. Ähnlich dem Effekt eines Zerspiegels, mutieren Rists Körper für die Betrachterin zu fast monströsen, farbig leuchtenden Oberflächen.

Wir verfolgen im *Blauen Leibesbrief* den intimen und subjektiven Blick einer handgehaltenen Kamera,¹⁹ die uns durch ihre Nähe zum Objekt zwingt, unseren gewohnten Abstand aufzugeben. Und trotz der Nähe wird so gut wie „nichts“ sichtbar oder vielmehr so gut wie kein kohärenter Körper. Es wäre aber m. E. bei der beschriebenen Verflachung, Verzerrung und Teilung des Körpers in Rists Videos zu kurz gegriffen, von der oft beschworenen Botschaft des Verschwindens des Körpers im virtuellen Raum zu sprechen.²⁰ Vielmehr bricht Rist im *Blauen Leibesbrief* (wie auch im *Roten Leibesbrief*) mit der Fiktion einer ganzheitlichen Darstellung des Körpers und thematisiert die mediale Oberfläche als „oberflächlich“. Sie tut dies mit dem gezielten Einsatz der Distanzlosigkeit zum (eigenen) Körper, um klare Perspektiven verschwimmen zu lassen: „without distance, one has no ‘perspective’, no vantage point from which to construct or reaffirm the borders of the frame – one is emphatically not disinterested but fully and pleasurably implicated in the process of determining meaning.“²¹ Effekt dieser Distanzlosigkeit sind die in der großen Videoprojektion sichtbaren Farbzonen und der Einsatz des blendenden Lichts, der die Funktion des Bildschirms als leuch-

19 Der Effekt der „subjektiven Kamera“ wird im Film etwa gern bei Verfolgungsjagden eingesetzt. Bei einer Jagd durch den Wald sieht man dann z. B. plötzlich die verwackelte Sicht des gejagten Opfers, die seine subjektive Erfahrung realistisch vermitteln soll.

20 Marie-Luise Angerer konstatiert, daß z. B. Paul Virilio, Peter Weibel oder Marvin Minsky „bevorzugterweise vom Verschwinden des Körpers durch die Neuen Technologien sprechen.“ Cyber-Theoretikerinnen stellten dagegen fest, „dass immer ein Körper im Spiel ist (z. B. Allucquere Stone), oder sie fordern, den Körper im Technik-Environment nicht zu vergessen (Künstlerinnen sind hierbei ebenso vertreten wie Theoretikerinnen).“ (Angerer 2000, S. 64). Weitere Beispiele für die Proklamation des verschwindenden Körpers wären Baudrillard 1989 oder eine polemische Neuaufgabe in Kamper 2000.

21 Jones 1998, S. 182. Amelia Jones spricht hier in Zusammenhang mit der Kritik an den Arbeiten Hannah Wilkes.

tende Fläche in Erinnerung ruft. Die Konturen der Körper verschwimmen durch die Unschärfe mit ihrer Umgebung und verhindern den Eindruck von Tiefenschärfe. Gekoppelt mit der in sich ruhenden Geste, über die der Blick mit Hilfe der Handkamera geführt wird, erzeugt Rist eine Ansicht des weiblichen Körpers ohne „vantage point“, d. h. ohne eine Betrachterposition, die es zulassen würde, sich durch einen distanzierenden Blick des Körpers zu bemächtigen.

Tot oder lebendig

1. Leichenpose

Vergleicht man die Handlung bzw. die Posen vor der Kamera miteinander, dann erscheinen die Darstellungen des Mannes in *Sexy Sad I* und der Frau im *Blauen Leibesbrief* wie Karikaturen der Geschlechter: der hyperaktive Mann im Gegensatz zur passiven (toten) Frau. Die Haltung der Frau im *Blauen Leibesbrief* kann jedoch nicht nur als eine Leichendarstellung interpretiert werden, sondern auch als ein Durchspielen des Todes, dem dadurch seine Bedrohung genommen werden soll. Das Sich-tot-Stellen (z. B. von Kindern) wird als ein positives Durcharbeiten erster Todeserfahrung gesehen, und so ist Rists Liegende auf der Lichtung bei genauer Betrachtung auch kein schönes Opfer, sondern ein lebender Körper, der „Totsein“ mimt.²² Zum anderen bildet auf einer metaphorischen Ebene die Verbindung von Weiblichkeit und Tod eine kulturell oppressive Konstante. Elisabeth Bronfen formuliert es folgendermaßen: „Feminity and death do not only (when each term is taken on its own), stand as absence, they are the ground and the vanishing point of our cultural system of representation. It is precisely the ambivalent and indeterminate conjunction of the two terms that takes on a seminal position in our cultural image repertoire even as it is elided by the authors and more often ignored in the critical discussion of the narrative or the image as well.“²³ In den Arbeiten von Schriftstellerinnen (und Künstlerinnen) erscheint der Tod dabei als ein autonomer Akt des „self-fashionings“ – eine Strategie, den (eigenen) Tod als eine Auferstehung des kreativen Selbst radikal umzudeuten.²⁴ Vor diesem Hintergrund kann die gleichermaßen feierliche und spiele-

22 Diese Pose könnte auch mit einer Szene aus dem tschechischen Film *Daisies* (1966, deutsch: *Tausend Schönchen*) von Vera Chytilova in Verbindung gebracht werden, den Rist als einen für sie einflußreichen Film angibt. (Vgl. Obrist 2001, S. 12). Im Film „spielt“ die Frau „Totsein“ und wird von ihrer Schwester wieder „belebt“.

23 Bronfen 1992, S. 433.

24 Ebd., S. 401.

rische Leichenpose im *Blauen Leibesbrief* als Erinnerung daran gelten, daß die Frau eben nicht tot ist, sondern sich gegen die Regeln der Kunst neu erfinden wird: „In these texts the social construction of the feminine self, fixed by the masculine gaze, is both confirmed and ironised, because the body, as site for this social inscription, is self-consciously present. The woman writing shows herself as subject and object of her *representation of woman as sign; of woman positioned by gender and by death.*“²⁵

So finde ich Buchmanns Vergleich des *Blauen Leibesbriefs* mit Marcel Duchamps *Etant Donnée* und die damit verbundenen Assoziationen an Vergewaltigung und Mord nur bedingt zutreffend.²⁶ Zwar ist der nackte Frauenkörper in der Waldumgebung exponiert, seine Pose jedoch in keiner Beziehung der in *Etant Donnée* ähnlich. Auch wenn die Frau hier eine passive Haltung einnimmt, die den nackten Körper der Betrachtung freigibt, wird durch die Kameranähe, den Winkel der Kamera und die vertikale Positionierung des Körpers im Bild eine formale Horizontalisierung und damit die klassische passiv-weibliche Pose vermieden. Im Gegenteil: Die in sich ruhende Geste provoziert keinen voyeuristischen Blick, sondern läßt den Blick der Betrachterin am Körper abprallen. Die angeblich „horizontalisierte Stellung [...] die] die klassische Position des weiblichen Körpers in der Moderne auf[rufft]“ und bei der fraglich bliebe, „inwieweit traditionell konnotierte Positionen ‘visueller Lust’ tatsächlich verschoben werden“,²⁷ wird durch die Engführung der Kamera am Körper, die beschriebene Verflachung sowie die verzerrte Projektion, in der die Betrachterin keinen Überblick erlangt, gestört. Rists Inszenierung im Wald schließt zwar eine potentielle Bedrohung des weiblichen Körpers mit ein und spielt mit dem Bild der weiblichen Leiche, läßt jedoch gerade die „traditionell konnotierte Position ‘visueller’ Lust“ kollabieren, indem sie einen distanzierten Betrachterstandpunkt unmöglich macht.

2. Historische Pose: Ana Mendieta „Flowers on Body“ (1973)

Rists Pose findet eine kunsthistorische Vorläuferin in Ana Mendieta's Performance *Flowers on Body* von 1973 (El Yagul, Oaxaca, Mexiko) aus den *Siluetta Series*.²⁸ Mendieta legte sich nackt in eine ehemalige Grabstätte der Za-

²⁵ Ebd., S. 407.

²⁶ Buchmann 1998, S. 53.

²⁷ Ebd.

²⁸ Die *Siluetta Series, earth / body works* (1973-80) sind durch Photographien dokumentiert. Mendieta legte sich an verschiedenen Orten auf den Boden und hinterließ so ihre Silhouette in unterschiedlichen Landschaften (Gras, Erde, Sand). Sie betonte ihre hinter-

poteken²⁹ und bedeckte ihren Körper und ihr Gesicht mit weißen, an Schleierkraut erinnernde Blumen. Auf der Dokumentationsphotographie erscheint es so, als wüchsen die Blumen aus ihrem leblosen Körper, womit die Szene einen rituellen Charakter erhält und auf den Tod als Voraussetzung für neues Leben verweist. Eine formale Ähnlichkeit zwischen Mendieta's *Flowers on Body* und Rists *Blauem Leibesbrief* besteht in der dargestellten Geste und der vertikalen Position des Körpers im Bild bzw. der Videoprojektion. Durch den leblos wirkenden Körper verweisen beide Darstellungen auf den Tod. Auch das Verteilen von Objekten auf dem Körper ist ähnlich, wobei Mendieta mit der Verwendung organischen Materials eine andere Stimmung erzeugt als Rist mit den bunten Straßsteinen. Mendieta's Körper scheint unter den vielen Blumen zu verschwinden, während Rist den Körper durch die Steine verschönert, erhöht und versiegelt, wodurch er sich von seiner Umgebung absetzt.

Wie Miwon Kwon zeigt, gelten Mendieta's Arbeiten häufig als Illustration einer essentialistischen Körpervorstellung.³⁰ Alternativ zu dieser Interpretation thematisiert Kwon den sich ständig wiederholenden Topos der Abwesenheit oder des Verschwindens in den *Siluetta Series*. Hier handele es sich um eine doppelte Abwesenheit: einerseits das häufige Verschwinden oder die Abwesenheit des Körpers der Künstlerin in der Aktion, andererseits

lassen Konturen z. B. mit brennenden Kerzen oder ließ Feuerwerk in Form ihres Körpers abbrennen.

²⁹ Die Zapoteken sind ein süd mexikanischer Indianerstamm.

³⁰ Kwon 1996, S. 165-168.



Ana Mendieta, *Flowers on Body*
Performance; Oaxaca, Mexiko
1973

die Abwesenheit des kreativen Akts der Performance im Medium der Photographie: „As delayed relays, photographs of Mendieta's work register at another level an absence already contained *within* her work. [...] Always pointing to a singular moment unavailable to the viewers of her images, the original act of creation is distanced as an irretrievable origin.“³¹ Kwons Interpretation verdeutlicht das prekäre Verhältnis von Körper und Bild und verweist auf einen Körper, der nicht einzufangen ist und dessen „Herstellung“ im und durch seine mediale Verarbeitung Video nie vollständig und natürlich ist. Die scheinbar unendliche Aneinanderreihung der gleichen Körperlandschaft in Rists Endlosschleife steigert diesen Effekt. In Mendieta's *Siluetas Series* wird das Verschwinden und damit die Absenz des Körpers durch das Medium der Photographie gedoppelt; bei Rist ist es die endlose Wiederholung der Videoprojektion, die die Illusion eines präsenten „natürlichen“ Körpers vor Augen führt.

„Nude al fresco“

In *Sexy Sad I* und dem *Blauen Leibesbrief* bildet der Wald die Kulisse für die Inszenierung des nackten Körpers. Dieses Setting steht für eine Umgebung, die einerseits die „Natürlichkeit“ der nackten Körper unterstreichen soll, andererseits aber auch das Ungewöhnliche (bzw. „Unnatürliche“) eines unbedeckten Körpers in dieser Umgebung und damit seine Verletzlichkeit hervorhebt. Assoziationen an den Wald als Idyll werden aufgerufen und sollen die nackten Menschen in einer solchen Umgebung zusätzlich freier und unschuldiger wirken lassen.³² Andererseits wirken aber auch in der „freien“ Natur geschlechtsspezifische Unterschiede. Während das Boxen des Man-

nes im Wald seinem Auftritt eine „wilde“ Komponente gibt, ist die Inszenierung des Frauenkörpers im Wald besonders durch die liegende Pose mit Assoziationen verbunden, die mit der traditionsreichen Darstellung des Frauenkörpers in oder als Landschaft verknüpft ist.³³ Wie Linda Hentschel zeigt, reicht es aber nicht aus, die Gleichsetzung des Frauenkörpers mit dem visuellen Raum bzw. der Landschaft als einen Topos, „der metonymische[n] Überlagerung von medialem Raum und weiblichem Körper“ zu verstehen, sondern sie ist „Teil einer aktiven Erziehung zur Skoposierung des Begehrens.“³⁴ Und so wird „mit einer Feminisierung des visuellen Raumes der sexuelle Akt nicht metaphorisiert, sondern das Sehen selbst sexualisiert.“³⁵ Die Darstellung der Frau in oder vor einer Landschaft und der durch diese Inszenierung gelenkte Blick des Betrachters kreieren, wie Hentschel an den Beispielen von Tizians *Venus und der Orgelspieler* (1550) und Tintoretto's *Susanna im Bade* (1575-76) zeigt, einen weiblichen Raum, der durch den Betrachterblick analog zum Blick des Protagonisten im Bild penetriert werden kann.³⁶ Das traditionelle Lesen des Frauenkörpers als Landschaft³⁷ und umgekehrt verdeutlicht, daß allein schon der Blick in den illusionistisch perspektivischen Bildraum als konstitutiv für seine Feminisierung steht. Rists Frau als Hügelandschaft, inmitten derer sich die Betrachterin wiederfindet, führt dieses Prinzip durch seine extreme Steigerung vor Augen und stellt es im gleichen Zug in Frage: Die Kamera ist so nah geführt, der Körper so groß und verzerrt, daß der penetrierende Blick im weiblichen Landschaftskörper unterzugehen droht und so der Betrachter oder die Betrachterin seiner / ihrer sicheren Blickposition entthoben ist.

Rist nutzt das Waldidyll als eine Umgebung, in der sie nackte Körper „natürlich“ und „fern der Zivilisation“ zeigen kann. Andererseits wird deutlich, daß auch die nackte Natürlichkeit im Wald geschlechtsspezifisch konnotiert ist und daß der Landschaftsraum als Bildraum den Gesetzen begehrlischer, geschlechtlicher Blicke unterworfen ist. Das Setting unterliegt in Wech-

³¹ Ebd., S. 169. Vgl. auch Jones 1998, S. 25ff.

³² Die Darstellung nackter Menschen im Wald bzw. in der freien Natur fungiert, wie Margaret Walters es schon für das 15. Jh. nachgewiesen hat, als eine Projektionsfläche für die Bedürfnisse und Vorstellungen bestimmter Klassen, frei von den Bedrängnissen der Zivilisation zu leben. „Towards the end of the 15th Century, the nude often turns up in a natural setting, which paradoxically stresses its artificiality. In art and literature, pastoral becomes fashionable, as always it is the creation of the town dweller who enjoy playing with the idea, if not in reality, of the simple life. [...] [Paintings of the nude during that time show] idyllic landscapes where men throw off their civilized restraints with their clothes and live at ease among the trees and streams. Christian Eden merges with the Pagan Arcadia: pastoral conjures up a golden age of carefree happiness, a world where it is always summer, and men have nothing to do but to make love and music.“ (Walters 1978, S. 100.) Diese Tradition ist bis in die Bade- und Nacktdarstellungen des 19. und 20. Jh. zu verfolgen. (S. 239).

³³ Zur Tradition der Frau als Landschaft bzw. Natur siehe z. B. Klinger 1990. Walters verweist auf die lange ikonographische Tradition der Frau in oder als Landschaft (siehe Walters 1978, S. 100). Auch in *Pickelporno* werden Bilder von Landschaften und Körpern überblendet, es ist dort jedoch nicht eindeutig, ob es sich um weibliche oder männliche Körper handelt.

³⁴ Hentschel 2001, S. 10.

³⁵ Ebd., S. 30.

³⁶ Ebd., S. 30ff.

³⁷ Ebd., S. 36ff.

selwirkung mit den darin inszenierten Körpern demnach gegensätzlichen, aber in sich gebrochenen Bedeutungen: Im Falle des Mannes wird es zum Ort des „wildgewordenen“ Mannes, der aber nicht Herrscher über seine Umgebung zu sein scheint, sondern sich gegen den Angriff der Kamera zu wehren hat. Für die Frau ist es vordergründig ein Ort der feierlichen Ruhe, aber auch des Todes, der dadurch eine Mischung aus Feierlichkeit und potentieller Bedrohung in sich birgt. Die Inszenierung des geschlechtlichen Körpers im Bildraum ist demnach nicht nur ein Hintergrund, vor dem sich die Körperdarstellung abspielt, sondern sie trägt entscheidend dazu bei, den Körper als geschlechtlichen überhaupt wahrzunehmen. In einer Wechselwirkung zwischen Körper und Raum findet so eine Vergeschlechtlichung des Raumes an sich statt.

Ring frei – Boxen ohne Gürtellinie

Die Pose des Mannes in *Sexy Sad I* entspricht zunächst einem Stereotyp. Das Boxen mit den Fäusten und Füßen wird weithin als männlichste Form des Sports oder des Angriffs angesehen. Grund dafür ist der direkte, körperliche Zweikampf mit einem Gegner und die damit einhergehende „gleichberechtigte“ Gewaltanwendung. Sich messen lassen, einen Gegner herausfordern und sich mit den eigenen Fäusten durchschlagen, findet im Boxkampf seine sportliche Entsprechung.³⁸ Gerade in der Darstellung des Boxkampfes ist es möglich, (halb)nackte, muskulöse Männerkörper zu zeigen, die ihre Stärke beweisen.³⁹ Dabei wird der männliche Körper auch als verletzlicher oder vielmehr als verletzter gezeigt, was aber mit den Regeln des fairen Zweikampfs zu vereinbaren ist. Auch wenn sich Männer auf diese Weise körperlich angreifen, herrscht eine eiserne Regel, die als Redewendung in den Sprachgebrauch eingegangen ist: die Einhaltung der „Gürtellinie“; „unter die Gürtellinie“ zu treffen, ist tabu, und das Schlagen der Fäuste soll sich (im klassischen Boxkampf) auf den Oberkörper und Kopf beschränken. Geschützt und gleichzeitig markiert durch die Sporthose, sind die Genitalien niemals Zielscheibe eines fairen Kampfes.⁴⁰

In Rists *Sexy Sad I* sind diese Regeln aufgehoben. Ohne den Schutz einer Sporthose kämpft der Mann mit der Kamera und nicht mit einem eben-

³⁸ Boxen ist auch ganz spezifisch nach Klasse und Rasse kodiert. Eine noblere Form des Zweikampfes ist z. B. das Fechten.

³⁹ Siehe dazu auch Dyer 1982, S. 68.

⁴⁰ Die Gürtellinie ist im Boxkampf nicht an der üblichen Stelle des Körpers direkt über der Hüfte, sondern zum Schutz der Nieren knapp darüber.

bürtigen (klar als männlich zu identifizierenden) Partner.⁴¹ Boxen ohne Gürtellinie wird zur lächerlichen Nummer, auch wenn die Genitalien „nur“ die Zielscheibe des Blicks und nicht von Fäusten werden. Der Kamerablick auf den Penis und die Fokussierung des Torso dirigiert unseren Blick. Wir schauen dem Mann nicht in die Augen, sondern auf den Schwanz – in diesem Kampf wird der Mann auf seine Körperlichkeit, seine Genitalien reduziert.

Wie ich zeigen konnte, haben wir es in *Sexy Sad I* und im *Blauen Leibesbrief* durchaus mit geschlechtsstereotypen Körperposen oder -verhalten zu tun. Der Körper erweist sich jedoch weder in der Installation noch im Video als Garant für die Stereotypen der passiven Frau und des aktiven Mannes. Besonders die Kameraperspektive (die subjektive, handgehaltene Kamera und der Bildausschnitt), d. h. die Art und Weise, wie der Körper in den Blick genommen wird, ermöglicht es Rist, diese vorgegebenen Muster entweder ins Absurde zu steigern oder die Blickrichtung umzudrehen und so den Körper als etwas zu markieren, das von der Kamera bzw. unserem Blick erst auf eine Art und Weise eingefangen werden muß, um sich als geschlechtlich markierter Körper etablieren zu können.

Nackt? Zur Funktion der Beigaben

„Das Nackte, Unverhüllte repräsentiert insofern die Wahrheit, als es nichts zu verbergen hat“, meint Silvia Eiblmayr.⁴² Der nackte Körper ist in dieser Vorstellung das Gegenstück zum bekleideten Körper, der „die Wahrheit des Körpers“ verhüllt. Das Wichtigste an diesem Konzept von Nacktheit ist das Versprechen, durch den nackten Körper der „Wahrheit“ ansichtig zu werden. Monika Wagner bringt die Bedeutung des Einsatzes des nackten Körpers am Beispiel der Performancekunst auf den Punkt: „Der nackte Körper steigert das Argument der Unhintergebarkeit und Direktheit und damit auch der vermeintlichen Verständlichkeit körperlicher Kommunikation. Mit

⁴¹ Auch im Genre des Boxerfilms ist es selten, daß ein Mann direkt in die Kamera schlägt. Nur die Eingangssequenz in dem Film *Requiem for a Heavyweight* von 1962 ist als subjektive Kamera gefilmt. Hier haut Muhammad Ali alias Cassius Clay im ersten Kampf auf die Kamera ein, die die Position seines Gegners darstellt. Durch die Schläge gerät die Kamera / der Gegner ins Wanken, die Sicht des Besiegten verschwimmt und geht mit dem Kämpfer zu Boden. Die Perspektive wird so lange durchgehalten, bis er in der Garderobe angekommen ist, der Weg aus dem Ring wird auf die gleiche Art gefilmt, und so ist das Scheitern des Helden durch diese Einstellung vorweggenommen. Durch die subjektive Kamera werden wir an die Position des Anti-Helden gesetzt und identifizieren uns mit seinem Untergang.

⁴² Eiblmayr 1993, S. 69.

den Kleidern glaubte man den zivilisatorischen Mief und alle kulturelle Deformation abzulegen. Der Mythos von der Nacktheit als Ursprünglichkeit wurde wiederbelebt. Die Nacktheit, so formuliert es Friederike Pezold, sei 'wie ein leeres Blatt, auf dem ich alles neu schreiben kann'.⁴³

Trotz des Bedürfnisses, den nackten Körper als „tabula rasa“ zu verstehen, ist es nicht von der Hand zu weisen, daß auch der nackte Körper (und seine Darstellung) stark sozial normiert und konnotiert und alles andere als ein „unbeschriebenes Blatt“ ist.⁴⁴ Zum Beispiel kann der nackte weibliche Körper in unterschiedlichen historischen und sozialen Zusammenhängen „das Symbol für Reinheit und Sünde sein.“⁴⁵ Wie Oliver König feststellt, gelten entgegen der Vorstellung, Nacktheit hätte „eigene oder keine Gesetze“, für den bekleideten und nackten Körper soziale Normierungen im gleichen Maße: „Vielmehr ist davon auszugehen, daß die Nacktheit trotz ihrer 'Randposition' den gleichen sozialen Differenzierungen unterworfen ist wie die Bekleidung. Zwar steht also der 'tugendhaften' und 'schamhaften' Bekleidung die 'lasterhafte' und 'schamlose' Nacktheit gegenüber, doch ebenso wie es eine 'schamhafte' und eine 'schamlose' Kleidung gibt, so gibt es auch eine 'schamhafte' und eine 'schamlose' Nacktheit, je nach der sozialen Position, die sie einnimmt bzw. die ihr zugewiesen wird.“⁴⁶

Genaugenommen sind die von Rist dargestellten Körper gar nicht vollkommen nackt: Die Frau ist mit falschen Juwelen bedeckt, der Mann trägt Turnschuhe. Diese Accessoires betonen die Nacktheit des Körper und verweisen auf das Fehlen der Kleidung, ja sie machen durch ihre Anwesenheit die Abwesenheit der restlichen Körperbedeckung besonders deutlich.⁴⁷ Ge-

43 Wagner 2001, S. 273.

44 Zur historischen und anthropologischen Bedeutung von Nacktheit siehe Duerr 1988. Duerr widerlegt die Theorie des Zivilisationsprozesses von Norbert Elias, indem er zeigt, daß unsere Körperfunktionen nicht, wie von Elias behauptet, einem Prozeß der starken (Selbst-)Regulierung unterlagen, sondern daß es schon immer so etwas wie eine „Regulierung“ körperlicher Eigenschaften je nach gesellschaftlichen Bedingungen gegeben hat. Nacktheit spielt insofern eine Rolle, als Elias den „freieren“ Umgang damit z. B. im Mittelalter als einen Beweis dafür anführt, daß sie z. B. im 19. Jh. einer wesentlich rigideren Handhabung unterliegt. Duerr versucht dagegen zu beweisen, daß auch schon im Mittelalter Nacktheit gesellschaftlich reglementiert wurde. Siehe z. B. sein Kapitel 11 „Die Scham im Bett“.

45 Eiblmayr 1993, S. 69.

46 König 1990, S. 30.

47 Zur Wechselwirkung von Kleidung und Nacktheit siehe auch Hollander 1993. In ihrem Kapitel „Nudity“ beschreibt sie die Funktion von Kleidung und Accessoires in Hinblick auf die Darstellung des nackten Körpers.

rade der nackte Frauenkörper erscheint durch teuren Schmuck sexuell aufgeladen.⁴⁸ Rist bindet keine Juwelen in Form von Ketten oder Armbändern um den Körper, sondern betont die Formen des nackten Körpers durch die großzügige Menge und Verteilung der falschen Steine in den Körperkuhlen. Die Farbigkeit der Steine, die in ihrer Mehrheit an Edelsteine wie Saphire und Aquamarine erinnern, können mit dem Element der Luft assoziiert werden.⁴⁹ Dies schließt die (christliche) Bedeutung der Farbe Blau als Farbe des Himmels (bzw. des Himmelreiches) mit ein und steht im Kontrast zum geerdeten, am Boden liegenden Körper. Rist nutzt die geschliffenen Steine, die das Licht brechen und vom Körper in Richtung Betrachter werfen, als „Mittel, den Einflußbereich des Selbst und des Körpers über seine geometrische Grenze hinaus zu erweitern.“⁵⁰ Der Körper ist dadurch der „Mittelpunkt einer Strahlensphäre“,⁵¹ auf den sich die Blicke des Betrachters konzentrieren. „Der geschmückte Körper ist mehr als nur Spiel von gespiegeltem Licht, das den physischen Körper verleugnet und sich damit transzendiert, er ist der Hauptausstrahlungsort im Duell um die ästhetische Lust sowohl des Selbst wie auch des Anderen.“⁵²

Die Verwendung loser Steine – im Gegensatz zu gefaßten – steigert den Rückbezug auf den Körper deshalb, weil Steine und Körper so ohne weitere ästhetische Beigaben miteinander in Verbindung gebracht werden. Der organische Körper wird durch den Kontrast zum Stein doppelt betont: einerseits durch die kristalline, lichtreflektierende Struktur, andererseits durch die offensichtliche Künstlichkeit der aus Glas gemachten Steine. Mit „Ausstrahlung“ ausgestattet, wird der weibliche Körper hier nicht nur in einem dekorativen Sinne geschmückt, sondern es wird sein Machtfeld gesteigert.⁵³ Die Steine sind, wie Asman es ausdrückt, das Zeichen „des subjektiven Wunsches, das Zentrum einer Emanation zu sein.“⁵⁴ Der mit Schmuck bedeckte nackte Frauenkörper wird nicht einfach nur zur „Ware“, sondern er erlangt

48 Diese Darstellung hat eine lange ikonographische Tradition. Schon in Tizians *Venus und der Orgelspieler* (um 1550) werden Nacktheit und Erotik durch zwei juwelenbesetzte Armbänder und Perlen im Haar unterstrichen. Zur Rolle von Erotik und Sexualität in diesem Bild siehe Hammer-Tugendhat 1994. Leider geht Hammer-Tugendhat nicht weiter auf die Rolle des Schmucks ein.

49 Siehe Riedel 1995.

50 Asman 1994, S. 17.

51 Ebd., S. 18.

52 Ebd., S. 17.

53 Ebd., S. 18.

54 Ebd.

in Wechselwirkung mit den lichtreflektierenden Steinen erhöhte physische Präsenz und einen Wirkungsbereich, der sich durch die Lichtreflexion über seine eigenen Grenzen hin zur Betrachterin ausdehnt.

Im Gegensatz dazu betonen die Turnschuhe nicht die Physis des Mannes. Die Assoziation von Turnschuhen mit durchtrainierten Männerkörpern läßt den wenig muskulösen Körper noch dünner und angreifbarer erscheinen.⁵⁵ Im Vergleich zu den obligatorisch hochhackigen Pumps, die die meisten weiblichen Pin-ups tragen, fungiert der Turnschuh hier nicht als fetischisierendes Element. Vielmehr macht der Turnschuh den männlichen Körper „noch nackter“ als er schon ist, entblößt ihn und raubt ihm paradoxerweise die Möglichkeit, sich als klassischen Athleten darzustellen.

Differenz im Blick – Körper im Bild

Was hat die Gegenüberstellung von *Sexy Sad I* und dem *Blauen Leibesbrief* für meine Analyse des Verhältnisses von Körper, Bild und Geschlecht geleistet? Auf einer ikonographischen Ebene könnte man vermuten, daß wir es mit stereotypen Bildern zu tun haben, die im Falle des Mannes ins Lächerliche gezogen werden und die althergebrachten Darstellungsmuster und Mythen des männlichen Körpers in Frage stellen, wogegen der Darstellung der Frau als passivem Körper par excellence Vorschub geleistet würde. Im Gegenteil tragen im *Blauen Leibesbrief* die Kameraführung, der unendliche Loop, die technische Verarbeitung sowie die Präsentation des Bildes im Raum entscheidend dazu bei, die traditionellen Betrachtungsweisen, d. h. den tradierten, voyeuristischen Blick auf den weiblichen Körper zu stören und statt dessen einen Körper zu zeigen, von dem man sich nicht mehr distanzieren und den man nicht „besitzen“ kann. Es ist also vielmehr angebracht zu fragen, inwiefern sich die Geschlechterdifferenz durch den medialen Apparat und damit durch die Etablierung von Blickregimen im Zusammenhang mit der Ikonographie des nackten Körpers im Wald konstituiert, denn „jeder visuelle Apparat organisiert den Bildraum für das Zusammenspiel mit den Betrachtenden. Er formuliert durch die Art, wie der Raum (auch erzählerisch) konstruiert ist, das Modell, nach dem die Kommunikation ablaufen soll.“⁵⁶ Beide Arbeiten sehe ich in dieser Beziehung als filmische Ex-

⁵⁵ Der Turnschuh trägt in die Idylle des Waldes neben den Assoziationen an die zeitgenössische Körperkultur (Fitneß etc.) auch Assoziationen an Jugendkultur ganz allgemein hinein.

⁵⁶ Hentschel 2001, S. 27.

empel, die veranschaulichen, welche Bedeutung der Kamerablick auf den Körper im Spiel mit den herrschenden skopischen Regimen und damit für die Entstehung von Geschlechterdifferenz hat. Wenn, wie Laura Mulvey in ihrer Analyse klassischer Hollywoodfilme feststellt, sich diese Blickregime an der Dichotomie des männlichen Blicks auf die Frau (bzw. den weiblichen Körper) im Gegensatz zum Mann als Träger der Handlung orientieren,⁵⁷ dann erzeugen Rists Arbeiten auf je unterschiedliche Weise eine starke Ambivalenz. Rist erreicht dies, indem sie, wie in den Techniken des Avantgardekinos von Teresa de Lauretis beschrieben, den Raum vor der Kamera („space-off“), der z. B. im kommerziellen Kino durch die Gesetze der Narrativität negiert wird, reaktiviert und dadurch die Position des Betrachters bzw. der Betrachterin reflektiert.⁵⁸

Der Trick, mit dem das Klischee der Frau „in der Natur“ / „als Natur“ / als Objekt der Begierde hier unterlaufen wird, liegt darin, eine allmächtige Blickposition vor dem Körper nicht mehr zuzulassen. Das Gleiche gilt – vice versa – für die Darstellung des männlichen Körpers in *Sexy Sad I*. Rist ordnet den Betrachter oder die Betrachterin in Beziehung zum männlichen Körper so an, daß der Körper das werden muß, was der weibliche Körper die längste Zeit war: passives Objekt eines begehrlchen Blicks. Mit Hilfe des Zusammenspiels von Text, Bild, Musik und vermischt mit der Symbolik der Hände sowie den konzentrischen Kreisen verdeutlicht Rist mit einigem Humor, daß dieser einfache Umkehrschluß jedoch nicht aufgehen kann. Der „begehrlche Blick“ auf den männlichen Körper produziert nicht das, was der männliche Blick aus dem weiblichen Körper macht, sondern führt nur die Einseitigkeit des herrschenden Blicksystems vor Augen. Dabei arbeitet Rist, wie Lauretis für die Möglichkeiten ästhetisch-feministischer Praxis im allgemeinen festgestellt hat, weder vollkommen außerhalb hegemonialer Blickverhältnisse und damit der Repräsentation der Geschlechter, noch vollkommen innerhalb

⁵⁷ Mulvey (1975) 1989.

⁵⁸ „A while ago I used the term ‘space-off’, borrowed from film theory: the space not visible in the frame but inferable from what the frame makes visible. In classical and commercial cinema the space-off is, in fact, erased, or better, recontained and sealed into the image by the cinematic rules of narrativization (first among them the shot / reverse shot system). But avant-garde cinema has shown the space-off to exist concurrently and alongside the representational space, has made it visible by remarking its absence in the frame or in the succession of frames, and has shown it to include not only the camera (the point of articulations and perspective from which the image is constructed) but also the spectator (the point where the image is received, reconstructed, and reproduced in / as subjectivity).“ Lauretis 1987a, S. 26.

derer.⁵⁹ Vielmehr macht sich Rist „through the disjunction of image and voice, the reworking of narrative space, the elaboration of strategies of address that alter the forms and balances of traditional representation“⁶⁰ die Spannungen zunutze, die in der Arbeit mit den ideologischen Bedingungen der Sichtbarkeit der Körper entstehen, um das asymmetrische Verhältnis der begehrenden Blicke in Bewegung zu bringen.

59 Ebd.

60 Lauretis 1987b, S. 145f.

6 Blicke im Raum – Körperlichkeit und Sehen in den Installationen mit der „Blutbetriebenen Kamera“

Pipilotti Rists Arbeitsfragment „Blutbetriebene Kamera“ (1993)

Die extreme Nahaufnahme eines Auges füllt den Bildschirm vollständig, und man erkennt alle Details: einzelne rote Äderchen, Wimperhäärchen, eine grünliche Iris, die Pupille und die Kontaktlinse auf dem Augapfel. Haut- und Augenfeuchtigkeit funkeln im Scheinwerferlicht und machen das Auge zu einer glitzernden Oberfläche. Durch die Beanspruchung der gesamten Bildfläche wirkt das Auge flächig und scheint mit der Oberfläche des Monitors zu amalgamieren. So verwandelt sich die gläserne Haut des Monitors der ebenfalls durchsichtig wirkenden Oberfläche des Auges an und umgekehrt. Die Augenlider reagieren im Takt zu beschwingter Walzermusik, die mit Klängen von klirrendem Glas überspielt wird. Durch das Blinzeln verschließen die Lider ganz kurz den Augapfel und damit auch die Oberfläche des Bildschirms. Die Kamera bewegt sich anscheinend in schwingenden und drehenden Bewegungen über dem Auge und fährt manchmal so nah heran, daß das Bild unscharf wird und verschwimmt. Dadurch wird der Eindruck erweckt, die Kamera kreise mit wirbelnden und drehenden Bewegungen das Auge ein.¹ Im Zusammenhang mit der Musik könnte man das Video mit einem Tanz vergleichen, ganz so, als ob Kamera und Auge einen schwungvollen Walzer aufs Parkett legten.

Das Geschlecht des Auges ist im Nachhinein nicht eindeutig festzulegen, wobei die langen, dunklen Wimpern das Auge weiblich konnotieren könnten.² Da der Abstand zum Auge ständig wechselt, entsteht der Eindruck, das Auge würde wie unter einer sich hin- und herbewegenden Lupe genau untersucht. Im Gegensatz zu einer unbeweglichen Kamera vermutet man hinter der Kamera / Lupe ein weiteres, sehendes Auge, das über eine gewisse Kontrolle des Bildausschnitts verfügt. Das Spiel mit dem Abstand zum Objekt, die Tänzelei um und mit dem Auge kann als ein Spiel mit der

1 Es ist Rists eigenes Auge, das sie mit schwenkenden Bewegungen, Weitwinkel und geringem Abstand aufnahm. Die Drehung wurde durch einen digitalen Trick erreicht; dabei mußte das Bild, um den Monitor ganz auszufüllen, entsprechend gedehnt werden. (Interview mit der Künstlerin am 5.4.2001).

2 Da die Information, daß es Rists Auge ist, nicht allgemein zur Verfügung steht, werden die meisten Betrachter nicht eindeutig festlegen können, zu welchem Körper das Auge gehört.

Macht des Blicks gelesen werden. Das Verhältnis von Betrachter und Auge wird im Clip durch die Walzermusik und die Drehungen als gemeinsamer, partnerschaftlicher Tanz inszeniert. Gleichzeitig läßt die Drehbewegung einen Sog in die Mitte des Auges entstehen, so daß der Blick der Betrachterin konzentriert und gebannt wird.

Der Titel des Videos setzt das Auge in Beziehung zum Apparat, von dem es gefilmt wird. Das „blutbetriebene“ Auge wird sozusagen von seiner elektronisch betriebenen Schwester in den Blick genommen, so als hätte sich der Apparat selbständig gemacht und wolle jetzt sein natürliches Vorbild erkunden. Der Blick dieses künstlichen Auges erscheint jedoch nicht zielgerichtet. Wichtig ist, daß das gefilmte Auge durch die Nähe der Kamera seinen Blick auf sie und damit auf uns nicht schärfen kann. Es entsteht der Eindruck, das Auge sei „blind“, und paradoxerweise wird es damit zum „allsehenden“, überwachenden Auge.

Installationen

Der nur etwa 30sekündige Videoclip war unter der Rubrik „Ausschnitte aus Installationen“ in einer Zusammenstellung von Rists Arbeiten in Form eines Multiple auf Videokassette für kurze Zeit zu erwerben und erhielt den Titel *Blutbetriebene Kamera*.³ Mit Hilfe von Monitoren wurde die kurze Videoaufnahme dreimal in unterschiedlichen Settings installiert,⁴ einmal integrierte sie Rist in eine raumfüllende Projektion. Diese Installationen definieren einen Raum, in dem sich die Betrachterin bewegt und positioniert. Der Blick

3 Den Titel verwendet Rist auch im Katalog *Himalaya*, in dem auf einer Doppelseite groß „unsere Augen sind blutbetriebene Kameras“ steht. Eine weitere Referenz zu Augen und Sehen findet man am Beispiel der Videostills von *Pickelporno*: Hier verwendet Rist die gesamte Seite, um in unterschiedlichen Grautönen „Und mische mit der Hirnzunge die Bilder knapp vor und hinter den Augendeckeln“ zu schreiben. Links neben dem Schriftzug sieht man die Großaufnahme eines Auges, das zum Himmel schaut und dessen stark getuschte Wimpern an Man Rays Schwarzweißphotographie *Glastränen* (um 1932) erinnern. (Rist 1998b, o. Pag.).

4 Rist verwendet Aufnahmen von Körperteilen auch noch in anderen Videos und Videoinstallationen. So zum Beispiel in *Pickelporno* oder in der Installation *Extremitäten* (*weich, weich*) von 1999, in der diverse Körperteile (Fuß, Brust, Mund, Penis) wie in der Spiegelung einer Discokugel durch einen abgedunkelten, konvexen Raum mit Sternenhimmel fliegen. Dazu spricht eine sanfte Stimme über unterschiedliche Dinge wie den Besuch von Außerirdischen oder übers Spazierengehen. (Vgl. dazu auch Allan 2000, S. 17, oder Ross 2001, S. 18-25). Ich konzentriere mich hier auf das Auge als Körperfragment, weil es auf den ersten Blick nicht als Körperteil wahrgenommen wird und die Spannung zwischen entkörperlichtem Fragment und ganzem Körper hier noch stärker zum Tragen kommt.

nach oben in *TV-Lüster* und *Badekabine*, der Blick auf die Puppenstube in *Das Kleine Zimmer* – immer werden von der Betrachterin unterschiedliche Haltungen vor und in der Videoinstallation, vor und im Bild verlangt, denn durch den (Augen-)Blick des Monitors wird der Betrachterkörper auf den Plan gerufen und neu angeordnet. Über den Blickkontakt des Auges definiert, wird sich die Betrachterin ihrer Haltung vor und in der Installation bewußt. Ihr Körper wird als blickender Körper für sie selbst spürbar. Ein „Konsum“ des Monitorbildes und damit des Kunstwerks ist nicht mehr möglich, an dessen Stelle tritt ein reflexiveres Moment der Betrachtung, eine Form rudimentärer, wechselseitiger Kommunikation, die nicht vom einseitigen Sender-Empfänger-System geprägt ist.

Das Auge als Motiv

Während andere Körperteile wie z. B. Extremitäten oder Organe⁵ noch als „körperlich“ wahrgenommen werden, fungiert das Auge als Symbol für den Geist, die Ratio und das Körperlose. Das Auge läßt uns „in die Tiefe der Seele“ schauen, symbolisiert geistige Tätigkeit und erscheint direkt verbunden mit dem Teil unseres Selbst, der traditionellerweise dem Körperlichen entgegensteht.⁶

Das Sehen wurde spätestens seit dem 18. Jahrhundert als der Sinn definiert, der als Garant für wissenschaftliche Erkenntnis⁷ und damit „Wahr-

5 Zur Symbolik von Körperteilen in Kunst und Literatur siehe z. B. Benthien / Wulf 2001.

6 Die Darstellung eines einzelnen Auges weist als ikonographisches Motiv eine lange Geschichte auf: „Obwohl das christliche Gottesauge als Relikt hieroglyphischen Wissens mit der Bedeutung göttlicher Allgegenwart und Allwissenheit aus Ägypten stammt und bereits den antiken Schriftstellern bekannt war, kam das Sinnbild erst im 15. Jahrhundert bei den italienischen Humanisten auf. Mit der christlich-symbolischen Bedeutung und in Kombination mit dem Dreieck sowie dessen seit der frühen christlichen Kunst angenommenen trinitarischen Bedeutung wird es allerdings erst zweihundert Jahre später adaptiert.“ Astrit Schmidt-Burkhardt erklärt weiter, wie die Loslösung des Augenmotivs von religiöser Bedeutung hin zu einem „Zeichen der Erkenntnis“ in der Aufklärung seinen Lauf nimmt, dieser Weg aber nicht als ein streng chronologischer zu betrachten sei. Das am weitesten verbreitete Beispiel für eine säkulare Verwendung des Motivs sei die Darstellung des Einauges als letzter Baustein einer Pyramide, umgeben von einem Strahlenkranz, das bis heute auf der Rückseite der amerikanischen Dollarnote zu sehen ist. Siehe Schmidt-Burkhardt 1992, S. 13-16.

7 Zur philosophisch-historischen Bedeutung des Sehens siehe Ralf Konersmann, „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens“, in: Ders. (Hg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 9-47.

heit“ steht: „Sight is, of course, the sense of science [...], rationalist and empiricist, and providing most of our models of the universe, from maps to charts to diagrams. The detachment of sight, distancing spectator from spectacle, makes the cherished objectivity of the scientist possible. This objectivity, nonetheless, by its very visual basis, is grounded in a very particular ‘view’ of the world, and birds eye though it may be, this view is still limited and conditioned by the characteristics of vision.“⁸

Die Bedeutung des Sehens für die Definition von Erkenntnis beweist sich schon an unserem alltäglichen Sprachgebrauch: Ausdrücke wie „klar sehen“, „mit offenen Augen“, „geblendet sein“, „im Dunkeln tappen“ etc. weisen auf die Funktion des Sehens für unser Modell von Erkenntnis hin.⁹ Das Auge wird mit einer starken Symbolkraft ausgestattet, die ihre Ursache in der Entkörperlichung hat. Es symbolisiert alles Nicht-Körperliche, neben Geist und Wissen das Spirituelle, die Einbildungskraft etc. So auch im Falle der *Blutbetriebenen Kamera*. Mit dem Typus des allsehenden Einauges transportiert Rists Auge auch Anspielungen auf die Symbolik des erwähnten „Auge Gottes“. Zwar ist die *Blutbetriebene Kamera* nicht wie im trinitarischen Gottesauge in der Mitte eines Dreiecks zu sehen, seine Darstellung in der viereckigen Begrenzung des Fernsehbildschirms betont aber seinen Ausschnittcharakter und damit seine abstrakte, beobachtende Sehkraft.

Die Bedeutung des Blicks und die Funktion des Fragments

Auffallend ist, daß gleichzeitig mit der modernen Diskussion um das Sehen die Analyse des Blicks einsetzt.¹⁰ Der Blick, d. h. das aktive, zielgerichtete

Moment des Sehens, spielt eine zentrale Rolle in der feministischen Debatte um die Machtstrukturen im Geschlechterverhältnis.¹¹ Sehen ist der Sinn, der einerseits durch seine Körperlosigkeit und Reziprozität eine Form der Kontrolle zuläßt, die ohne direkte Gewaltanwendung funktionieren kann,¹² andererseits aber auch durch seine strukturelle Ähnlichkeit mit dem Tastsinn auf Körperlichkeit verweist und unter Umständen als Vorbote des Tastens fungiert, indem er das „Objekt der Begierde“ in den Blick nimmt.¹³ Den Faktor der Machtausübung durch das Sehen und Gesehenwerden beschreiben Schneider und Laermann in Anlehnung an Foucault: „Als Herrschaftsmittel taugt der Blick darüber hinaus, weil der Gesichtssinn von allen Sinnen derjenige ist, der am leichtesten vergessen lässt, dass er einer ist. Während eine Berührung nicht denkbar ist ohne die unmittelbare sinnliche Gewissheit, dass ich es bin, der da berührt wird oder berührt, erlaubt das Sehen eine Abstraktion vom eigenen Körper, die ihn als unberührt und unberührbar erfahren läßt.“¹⁴ Somit changiert der Sehsinn zwischen einer potentiellen körperlichen Erfahrung – als Vorbote des Tastens – und der Möglichkeit, durch seine Distanz die sinnliche Eigenschaft des Sehens zu verleugnen. Die „Abstraktion vom eigenen Körper“ ermöglicht also eine Form der Kontrolle, die gerade in der Beziehung der Geschlechter in patriarchalen Strukturen zum Tragen kommt.¹⁵ Nicht zuletzt gestalten Blicke im und aus dem Bild auch die

⁸ Classen 1993, S. 6.

⁹ Zur frühen philosophischen Debatte über Sehen und Wissen siehe z. B. Augustinus' *Confessiones*, Buch X, Kap. 3, in dem er über den Vorrang des Sehens über andere Sinneswahrnehmungen schreibt. Siehe zu diesem Thema auch Böhme 1984, S. 48.

¹⁰ Vgl. dazu auch Wulf 1997, Kapitel „Macht und Kontrolle“, S. 445: „Das Ringen um die Zentralperspektive in der Malerei der Renaissance führt zur Durchsetzung eines mathematisch-logischen Sehens, das die Welt des Sichtbaren in bezug auf die Stellung des Sehenden gliedert, der den Mittelpunkt der visuellen Ordnung bildet. [...] Im Verlauf der nächsten drei Jahrhunderte bildet sich in den entstehenden Wissenschaften ein überwachender und kontrollierender Blick heraus, der das Sehen noch einmal instrumentalisiert und funktionalisiert.“ Zur Rolle des Sehens in der französischen Philosophie siehe Jay 1993. Weiterhin auch Crary 1996 oder seine neue Studie: Crary (1999) 2002; außerdem die Aufsatzsammlung von Kravagna 1997; zur Rolle der Wahrnehmung allgemein siehe: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn (Hg.), *Sehnsucht: über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung*, Göttingen 1995.

¹¹ Siehe dazu Mulvey (1975) 1989. Mulveys kinematographischer Aufsatz stützt sich auf psychoanalytische Sehmodelle, die das Geschlechterverhältnis grundlegend beeinflussen.

¹² Siehe Foucault 1983 und Foucault 1988.

¹³ Gisela Schneider und Klaus Laermann formulieren die Beziehung von Tast- und Sehsinn folgendermaßen: „Ihren Grund findet die enge Beziehung des Sehens zum Berühren darin, daß es mit ihm eine Reziprozität teilt, die anderen Sinnen (etwa dem Gehör) fehlt. Während das Ohr rein rezeptiv ist in seiner Wahrnehmung, ist das Auge gebend und nehmend zugleich. Indem es blickt, erfährt es in der Gegenseitigkeit des Blickkontakts, dass (und wie) es erblickt wird. Dieselbe Doppelung tritt beim Tastsinn auf. Wenn ich einen Menschen berühre, spüre ich nicht nur seinen Körper, sondern unmittelbar (und von dieser Empfindung untrennbar) meine berührende Hand“. (Laermann / Schneider 1977, S. 51). Die Klassifizierung von Ohren, Nase und Mund als rein empfangliche, passive Sinne und die Beschreibung des Sehens und Tastens als aktivisch bilden demnach die Grundvoraussetzung für hierarchisierte Strukturen innerhalb unserer Sinneswahrnehmung.

¹⁴ Ebd., S. 47.

¹⁵ Ein Beispiel dafür sind traditionelle Hochzeitsphotos, auf denen die Frau ihren Blick auf den Mann richtet, der wiederum aus dem Bild heraus schauen darf. So erblicken Frauen die Welt und ihr Gegenüber nur über den Blick des Mannes. Die Kunstgeschichte bietet für solche Blickanalysen ein weites Feld. Vom Blick der heiligen Maria auf den Betenden oder auf das Jesuskind über den ins Jenseits gerichteten Blick von Heiligen bis

Kommunikation mit der BetrachterIn und damit den Bild- und Betrachterraum.¹⁶

Fernseher und Videokamera: Ein modernes Panoptikum

Die Funktion und die Auflösung der Grenzen von Öffentlichkeit und Privatem durch den Einsatz von Überwachungskameras verbindet das Augenmotiv mit gesellschaftlichen Phänomenen, die unser Leben und unsere Körper tagtäglich auf meist unsichtbare Weise beeinflussen und mitregulieren. Nach Michel Foucault sind es gerade subtile Formen der (Selbst-)Beobachtung, durch die sich moderne Formen der Macht ausgebreitet haben und die an der Entstehung „moderner“ Körperlichkeit entscheidend beteiligt sind. Am Beispiel des Panoptikums¹⁷ erklärt er, daß es durch subtile Beobachtungstechniken nicht mehr nötig war, Macht durch direkte Einwirkungen auf den

hin zum in der profanen Malerei oft koketten, leicht abgewandten Blick von Aktmodellen ist die Inszenierung des Blicks ein entscheidender Faktor für das Kräfteverhältnis zwischen Blickenden und Angeblickten. Der ins Jenseits (d. h. in unbestimmte Ferne) gerichtete Blick ist immer noch als *der* männliche Blick in diversen Bildformen zu verzeichnen, so z. B. oft in der zeitgenössischen Modephotographie. Der direkte Blick in die Kamera, d. h. der Blick, der den der Betrachterin erwidert, ist meistens Frauen vorenthalten und kommt einer Anerkennung ihres Objektstatus gleich. Für Männer wird dieser Effekt mit dem Blick in die Ferne geschickt vermieden.

¹⁶ Das für sich stehende Auge hat zwar seinen Bezug zum Körper eingebüßt, erfüllt aber dennoch (oder gerade deswegen) seine Funktion als Fragment, denn es verweist auf etwas anderes, Größeres. Losgelöst von seinem Platz als Schnittstelle zwischen Innen und Aussen, Wahrnehmung und Reflexion und dennoch eng damit verbunden, hat es eine Symbolkraft angenommen, die weit über seine körperliche Funktion hinausgeht. Und so erinnert das Auge als Teil des Körpers nicht nur an das „Ganze“ des Körpers, sondern paradoxerweise auch an unser geistiges Vermögen, das vom Körper traditionellerweise abgekoppelt wurde: „Das Fragment ist nicht nur eine rhetorische Figur, es macht seine Rhetorizität auch unmittelbar augenfällig. Seine Wirkung beruht darauf, daß es als Aus- oder Abschnitt eines Größeren begriffen wird. Das Fragment ist mithin Verweis. Seiner Struktur ist die Erinnerung an etwas Übergreifendes (möglicherweise gar nicht Darzustellendes) eingeschrieben. Im Hier und Jetzt, unter den Beschränkungen einer gegebenen Situation, kann es als Symptom dieses (abwesenden, ausgeschlossenen) Anderen fungieren.“ Germer 1999, S. 123.

¹⁷ Das Panoptikum, ursprünglich ein architektonisches Gefängnismodell, das es ermöglicht, viele Menschen von nur einem Punkt umfassend zu beobachten, dient Foucault als Metapher für moderne Machtmechanismen, die über Blicke und Beobachtung reguliert werden und an denen wir stillschweigend beteiligt werden: „Unsere Gesellschaft ist nicht eine des Schauspiels sondern eine der Überwachung. *Unter der Oberfläche der Bilder werden in der Tiefe die Körper eingeschlossen.* [...] Wir sind nicht auf der Bühne und nicht auf den Rängen. Sondern eingeschlossen in das Räderwerk der panoptischen Maschine, das wir selber in Gang halten – jeder ein Rädchen.“ Foucault 1988, S. 278f. (Hervorhebungen Ä. S.).

Körper auszuüben, sondern daß durch körperlose Blickregime und ständige Beobachtung (oder das Wissen um die ständige Beobachtung) Körper unter Kontrolle gebracht wurden und werden.¹⁸ So können moderne Massenmedien als Folie dienen, nach dem sich stereotype Vorgaben einfach verbreiten lassen. Solche Vorgaben beeinflussen und stabilisieren u. a. das Geschlechterverhältnis und können Idealvorstellungen von (weiblichen / männlichen) Körpern transportieren.¹⁹

Jonathan Crary verbindet Foucaults Thesen mit denen Guy Debords in der *Gesellschaft des Spektakels* und betont in seiner kulturkritischen Analyse: „Gleichermaßen wichtig ist es [...], daß sowohl Debord als auch Foucault diffuse Machtmechanismen beschreiben, mit deren Hilfe Imperative der Normalisierung oder Konformität alle Schichten des sozialen Handelns durchdringen und subjektiv verinnerlicht werden. Eben in diesem Sinne hat das Management der Aufmerksamkeit, sei es durch den Fernsehapparat, sei es durch den Computerbildschirm (zumindest in ihrer überwältigend universellen Form) wenig mit den visuellen Gehalten der Bildschirme, jedoch viel mehr mit einer umfassenderen Strategie des Individuums zu tun. Beim Spektakel geht es im Grunde genommen nicht um die Aufmerksamkeit für Bilder, sondern eher um die Herstellung einer Aufmerksamkeit, die individualisiert, immobilisiert und separiert. Das heißt, die Aufmerksamkeit wird zu einem Schlüsselmoment der Ausübung nicht-zwangswieser Formen von Macht.“²⁰

Für Crary machen Bildschirme die Körper für das kapitalistische System „kontrollierbar und dabei gleichzeitig nützlich.“²¹ Nicht die übertragenen Bilder seien für Erfolg, Effizienz und Mißbrauch des Massenmediums verantwortlich, sondern die Methoden der Anordnung der Menschen vor dem Bildschirm, denn „das Verhalten eines Subjektes vor allen Arten von Bildschirmen ist zunehmend Teil eines fortlaufenden Prozesses von Rück-

¹⁸ Die Inkorporierung des allmächtigen Blicks (der Gesellschaft) erschafft den „neuen, gelehrigen, selbstkontrollierten Körper“: „Die Macht wird tendenziell unkörperlich und je mehr sie sich diesem Grenzwert annähert, um so beständiger, tiefer, endgültiger und anpassungsfähiger werden ihre Wirkungen [...]. Das Panoptikum [...] ist als ein verallgemeinerungsfähiges Funktionsmodell zu verstehen, das die Beziehungen der Macht zum Alltagsleben der Menschen definiert.“ Foucault 1977, S 260f. und S. 263.

¹⁹ Wie ich gezeigt habe, steht die Kritik an diesen hegemonialen Bildern und ihrer Verbreitungsstruktur am Anfang einer feministischen Kunst- und Kulturgeschichte, denn betroffen sind davon besonders Frauen, die über ihren Körper z. B. durch Werbung stark eingeschränkt und auf ein bestimmtes Aussehen und Verhalten festgelegt sind.

²⁰ Crary 1997, S. 74. Für die ausgearbeitete Version seiner Thesen siehe Crary 2002.

²¹ Crary 1997, S. 74.

koppelung und Angleichung innerhalb dessen, was Foucault ein 'die Gesamtgesellschaft lückenlos überwachendes und durchdringendes Netzwerk' nannte."²²

Im Zusammenhang mit meiner Analyse von Rists Videoinstallationen interessiert mich deshalb, auf welche Weise die traditionellen Anordnungen vor dem Monitor bzw. der Projektion in den Arbeiten aufgegriffen und gestört werden. Das Modell Crarys ist für meine Analyse produktiv, weil es die Wechselwirkung von Bildschirm und Körper betont und nicht von einem einseitigen Sender-Empfänger-System medialer Botschaften ausgeht. Grundlegend ist somit die Frage, wie mit Hilfe des Mediums Fernsehen und Video das „Management der Aufmerksamkeit“ in Rists Installationen aus seinem starren Gefüge gebracht wird. An Rists Installationen ist keine – wie es vielleicht Crary fordern würde – direkte Kritik der Funktion des Massenmediums Fernsehen abzulesen. Statt dessen ist es ihre Strategie, uns in spielerische Situationen zu verwickeln, in denen wir in einen Dialog mit der Kamera und dem Fernseher treten. Sie reflektiert die Momente, in denen wir vor dem Auge der Kamera oder dem „Auge“ des Bildschirms unseren Körper als Körper wahrnehmen. Der fremde Blick des entkörperlichten Auges wirft die Betrachterin auf ihre eigene Körperlichkeit zurück. Rists blinzelnder Wohnzimmerfernseher, lusterner Leuchter oder Spanner über der Umkleidekabine sind Varianten auf das Thema der Selbstbeobachtung und / oder Beeinflussung durch den öffentlichen Blick und dessen Beziehung zum Körper des Betrachters. Sie bezieht sich dabei nicht eindeutig auf das Thema Geschlecht, statt dessen reflektiert sie durch ihre Installationen die Entstehung von Körpern durch den Austausch lebender oder automatischer Blickanordnungen.

Der Blick des Mediums: Die „Blutbetriebene Kamera“ in den Installationen

„TV-Lüster“ (1993)

Der kurze Clip wurde zuerst in der Installation *TV-Lüster* von 1993 verwendet.²³ Dafür sind sechs Bildröhren²⁴ in einem ovalen Stahlgerüst an der Decke befestigt. Wie eine Art lockerer, durchsichtiger Vorhang fallen Kri-

²² Ebd., S. 75.

²³ Im Gegensatz zum Clip ist die Installation ohne Ton. In einer früheren Version war auf den Bildschirmen ein anderes Video mit Aufnahmen einer nackten Frau, einer Puppe und Blumen zu sehen. (Interview mit Rist am 28.11.2001). Die „endgültige“ Version hängt in der Eingangshalle des Kunstmuseums St. Gallen.

²⁴ Bildröhre meint einen Fernseher ohne seine Ummantelung.

stallketten vor und zwischen die Bildröhren. Die Funktion des Kronleuchters – festliches Licht zu spenden – wird durch das Flimmern des Bildschirms ersetzt.²⁵ Der Titel *TV-Lüster* verwendet einen älteren Ausdruck für „Leuchter“, der durch seine Verbindung mit dem Wort „Lust“ das Augenmotiv mit Begehren assoziiert: aus dem nüchternen Blick wird ein „lüsterner“.

Alle Röhren werden von einer Quelle gespeist und zeigen gleichzeitig das gleiche Bild. Das Video wird jedoch auf einem von zwei nebeneinanderhängenden Monitoren seitenverkehrt gezeigt, so daß der Eindruck entsteht, ein Monitor fungiere als der Spiegel des anderen. Für das Augenmotiv hat das zur Folge, daß nicht wie in einem menschlichen Gesicht ein Augenpaar entsteht, sondern ein „schielender“, nicht koordinierter Sehapparat.

Die Aufhängung der Monitore spielt auch auf Überwachungskameras an, denn von oben wird das Geschehen mit Hilfe von Videokameras beobachtet. Die Rotation und das Schielen der Augenpaare relativieren allerdings den Überwachungseffekt. Und mit dem



Pipilotti Rist, *TV-Lüster* (1993)
Videoinstallation; Galerie Stampa,
Basel 1993

²⁵ Auch Nam June Paik hat in seinem *TV Chandeliers* (1991) die Idee umgesetzt, Fernseher als Kronleuchter an der Decke zu montieren. In einem vogelnestartigen Gebilde aus Efeu und Zweigen nesteln mehrere Mini-Fernseher, darunter hängt ein kleiner Kronleuchter mit fünf blauen elektrischen Lampen, die in ihrer Farbigkeit den blau-grün flimmernden Bildschirm aufnehmen. Paiks Installation wirkt durch die kleinen, fast versteckten Monitore im Vergleich zu Rists *TV-Lüster* wesentlich verspielter. Außerdem beläßt er es nicht, wie Rist, bei einer formalen Anspielung, sondern montiert einen Kronleuchter unterhalb der Fernseher, ganz so, als ob man die Anspielung ohne das Objekt nicht verstehen könne.

Auge als Gegenüber wird der Betrachterblick, wenn auch nicht zielgerichtet, erwidert. Die TV-Maschine wird dadurch vermenschlicht, nimmt lebendige Züge an.

In Verbindung mit dem Fernseher und der Assoziation an Überwachungskameras wird die Funktion des menschlichen Auges mit der automatischen Funktion der Kamera gekoppelt. Das Auge als Ausschnitt löst sich von seiner Körperlichkeit ab und tritt in Dialog mit dem Blick und damit mit dem Körper des Betrachters. Die Symbolik des Einauges als allansichtig kommt hier besonders zur Geltung und wird gepaart mit der antiken Vorstellung, das Auge sende einen Sehstrahl aus, mit dem es die Gegenstände ertaste.²⁶ So spendet aber natürlich nicht das Auge das Licht für den Lüster, sondern die Helligkeit des Bildschirms, die sich in den vielen Kristallen nochmals spiegelt und bricht. Das Licht der Bildschirmoberfläche, die gleichzeitig als Augenoberfläche erscheint, setzt sich durch das Glitzern und Schimmern der Kristalle mit Hilfe der Lichtbrechung in den Raum fort.

„Badekabine no. 54“ (1994)

Auch in der *Badekabine no. 54* von 1994 rekurriert Rist auf die Funktion von Videokameras als Überwachungsinstrumente.²⁷ Über einem unregelmäßig ausgefrästen Loch im Dach einer hölzernen Badekabine installierte Rist den Bildschirm mit der Oberfläche nach unten. Wenn sich die Betrachter auf das schmale Holzbänkchen in der Badekabine setzten und nach oben blickten, konnten sie sehen, wie sie das Auge durch das Loch anschaute.²⁸ An der

²⁶ Unterschiedliche antike Modelle des Sehens gingen nicht von einem Abdruck des Bildes auf der Netzhaut aus, dessen Entstehung von Johannes Kepler zum ersten Mal 1604 gezeigt werden konnte, sondern von einem tastenden Sehstrahl, der die Objekte an ihrem Standort „fühlt“. Vgl. Simon 1992, besonders den Anhang: „Die Wissenschaft vom Sehen und die Darstellung des Sichtbaren, Der Blick der antiken Optik“, S. 249: „Der Sehstrahl wird als eine Art Auswuchs der Seele aufgefasst, der mit dem Feuer verwandt ist und die Dinge sozusagen auf Distanz *betastet*. Die Theorie beruht auf einem unwillkürlichen Vergleich mit der Berührung, so als ob es sich um ein sensitives, aus der Pupille austretendes Psychopodium handelte.“ Diese veraltete Vorstellung vom Sehen läßt z. B. die Rolle des Lichtes beim Sehvorgang außer Acht. Trotz unserer wissenschaftlichen Erkenntnis über den (rezeptiven) Sehsinn verbleibt jedoch eine Beziehung von Seh- und Tastsinn, die sich etwa in der Sprache ausdrückt: Ein Bild kann „weich“, „scharf“, „körnig“ oder „hart“ sein. Siehe auch das Kapitel „Der Sehstrahl“, in: Schmidt-Burkhardt 1992.

²⁷ Leider existiert für diese Arbeit keine Photographie. Ich beziehe mich auf Rists Zeichnung und ihre Beschreibungen in einem Interview vom 5.4.2001.

²⁸ Ganz ähnlich wurde in der Installation *Selbstlos im Lavabad* ein Mini-Bildschirm unter ein Loch im Fußboden gelegt. Zur Art der Installation und Funktion des Rahmens von *Selbstlos im Lavabad* siehe Wicht 1997, S. 40f.

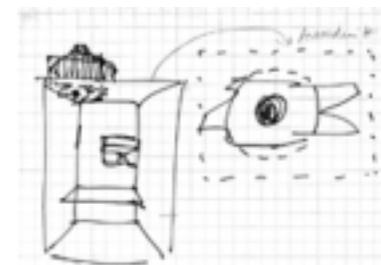
Rückwand der Kabine war zusätzlich eine Photographie knapp oberhalb der Bank angebracht: Auf dem Videostill aus *Sip My Ocean* sieht man durch die Beine einer Frau und blickt auf die unendliche Weite des Meeres. Ihre tropfnasse, gelbe Bikinihose befindet sich nur knapp über dem Meeresspiegel, und ihre geöffneten Beine formen mit der Meeresoberfläche ein kleines Dreieck.²⁹ Auf Ton wurde, wie bei der vorherigen Installation, verzichtet.

Der Blick des Auges dringt in den privaten Raum der Umkleidekabine ein und wirkt wie ein Voyeur, der ganz in der Tradition von Teenagerkomödien auf die nackten Körper des anderen Geschlechts späht. Um einen Blick zu erhaschen, wird das Auge so nah wie möglich an die Öffnung gelegt. Durch die Drehung des Auges wirkt der Blick nicht besonders zielgerichtet oder bedrohlich. Der Blick der Besucher durch die Beine im Videostill ist ebenfalls voyeuristisch, erscheint aber auch nicht problematisch, sondern eher vergnügt. Die Aussicht aufs Meer evoziert Ferienstimmung.

Die Funktion von Überwachung und Kontrolle durch Videokameras wird in *Badekabine* und in *TV-Lüster* nicht auf ernste, sondern spielerische Weise thematisiert. Beobachtung bedeutet hier, von einem menschenähnlichen Monitorauge angeblinzelt zu werden, nicht, von einer schwarzen Linse beobachtet und von Sicherheitspersonal überwacht zu sein. Auch wird auf wenig bedrohliche Art auf die Omnipräsenz von Überwachungskameras im öffentlichen Leben angespielt.³⁰ Dieser Umgang mutet versöhnlich

²⁹ Dieses Still wurde in der Installation *Das Zimmer* (1994) von Rist wiederverwendet.

³⁰ Auch im sogenannten Privatleben hat die Video-



Pipilotti Rist, *Badekabine no. 54*
(1994)
Zeichnung, 10 x 15 cm

und verstörend zugleich an. Die Kamera wird zum Monitor und damit zum blinzelnenden Gegenüber, zum elektrisch betriebenen Pendant des menschlichen Auges und verliert dadurch ihre Anonymität. Zugleich versetzt uns das Auge, das in *TV-Lüster* und *Badekabine* von oben auf uns herabblickt, automatisch in eine untergeordnete Position, und wir werden dadurch auf unsere eigene Körperlichkeit im Raum unterhalb der Kamera zurückgeworfen.

Das Eindringen in die private Sphäre der Umkleidekabine und die Position des Monitors an der Decke verdeutlichen die Macht des Blicks, die Regeln des Sehens und Gesehenwerdens. Das Auge ist hier einerseits das des Big Brother, der durch den omnipotenten Blick den privaten Raum beherrscht und kontrolliert, andererseits verdeutlicht das vermenschlichte Monitorauge die Selbstkontrolle durch den eigenen Blick. In der Blickachse zwischen Einauge und Betrachter, zwischen Maschine und Mensch, kristallisieren sich gesellschaftliche Reglementierungen wie die Abgrenzung des Privaten vom Öffentlichen. Im Blick des Monitors, der sonst nur Bilder zum Betrachten sendet, wird der Betrachterin ihr Körper in einem potentiell peinlichen Moment bewußt gemacht. Das Auge im Monitor ist zwar selbst entkörperlicht, d. h. es kann auf seinen körperlichen Ursprung nicht mehr zurückgeführt werden, doch gerade dadurch erlangt es die Macht über den Betrachterkörper, die aber im gleichen Moment durch die Rotation des Auges wieder zurückgenommen wird.

„The television screen is the retina of the mind's eye“³¹

„Das kleine Zimmer“ (1995)

Das kleine Zimmer stellt die Miniaturversion der Installation *Das Zimmer* (1994) dar, die aus einem übergroßen roten bzw. rosafarbenen Kunstleder-

kamera ihren Siegeszug längst angetreten und wird meistens zur Dokumentation von Familienereignissen eingesetzt. Neuerdings wird sie zur Produktion von „Reality-TV“ genutzt. *Big Brother*, *Girls Camp* etc. basieren auf der Idee, die Kamera im privaten Raum zu installieren, um den Zuschauerinnen und Zuschauern möglichst intime Details der Bewohner zu bieten (nur die Toilette bleibt – bisher – ausgeschlossen). Vielleicht liegt hier auch der Grund für den mittlerweile recht harmlosen Eindruck von Rists Videoinstallation, denn das Eindringen der Videokamera in den privaten Raum ist längst zur vorabendlichen Fernsehvergnügung geworden. Nichtsdestoweniger zeigt die Debatte um Sendungen wie *Big Brother* etc., daß die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatem nicht selbstverständlich überschritten werden können. Zum Thema Überwachung und seiner libidinösen Besetzung siehe die Aufsätze von Peter Weibel, Slavoj Žižek, Victor Burgin und Ursula Frohne im Abschnitt „Surveillant Pleasures“ in: Levin / Frohne / Weibel 2002.

sofa und einem Sessel, einem Fernseher mit überdimensionaler Fernbedienung, Lampe und einem gerahmten, an der Wand befestigten Videostill besteht, das Rist schon in *Badekabine no. 54* verwendete.³²

In *Das kleine Zimmer* ist die *Blutbetriebene Kamera* auf einem kleinen LCD-Bildschirm zu sehen,³³ inmitten einer Wohnzim-



Pipilotti Rist, *Das kleine Zimmer* (1995)

Videoinstallation; Statens Museum for Kunst, Kopenhagen 1995

³¹ Zitat aus dem Film *Videodrome* von David Cronenberg (1982).

³² Auf dem Photo der Installation sieht man die Künstlerin leicht gebeugt, mit Blick Richtung Fernseher und Hand an der Fernbedienung, selbst auf dem Sofa sitzen. Mit Hilfe der menschlichen Figur als Maßstab bekommt der Betrachter einen Eindruck der Dimensionen, die dem Besucher die Rolle eines Kindes zuweist, dem alles zu groß und unhandlich ist. Mit Hilfe der Fernbedienung kann man aus Rists Videos auswählen und je nach Geschmack hin- und herzapfen. Hier thematisiert Rist die Position der Betrachterin vor dem Bildschirm und deren Verhältnis zum Fernsehen sowie den Konsum in der häuslichen Sphäre generell. Die Besucherin wird aufgefordert zu wählen, sich zu positionieren und die eigenen Sehgewohnheiten aus der „guten Stube“ mit in den Galerie- bzw. Museumsraum zu nehmen. Im *Kleinen Zimmer* ist man dagegen gefordert sich zu distanzieren, d. h. einen Blick über die (heimischen und privaten) Wohnzimmerordnungen hinaus zu wagen.

³³ Auch in anderen Werken spielt Rist mit den Dimensionen der Installation wie auch der Videoprojektion. War *Remake of the Weekend* in Berlin noch auf riesigen Tüchern projiziert, die von der Decke bis auf den Fußboden reichten, so sah man die gleichen Projektionen in Paris in wesentlich kleinerem Format, z. B. auf Buchrücken, Ölgemälden, Sofarücken oder Lampenschirmen. Auch hier war ein Wohnzimmer installiert, diesmal aber in normalen Dimensionen. Man war aufgefordert, sich auf die Sofas und Sessel der Wohnzimmerlandschaft zu setzen, und konnte so die vielen, teilweise versteckten Videoprojektionen betrachten. Für eine detaillierte Beschreibung dieser Installation und ihrer Wirkung siehe Allen 2000, S. 11 und S. 14.



Pipilotti Rist, *Das Zimmer* (1994)

Videoinstallation; Kunstmuseum St. Gallen, 1994

meridylle im Format einer Puppenstube: ca. 40 cm breit, 30 cm tief, 10 cm hoch. Auf einem Regalbrett, das an der Wand in Brusthöhe befestigt ist, stehen eine rote Sofagarnitur mit Stehlampe und auf einem Perserteppich ein grauer Sofatisch. Darauf versammeln sich zwei Tassen, ein Krug (die jeweils mit roter Flüssigkeit gefüllt sind), ein Stück Melone, ein Obstkorb und der Fernseher. An der Wand hängen ein goldumrandeter Spiegel und eine Schwarzweißphotographie, die ein Hafengebäude mit Dampfkränen zeigt. Wie bei einem improvisierten Kinderspiel sind auch wohnzimmerfremde Elemente zur Dekoration umfunktioniert worden, z. B. ist eine falsche Wimper neben der Photographie angebracht.

Der Kontakt zum Betrachter wird auch hier über das Bildschirmauge hergestellt. Der Fernseher bekommt ein Eigenleben und erfüllt nicht seine Sendefunktion mit einer Auswahl an Programmen, auf die in *Das Zimmer* durch das Zappen von einem „Rist-Kanal“ zum anderen noch direkt angespielt wurde. Wo es sonst zur Ablenkung und Entspannung flimmert, wird im *Kleinen Zimmer* zurückgeschaut, eine rudimentäre Kommunikation zwischen Monitor und Betrachter aufgebaut. Auch hier reflektiert Rist Blick- und Sehverhältnisse, die den privaten Raum bestimmen und reglementieren. Die Rolle des Fernsehens (und des Fernseher) als Instrument der Kontrolle sowie als Anordnungsmacht im privaten Raum wird durch seine Metamorphose zum Monitorblick spielerisch vor Augen geführt.³⁴ Der blickende Fernseher stört die heile Puppenstubenatmosphäre und verleiht der Installation ein irritierendes Moment.

Eine ausgeprägt moralisch-aufklärerische Haltung war, laut Thomas Gaetgens, künstlerischen Arbeiten mit Fernsehern / Fernsehen der 1980er Jahre zu eigen: „Das Fernsehen bedroht und zerstört, so lautet die Botschaft vieler Werke, in denen sich Künstler mit dem Medium auseinandersetzen.“ Die Kunst soll „kulturkritisch und aufklärerisch wirken, indem sie Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit als Tugenden der Abhängigkeit erzeugenden Konsumkultur gegenüberstell[t]“. ³⁵ Bei Rist geht es dagegen darum, wie die Aufmerksamkeit der Betrachter vor dem Fernseher und für das Fernsehen hergestellt wird. Im Gegensatz zu den Arbeiten zum Thema aus den 1980er Jahren (und früher) inszeniert sie den Fernseher nicht als „Eindringling“ und als mögliche „Verletzung der persönlichen Lebenssphäre“. ³⁶

34 Zur kulturhistorischen Entwicklung des Fernsehens und seiner Integration in den Alltag siehe Hickethier 1993.

35 Gaetgens 1997, S. 82.

Mit dem Augenmotiv und dem Titel *Blutbetriebene Kamera* wird der Fernseher zwar einerseits vermenschlicht und damit dem Körper nähergerückt, andererseits wirkt hier weiterhin die Bedeutung des Auges als Symbol für alles Geistige, Entkörperlichte, dem Körperlichen Übergeordnete. Durch diese Mischung erzielt Rist in den einzelnen Installationen eine zwischen diesen zwei Polen oszillierende Wirkung: In *TV-Lüster* spendet der Fernseher freundlich zwinkernd sein „Augenlicht“, gleichzeitig behält er aber den „Überblick“ über die Besucher. In der *Badekabine* werden wir leicht neckisch von einem Auge beobachtet, das uns gar nicht sehen kann; im *Kleinen Zimmer* bekommt der Fernseher ein Eigenleben, das uns die heimisch private Anordnung vor dem Massenmedium bewußt werden läßt, ohne die Macht des Fernseher grundsätzlich zu kritisieren.

Einerseits verdeutlicht das Auge die Illusion der Kommunikation mit dem Bildschirm, denn der Apparat erlangt symbolische Sehkraft. Andererseits wird dem Objekt Fernseher durch das Amalgam der medialen und körperlichen Oberflächen Leben eingehaucht, so daß er nicht wie ein bedrohlicher Apparat der ideologischen Beeinflussung wirkt, sondern wie ein Teil eines (menschlichen) Körpers. Versucht das Fernsehen uns den Glauben zu schenken, wir stünden in einem kommunikativen Verhältnis mit den Bildern des Bildschirms, wird uns diese Illusion hier von Rist geraubt, im gleichen Moment jedoch potenziert. Sie stellt Fernsehen als Massenmedium nicht grundsätzlich in Frage, sondern macht durch das rotierende Auge die Aufmerksamkeit vor dem Fernseher unmöglich und stört das traditionelle System von Sender und Empfänger.

Vergleich: Tony Ourslers Installationen

Einen prägnanten Vergleich zu Rists Umgang mit dem Motiv des Auges bieten die Arbeiten von Tony Oursler, der Videoaufnahmen einzelner Augen auf dreidimensionale Objekte, meistens Kugeln, projiziert.³⁷ In *Eye in the Sky* von 1997 verwendet er eine Kugel (von ca. 60 cm Durchmesser), auf die er die Videoaufnahme eines fernsehenden Auges projiziert: Der Bildschirm des Fernseher spiegelt sich in der Pupille, und wir hören den Ton der gezeigten Sendungen. Auch in der Installation *Daytime* von 1996 bezieht sich Oursler schon im Titel, der auf den amerikanischen Ausdruck „daytime-television“

36 Ebd., S. 79. Gaetgens bezieht sich hier auf Arbeiten von Wolf Vostell, Hans-Dieter Huber, Richard Hamilton und Joseph Beuys.

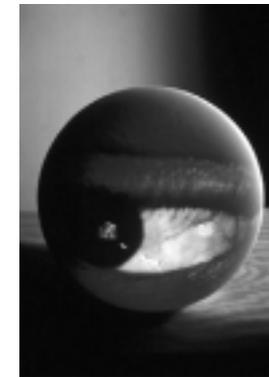
37 Vgl. seine Installationen *Eye* (1996) und *Cones vs. Rods* (2000).

rekurriert, auf die Rolle des Fernsehens bei unserer Wahrnehmung. Durch die Projektion auf Kugeln betonen Ourslers Arbeiten einerseits die körperliche Form des Augapfels, andererseits wirken sie dadurch besonders losgelöst und unabhängig vom Ganzen des Körpers. Die Installation der blickenden und blinzeln Augen unterscheidet sich von Rists *Blutbetriebener Kamera* dadurch, daß die Kontinuität der Videoschleife die Illusion eines leibhaftigen Auges unterstützt. Die Augen erscheinen zwar wie aufgeblasen, unwirklich und unheimlich zugleich, bleiben jedoch zu jeder Zeit „menschliche“ Augen. Rists Auge ist hingegen durch die Anverwandlung der Oberflächen durch und durch künstlich, die Verbindung von Fernsehen und Sehen hat durch diese Amalgamierung im Medium Video schon stattgefunden.

Bei Oursler findet die Koppelung von Fernsehen und Sehen in der Projektion des Auges selbst statt; das moderne Auge zeigt sich im Bann des Massenmediums Fernsehen und hat das Fernsehbild, wie in *Eye in the Sky*, inkorporiert. Sehen und Fern-Sehen fallen zusammen, wir sehen nur noch mit dem Fernsehen.³⁸ Ourslers Arbeiten zeugen von dem Interesse, die „substituierende Funktion, die Massenmedien gegenüber dem visuellen Sinn einnehmen“,³⁹ zu verdeutlichen und lassen dabei den Sehsinn von den Massenmedien gesteuert und endgültig dominiert erscheinen. Die Technologisierung des Sehsinns besteht, wie in *Daytime*, aus der förmlichen Inkorporierung der Massenmedien, die eine Anklage des Verlusts unseres intakten Körpers und seines autonomen Sehvermögens mittransportiert.

Rist bezieht in ihrer Verwendung der *Blutbetriebenen Kamera* in *Badekabine* und *TV-Lüster* den Standpunkt, daß die Videotechnologie zwar unsere Körper im Raum anordnet und, im Sinne Crarys, die Aufmerksamkeit managt, daß dies aber nicht zwingend mit einem Kontrollverlust an den Apparat zu tun haben muß. Das sich drehende Auge, dessen Oberfläche sich der Monitoroberfläche angepaßt hat, ja mit ihr verschmolzen ist, stellt auch eine wechselseitige Angleichung von Mensch und Maschine dar, in der das menschliche Wahrnehmen den Apparat ebenso beeinflusst. Indem der Monitor zum menschlichen Auge wird und rotiert, scheint er den Raum nicht mehr vollkommen zu beherrschen. Im Gegensatz zu Ourslers Installationen, ist in Rists Arbeiten weder die Vorstellung von einseitigen Wirkungsmecha-

nismen enthalten, noch bekommt man den Eindruck, Technologie bedrohe die Freiheit der Sinne und damit die Autonomie des Subjekts (im Sinne Crarys). Rist konzentriert sich statt dessen auf die Schnittstelle von Körperoberfläche, medialer Oberfläche und die Beziehung zum Betrachter. Eine Befreiung der Sinne von der Macht der künstlichen Sehapparate stellt bei Rist keine wirkliche Option dar, vielmehr versucht sie in Verbindung mit visueller Technologie die Bedingungen unserer Wahrnehmung so zu gestalten, daß unsere Aufmerksamkeit nicht nur den Bildern, sondern ebenso der medialen Anordnung, dem „Management unserer Aufmerksamkeit“ gilt.



Tony Oursler, *Daytime* (1996)
Videoinstallation

Metapher der Sinnlichkeit:

Das Augenmotiv innerhalb von „Pickel-porno“ und „Sip My Ocean“

In der Ausstellung *video cult / ures. Multimediale Installationen der 1990er Jahre* 1999 im ZKM in Karlsruhe betrat man durch einen roten Samtvorhang einen Raum mit Teppichboden, in dem die Besucher *Sip My Ocean* ungestört von anderen Installationen auch sitzend oder liegend sehen konnten.⁴⁰ In einer gespiegelten, wandhohen und wandfüllenden Übereckprojektion erscheinen verschiedene Unterwassersequenzen, in denen Gegenstände langsam auf den Meeresboden hinabsinken: Tassen mit buntem 1970er-Jahre-Dekor, Milchkrüge, eine schwarz-gelbe Schallplatte



Pipilotti Rist, *Sip My Ocean*
Videoinstallation; Musée des
Beaux Arts de Montreal, 1996

³⁸ Auch Oursler setzt die gleiche Videoaufnahme unterschiedlich ein, wobei durch die wiederholte Verwendung von Kugeln als Projektionsfläche nicht die gleiche Variationsbreite in der Ausführung und in den Assoziationen freigesetzt wird wie bei Rist.

³⁹ Flach 2001, S. 57.

⁴⁰ Siehe Installationsphoto in Frohne 1999, S. 231. Auch auf der Biennale in Berlin 1998 und in der Madrider Ausstellung *Apricots Along The Street* wurde *Sip My Ocean* in einem separaten Raum gezeigt; auch in Madrid wurde Teppichboden verwendet.

oder zu Anfang ein orangefarbener Spielzeugwohnwagen. Vom Boden treiben die leichteren Objekte an die Wasseroberfläche: ein neongelber Plastikbecher und ein Spielzeugfernseher. Diese Aufnahmen wechseln mit den Bildern zweier schwimmender Personen ab. In kontrastreicher Badebekleidung tummeln sich abwechselnd eine Frau bzw. ein Mann im Wasser.⁴¹ Sequenzen der *Blutbetriebenen Kamera* sind an den Anfang und gegen Ende der Videoschleife geschnitten, wobei es für die Betrachterin durch die Endlosschleife der Musik und die Ähnlichkeit der Bilder nicht unmittelbar möglich ist, einen Anfang und das Ende zu unterscheiden.⁴² Gleich nach der ersten Sequenz eines Unterwasserstrudels füllt das Auge die beiden Wände. Es hat eine ähnlich grün-bläuliche Farbigkeit wie das Meer, und die Augenoberfläche blitzt im Sonnenlicht. Die Spiegelung des Auges auf beiden Wänden fördert eine Sogwirkung in die Ecke des Raumes hinein. Einerseits verliert man sich dadurch kurzzeitig in der Tiefe der Projektion wie in der Meerestiefe, andererseits verhindert die Flächigkeit des gespiegelten Einauges das vollkommene Abtauchen ins „Nirwana“ der Unterwasserwelt. Der Blick ins Aquarium wird – wenn auch nur für kurze Zeit – erwidert. Gleich danach schwebt der Spielzeugwohnwagen hinab auf den Meeresgrund und fungiert als humorvoller Hinweis auf Urlaub am Meer. Die absinkenden Gegenstände wechseln mit Bildern von Schwimmenden sowie Himmelsequenzen⁴³ und kurzen Anleihen aus dem Video *Pickelporno*. Es wiederholt sich die Sequenz, in der ein dunkles Auge nach einem kurzen Blinzeln mit glühender Lava gefüllt in die Kamera blickt. Kurz nach einer Sequenz, in der sich eine unscharf aufgenommene Hand sanft über einem Korallenhügel bewegt, taucht die *Blutbetriebene Kamera* vor dem glühenden Auge auf. Auch wenn der Eindruck entstehen könnte, daß es sich bei der Verwendung des Auges aus *Blutbetriebene Kamera* in *Sip My Ocean* um einen gezielten Einsatz in einer bestimmten Reihenfolge handelt, so ist die Gesamtwirkung

41 Die Frau trägt abwechselnd einen gelben, einen rosa-weiß karierten, einen grell pinkfarbenen Bikini, der reich mit Pailletten verziert ist und an die Bekleidung von Bauchtänzerinnen erinnert, sowie ein rosa T-Shirt. Der Mann trägt eine blaue Badehose.

42 In der Installation wird gerade der Eindruck eines nicht endenden Szenarios schimmernder Unterwasserwelten durch diese Endlosschleifen bestärkt. Der Betrachter kann die Installation zu jedem Zeitpunkt betreten und hat nicht das Gefühl, etwas verpaßt zu haben.

43 Diese Himmelsequenzen waren zuerst in dem Video *I'm the Victim of this Song* von 1995 zu sehen. Vor rasenden Wolken werden mehrere Gegenstände verfremdet eingeblendet, ganz so, als ob sie mit den Wolken zum Horizont schweben würden.

der Bildfolge jedoch die von Zufälligkeit und erscheint dadurch tendenziell assoziativ. Nach der ersten Betrachtung prägen sich vor allem Bilder vom sonnendurchfluteten Meeresboden aus hellem Sand, von schillernden Korallen, Fischen und Quallen ein, in denen sich schwimmende Körper und schwebende Objekte träge und fast tranceartig bewegen.

Die Kamera konzentriert sich meistens auf den Körper unterhalb der Meeresoberfläche. Der Kopf der planschenden Menschen wirkt dadurch häufig wie abgeschnitten. In nur drei kurzen Einstellungen bekommt der Betrachter das Gesicht der Schwimmenden zu sehen. Durch die Perspektive der Unterwasserkamera spiegeln sich die Körper in der Oberfläche des Wassers, und in der Projektion erscheinen sie durch die leichten Wellen wie gekräuselt: Die Reflexionen der Oberfläche werfen weiche Schatten auf den Körper der Badenden und lassen ihre weiße Haut wie marmoriert wirken.

Das Video erschließt eine Unterwasserwelt, die wie ein Traum anmutet: Die Zeit scheint aufgehoben. Diese Idylle wird anfangs von der langsamen, meditativen Tonspur unterstützt, gegen Ende jedoch gebrochen. Der von Rist selbst interpretierte Song von Chris Isaak *Wicked Game* (produziert mit Anders Guggisberg) endet mit dem hysterischen Schreien des Refrains: „I don't wanna fall in love“. Jede meditative Rezeption wird dadurch empfindlich gestört, und das Unterwasserpanorama wirkt weit weniger freundlich und verführerisch.⁴⁴ Das Eintauchen der Alltagsgegenstände bricht die Idylle der Korallenwelt ebenso, auch wenn die Gegenstände durch ihr Hinabsinken wie magisch verzaubert wirken. Genauso verzaubert und verzaubernd mutet das überdimensionale Auge an, das sich drehend, wie im Strudel der Unterwasserfluten, bewegt. Die Kamera zeigt alle Winkel des Auges und scheint durch ihre extreme Nähe in die Tiefen des Sehorgans eindringen zu wollen. Durch seine blau-grüne Farbigkeit erscheint das Auge als Teil des Treibens im Wasser, fast so als würde uns das Meer höchstpersönlich anschauen. Sein sporadisches Auftauchen verhindert das komplette Abtauchen in Rists heile Unterwasserwelt, denn die große Projektionsfläche fungiert dann für Bruchteile von Sekunden nicht mehr als unendliches Aquarium, sondern als Fläche, die jedes Eintauchen verhindert. Der Blick der Betrachter wird erwidert. Statt sich in der Illusion von Tiefe in den unendlichen

44 Vgl. auch Nancy Spector 1996, S. 88: „Die kaleidoskopische Bildfolge war auf Rists Version von *Wicked Game* abgestimmt, das die ganze Zeit – bald als ein leises Summen, bald als hysterisches Geschrei – ab Band ertönte, so daß man sich fragte, ob im Paradies wohl etwas schiefgelaufen war.“

Weiten des Ozeans zu verlieren, wird man mit der Oberfläche des Organs konfrontiert, das uns diese Illusion ermöglicht.

Rist arbeitet schon im Video *Pickelporno* mit dem Auge als Motiv. Zum Beispiel verwendet sie darin eine abstrahierte Augenform als Blende,⁴⁵ die während des zwölfminütigen Videos mehrmals wie ein „blindes Auge“ durch Zu- und Wiederaufklappen einen weiteren Abschnitt des Handlungsverlaufs signalisiert. Gegen Ende des Videos zeigt sie außerdem das in *Sip My Ocean* wiederverwendete Auge, wie es gluterfüllt und in Großaufnahme die „heiße Phase“ des Koitus einläutet. Weiterhin sieht man in der Mitte des Videos die sehr kurze Aufnahme eines weiblichen Auges, das mit stark geschminkten Wimpern bildschirmfüllend gen Himmel blickt. Im Vergleich zu *Sip My Ocean* zieht sich das Augenmotiv jedoch in *Pickelporno* durch das gesamte Video in unterschiedlichen, manchmal abstrakten Variationen. Gemeinsam ist beiden Werken, daß das Auge in sinnlich arrangierte Bilderwelten integriert wurde und – besonders in *Pickelporno* – als Vehikel dient, die Rolle des Blicks und seine Beziehung zum (sexuellen) Begehren zu thematisieren. Durch sein Auftauchen verdeutlicht Rists Auge die unterschiedlichen (Macht-)Positionen von Sehen und Gesehenwerden, Positionen des Objekts oder Subjekts. Mit ihrer Verwendung der Kamera als „tastendem Auge“ in *Pickelporno* spielt Rist auch auf die Verbindung der zwei Sinne Tasten und Sehen an, versucht beide zu koppeln und dadurch die Distanzierung im Sehvorgang aufzuheben. Objektives, distanziertes Sehen ist in Rists *Pickelporno* ebensowenig möglich wie in *Sip My Ocean*. Hier wird man erstens – insbesondere durch die gespiegelte Übereckprojektion – in den Ozean und das dortige Treiben hineingezogen, zweitens durch den Blick des Auges auf die eigene Position vor der Leinwand aufmerksam gemacht. Wie in den Bewegungen der Wasserbilder und der Schwimmenden entsteht ein wellenartiges Hin und Her zwischen Eintauchen und wieder an die Oberfläche kommen. Zwischen dem sinnlichen Tummeln in der Schwerelosigkeit des Meeres sind die Betrachter gezwungen, nach Luft zu schnappen – und zu sehen, wie sie sehen.

45 Durch ihre ovale Form und die stilisierten Härchen, die für Wimpern, aber auch für Schamhaare stehen könnten, wäre die Form dieser Blenden auch mit einer Vagina- oder Klitorisform in Verbindung zu bringen oder durch das Zuschnappen als „vagina dentata“ zu beschreiben. Rist verwendet am Ende des Videos kurze, verfremdete Einstellungen einer Klitoris, die, wie die Blende, den Bildschirm horizontal ausfüllen. Für eine Beschreibung der kunsthistorischen Tradition, das Auge mit dem Bild der Vagina zu verbinden, siehe Schmidt-Burkhardt 1992, S. 67ff. Die Verbindung von beidem liegt durch das Thema des Koitus in *Pickelporno* nahe.

Immersion versus Reflexion?

Das Augenmotiv erlaubt es Rist, Räume in direktem Kontakt mit den Blicken und mit dem Körper des Publikums zu schaffen. Durch die Videoinstallation installiert Rist nicht nur die Videoprojektion oder den Bildschirm, sondern „installiert“ auch die Position(en) der BetrachterInnen. In der Installation werden Raum- und Zeitgefühl gleichzeitig beeinflusst: „The visitor to an installation [...] is surrounded by a spacial here and now, enclosed within a construction that is grounded in actual (not illusionistic) space.“⁴⁶

Zeitgenössische Videoinstallationen werden von Ursula Frohne in zwei unterschiedliche Kategorien eingeteilt: Einerseits verfolgten Künstlerinnen und Künstler eine Strategie der Immersion der Betrachter, die auf eine Partizipation am Spektakel des traditionellen Kinos ausgerichtet seien,⁴⁷ andererseits gebe es konzeptionell orientierte Arbeiten, die den Techniken des Spektakels kritischer gegenüberstünden und sich durch die Bewußtmachung des Betrachterstandpunkts auszeichneten.⁴⁸ Ohne ein Beispiel genauer zu analysieren, behauptet Frohne, daß Pipilotti Rists Arbeiten zur ersten Kategorie zählten, da sie „auf die illusionistischen Wirkungsprinzipien cinematischer Parameter affirmativ reagiert, indem sie durch perfekt aufeinander abgestimmte Bild- und Soundinszenierungen ein räumliches All-over schafft, das die Betrachter in einer Art hypnotisierender Realitätscamouflage vereinnahmt.“⁴⁹ Abgesehen davon, daß ein solches Konzept auf die altherge-

46 Morse 1990, S. 156.

47 Frohne 2001, S. 222f.: „In solchen immersiven Installationen steht die Auseinandersetzung mit Themen des gesellschaftlichen Mainstreams im Zentrum des Interesses: das Bedürfnis nach Transzendenz, die Suche nach außerordentlichen Erlebnissen wie beim Rave oder der Love Parade, die Durchdringung von Technologie, Massenmedien und Trends und deren Einfluß auf sämtliche Bereiche der Gegenwartskultur, der Reiz der Geschwindigkeit, die Sogwirkung der Informationsflut und für Faszination potentieller Omnipräsenz als futuristisches Versprechen der Medien.“

48 Ebd., S. 223: „Die andere, stärker konzeptuell definierte Richtung der Videoinstallationen decouviert das Kino und die Medienkultur als konstruiertes Spektakel. In der Verarbeitung von found footage und Ikonen der Film- und Fernsehgeschichte eröffnen Künstlerinnen und Künstler wie Douglas Gordon oder Pierre Huyghe Reflexionsansätze über das Wesen cinematischer Bilder und deren Bedeutung für unsere kollektiven Identifikationsmuster. [...] Diese Ansätze befriedigen weniger das Bedürfnis des Publikums nach dem filmischen Spektakel altbekannter Kinohits [...], als daß die Aufmerksamkeit auf die Bedingungen des Mediums selbst gelenkt werden und durch die Re-Fokussierung des Re-makes auf das Dispositiv die Position des Betrachters zum eigentlichen Thema des inszenatorischen Konzeptes wird.“

49 Ebd., S. 222.

brachten und polarisierenden Kategorien von High und Low in Form des Verdachts von unreflektierter Vereinnahmung durch Popkultur zurückgreift und dadurch dichotome Wirkungskategorien unreflektiert wiedereinführt,⁵⁰ hat meine Analyse des Augenmotivs in *Sip My Ocean* zeigen können, daß Rists Videoinstallationen nicht mit der Kategorie der Immersion zu fassen sind. Genauso wie der Einsatz des gecoverten Songs *Wicked Game* trägt der Einsatz des Augenmotivs in *Sip My Ocean* dazu bei, daß die Betrachterin auf ihre Position als Betrachtende zurückgeworfen wird. Damit möchte ich nicht sagen, daß Rist, im Gegensatz zu Frohnes Behauptung, doch ihrer zweiten „konzeptuellen“, d. h. spektakel-kritischen Kategorie zuzuordnen ist. Vielmehr nutzt Rist *Sip My Ocean* und andere Installationen, um das Verhältnis von (kritischer) Reflexion und (unkritischer) Immersion zu hinterfragen. Wo ist die Grenze zwischen dem Sich-fallen-Lassen, dem Eintauchen in die Welt unserer bzw. ihrer Video-Projektionen und der Distanzierung, der Reflexion des eigenen Standpunkts? Inwieweit sind beide miteinander verknüpft? Kann es eine künstlerisch-kritische Position geben, die nicht auf der Dichotomie von „visueller Lust“ versus „kritischer Reflexion“ aufgebaut ist? Ich möchte Christine Ross beistimmen, die in Rists Videoinstallationen eine potentielle und konstruktive Verbindung beider Positionen erkennt: „Rist’s is an attempt to be critical of the visual through the spectatorial pleasures of popular music and television. The traversing of fantasy will be deployed here only insofar as projections reach the viewer whose perceptibility has been affected by television culture. This is to say, that embodiment is crucial to Rist’s work; her installations and single-channel tapes stage seduction, pleasure displeasure, erotics and sexuality so as to address the turn-of-the-millennium viewing subject whose perception materializes through the integration of sensual visual pleasures provided by popular culture. As Linda Williams has convincingly argued, this move is a necessary one if we are to cease opposing ‘the sensual pleasures of vision and the abstraction of critical thought – as if thought could never take place in and through the body.’“⁵¹

50 Hier schwingt auch die Vorstellung mit, Inszenierungen, die sich an populärer, d. h. von Hollywoodkino tradierter Ästhetik orientierten, hätten automatisch eine negative, den Intellekt einflussende Wirkung auf den Betrachter.

51 Ross 2001, S. 23.

7.1 Arbeitsprozesse I: Wiederholung und Materialität

Dialogische Strukturen:

Die flexible Installation und die Destabilisierung des Werkbegriffs

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern sich Arbeitsprozesse in den Arbeiten selbst niederschlagen. Wie verfährt Rist mit ihrem Material? Wie stellt sich ihr Materialumgang dar im Hinblick auf Butlers Vorstellung von Materialität als „ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, die wir Materie nennen“?¹

Es ist neben den veränderlichen Momenten von Rists Videoinstallationen genauso wichtig, die konkreten Bedingungen der Materialisierung wahrzunehmen und die Beziehung zwischen den einzelnen Versionen einer Arbeit zu untersuchen. Rist nutzt das Medium Video und die Form der Installation nicht – wie Peggy Phelan schon feststellt –, um ein Werk als Original zu kopieren,² sondern um Werke so mutieren zu lassen, daß durch Einfügen, Umstellen oder Zusammenschließen neue Versionen entstehen, die ich aber im Gegensatz zu Phelan nicht als „ephemer“³ beschreiben möchte, sondern als Mutationen, die z. B. durch Ausstellung und Verkauf durchaus beständige Form annehmen können.

Beispiel für einen solchen Prozeß ist die Installation *Sip My Ocean*, die verschiedene Stadien durchlief. Die erste Version hieß *Perlen der Zeit I* und war bei der Biennale Sao Paulo 1994 zu sehen. Sie bestand aus einer dreigeteilten Projektion, in deren Mitte das Video *Cintia*⁴ zu sehen war. Rechts und links davon waren identische Unterwasseraufnahmen projiziert: Die linke wurde jedoch seitenverkehrt auf die Wand geworfen, so daß sie wie das Spiegelbild der rechten Projektion wirkte. Zu hören war die Tonspur *Pipette*. Eine zweite Version, *Perlen der Zeit II*, wurde im Kunstmuseum St. Gallen anlässlich der Ausstellung *I’m Not the Girl Who Misses Much – Ausgeschlafen, gebadet und hochmotiviert* 1994 ausgestellt. Hier wurden die Wasseraufnahmen wiederum gespiegelt in eine Ecke projiziert. Rechts davon war *Cintia* zu sehen, in das Aufnahmen von Rists Schwestern in Tracht geschnit-

1 Butler 1991, S. 32.

2 Phelan 2001, S. 72.

3 Ebd.

4 *Cintia* besteht aus Nahaufnahmen des stark geschminkten und geschmückten Gesichts einer brasilianischen Sambatänzerin. Die Tänzerin filmte ihr Gesicht selbst.

ten waren; der Ton blieb gleich. Darauf folgte *Grossmut begatte mich / Perlen der Zeit* im Stedelijk Museum, Amsterdam, in einer Gruppenausstellung von 1995. Dort wurden die Unterwasseraufnahmen wieder in der Ecke gespiegelt, dazwischen geschnitten waren Teile aus *Pickelporno* und die Wolkenprojektion aus *Search Wolken* sowie eine neue Tonspur mit dem Titel *Isaak* aus dem Video *I am a Victim of this Song* (1995). Diese Version wurde an das Museum Vleeshal Middelburg verkauft. Sie ist laut Rist eine „Bastard“-Version von *Sip My Ocean*, das sie als die endgültige Installation bezeichnet.⁵

Wie man an diesem Beispiel erkennen kann, geht es nicht um eine grundsätzlich vergängliche Form der Installation, sondern vielmehr um ein „sampling“ schon vorhandener Elemente, die sich im Falle einer Ausstellung zu einer temporären, unter Umständen noch wandelbaren Installation verfestigen. Viele Arbeiten Rists unterhalten ein Beziehungsgeflecht, das es neben der dreifachen Auflage der Installationen schwer macht, von „Originalen“ im Sinne von einem genuin neuen Werk zu sprechen.⁶ Die Metapher der unterschiedlichen Aggregatzustände von Verflüssigung und Festigung ist bei der Beschreibung des Arbeitsprozesses und damit des Werkcharakters von Rists Videoinstallationen und Videos lohnenswert: Unter den Bedingungen von Ausstellungen, Verkäufen, Buch- bzw. Katalogprojekten verfestigt sich der Bilderfluß (Bildproduktion und -bearbeitung) zu einem Werk, das Spuren von vorhergegangenen Arbeiten in sich tragen oder reflektieren

⁵ Verkauft wurde die Version *Sip My Ocean* an das Guggenheim Museum New York, an das Museum of Contemporary Art in Chicago und an das Louisiana Museum in Dänemark. Interview mit Rist vom 28.11.2001.

⁶ Beim Verkauf wird ein Zertifikat mitgeliefert, das die Installation entweder als Unikat (nur *Himalaya Goldsteins Stube* ist als Unikat ausgewiesen; sie bekam allerdings eine „Schwester“: *Himalaya's Sister's Living Room*) oder als Auflage ausweist. Es wird dokumentiert, welche Teile die Künstlerin (Rist liefert das Konzept, die Adaption auf den Raum, die Video Dub Masters, d. h. Videos in entsprechend guter Qualität, und eventuelle Requisiten) und welche Teile der Sammler bzw. das Museum beisteuern müssen (das technische Equipment: Videoprojektoren, Audiosysteme und / oder DVD-Spieler etc.). Geregelt werden außerdem die Bedingungen für die Instandhaltung und den Verleih der Installation. Dieses Zertifikat gleicht im Design dem einer Aktie auf entsprechend fälschungssicherem Papier und mit Borte. Es kann als Signatursatz angesehen werden, das für die Echtheit der Installation bürgen soll und so den institutionellen Bedingungen von Museen und Wünschen nach Authentizität von Sammlern Rechnung trägt. Durch die Festlegung der Installationsbedingungen gleicht dieses Zertifikat auch einem Vertrag zwischen Künstlerin / Galerie und Sammler bzw. Museum, der die mitunter komplizierten Installationsbedingungen reflektiert.

kann. Arbeiten können sich danach wieder verflüssigen und auf ihrem Weg neue Aspekte in sich aufnehmen oder abstoßen, um sich dann an einem weiteren Ausstellungsort z. B. als Installationen zu sammeln und unter bestimmten Bedingungen in dieser Form zu verharren. Dabei ist es nicht ausgeschlossen, daß Teile des einmal zum Werk verfestigten in anderen Werken zum Einsatz kommen.

Zur Beschreibung dieser strukturellen Werkvernetzungen bietet sich der Begriff des „Rhizoms“ an, der in der Biologie dreidimensional verzweigte Wurzelstrukturen beschreibt, die kein offensichtliches Zentrum besitzen. Die von Deleuze und Guattari in Umlauf gebrachte Metapher bezeichnet Systeme, die „anders als zentrierte (auch polyzentrische) Systeme mit hierarchischer Kommunikation und feststehenden Beziehungen, [...] ein azentrisches, nicht hierarchisches und asignifikantes System ohne General [...] darstellen.“⁷ Das Rhizom besteht demgemäß nicht aus statischen Einheiten, sondern aus einem heterogenen Gefüge von „Konnexionen“, d. h. Verbindungslinien. Man kann es nicht auf einen Ursprung zurückführen, sondern muß es laut Deleuze und Guattari als „Mannigfaltigkeit“ begreifen. Die Mannigfaltigkeit ordnet sich nicht in Form von Entitäten, sondern in Form von Dimensionen, von Konsistenzebenen, die wiederum aus temporären Geflechten bestehen: Ein Rhizom „hat kein organisierendes Gedächtnis und keinen zentralen Automaten und wird einzig und allein durch eine Zirkulation von Zuständen definiert.“⁸ In Verbindung mit der Erkenntnis, daß sich durch eine wechselseitige Vernetzung der Werke untereinander der Arbeitsprozeß in die Werke mit einschreibt, ist die anti-hierarchische Struktur des Rhizoms ein angemessenes Bild, um das Ristsche Werksystem in seiner Komplexität zu begreifen.

In diesem rhizomartigen Netz existieren durchaus „fertige“ Arbeiten, die als eine Art Knotenpunkt fungieren und an denen sich neue Wege zu neuen Werkideen anknüpfen können. Jennifer Allens Zuspitzung, Rist zerstöre mit ihrer Praxis die „Endgültigkeit des Werkbegriffs“ und praktiziere einen „produktiven Ikonoklasmus“, kann ich allerdings in dieser Radikalität nicht nachvollziehen: „Au fur et à mesure que 'Remake' passait d'une version à la suivante, Rist détruisait en fin de compte la finalité de l'œuvre. [...] En détruisant la finalité de l'œuvre, Rist révèle l'une des parties les plus pré-

⁷ Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin (1980) 1992, S. 36.

⁸ Ebd.

caires de l'art video: son autonomie et sa fidélité envers l'image filmée. En fait, Rist semble pratiquer une forme de créatrice et productive d'iconoclasme."⁹ Mein Gegenvorschlag ist, Rists Umgang mit ihrem Material und dadurch ihr Verhältnis zum abgeschlossenen Werk als eine Dialogstruktur zu betrachten, in der durch ein dynamisches Verhältnis von Material und Raum, produktiver Wiederholung und Rekontextualisierung, die rhizomatische Verschwisterung und Vernetzung der Arbeiten untereinander hervorgehoben werden und sich dadurch die Dynamik der Werkentstehung in die Arbeiten einschreibt.

Das System der Wiederholung und die Bedeutung des Medienwechsels
Bildmaterial wird von Rist auf unterschiedliche Weise mehrfach verwendet:¹⁰ Erstens werden Aufnahmen, die z. B. in einem Single-channel-tape (Video für einen Monitor) Verwendung fanden, für die Projektion in Videoinstallationen neu bearbeitet oder mit anderen kombiniert. Zweitens findet die gleiche Aufnahme in unterschiedlichen Installationen Verwendung. Eine dritte, seltener zu beobachtende Möglichkeit ist der Einsatz von Aufnahmen in einem Single-channel-tape, die eigentlich für eine Videoprojektion gedacht waren. Das zeigt etwa die Verwendung des *Blauen Leibesbriefs* als Auftakt von *Blutclip*. Die häufigste Form der Wiederholung findet jedoch in den Katalogen statt, in denen Rist Videostills bearbeitet und mit (eigenen) Texten kombiniert.

Der Katalog als Künstlerbuch

Rists Kataloge entsprechen bis dato nicht dem traditionellen Format, sondern nähern sich vielmehr dem Genre des Künstlerbuches an. Ein ausgeprägtes Merkmal dafür ist die Position und Gestaltung der darin erscheinenden Aufsätze, die eine untergeordnete Rolle spielen und im Farben-, Bilder- und Gestaltungsmeer des Buches fast untergehen.¹¹ Durch ihre fast zufällige

⁹ Allen 2000, S. 14.

¹⁰ Ich beschränke mich hier auf die Wiederholung von Bildmaterial. Ähnliches gilt auch für akustische Elemente, die Rist ebenfalls mehrfach einsetzt.

¹¹ Rists Katalog-Remix *Himalaya* (Rist 1998b), der aus einer Verbindung ihrer zwei früheren Kataloge *I'm Not the Girl Who Misses Much* (Rist 1994) und *Remake of the Weekend* (Rist 1998a) besteht, enthält neben Videostills und Rists Gedichten sechs längere Texte von KuratorInnen und KritikerInnen. Die drei Aufsätze von Bernhard Mendes Bürgi, Eva Meyer-Hermann und Laurence Bossé sind durchnummeriert, die anderen in loser Folge zwischen und über die Videostills im Buch verteilt. Die drei nummerierten Aufsätze und der gemeinsame Text von Bice Curiger und Jaqueline Burckhardts kommen der strengen

und unauffällige Platzierung, meist ohne Paginierung, haben sie keinen (ein-)leitenden Charakter wie normalerweise in Katalogen, in denen die Texte der KuratorInnen und KritikerInnen meist zu Anfang stehen. Es gelten auch andere Schreibkonventionen, denn die assoziativ gehaltenen Texte gleichen sich den poetischen Texten Rists an. Der autorisierte quasi-programmatische Kommentar durch die Kritikerin bzw. die Kuratorin wird mit den Texten der Künstlerin auf eine Stufe gestellt oder durch die teilweise sehr große, auffällige Gestaltung der Texte der Künstlerin sogar von ihnen übertroffen. So kehren sich die tradierten Rollen bei der Gestaltung von Katalogen um: Programmatisch sind die Kommentare der Künstlerin, die Texte der Kritiker werden zum „Beiwerk“. Die Künstlerin beansprucht damit ebensoviel Interpretationsrecht und damit zusätzliche Autorität über ihr eigenes Werk.

Wird Rists unkonventioneller Umgang mit der Tradition des Ausstellungskatalogs einerseits als Teil ihrer Strategie im Kunstsystem gewertet, der ihr einen „Bonus der Überschreitung innerhalb des Ausstellungsbetriebs“ einbringt, der wiederum den „Respekt spiegelt, der einer Verletzung geschlechtsspezifischer Tabus entgegengebracht wird“, ¹² so ist er andererseits auch als eine Popularisierung im positiven Sinne zu werten, denn auf diese Weise werden kunstbetriebsspezifische Sprache und Inhalte vermieden und eine Rezeption ihrer Arbeiten auch außerhalb der Kunstszene möglich.¹³

Vom Video zum Buch

Die Wiederholung von Material ist bei Rist im Falle der Kataloge bzw. Künstlerbücher mit einem Medienwechsel verbunden, den ich hier als einen zen-

Form eines Katalogaufsatzes noch am nächsten, die Texte von Birgit Kemper, Christoph Doswald und Konrad Bitterli orientieren sich stilistisch mehr am assoziativen Schreiben.
¹² Buchmann 1998, S. 48. Inwieweit diese Überschreitungen in der Katalogproduktion mit dem „Bruch geschlechtsspezifischer Tabus“ zu tun haben, läßt Buchmann im Dunkeln. Meiner Meinung nach ist diese Behauptung nicht aufrecht zu halten, denn die Publikation alternativer Katalogbeiträge ist nicht zwingend mit der Verletzung geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen gleichzusetzen.

¹³ Ebd.: „Zeigt Eure Libido und Ihr seid Teil meines Systems!“. Nach Buchmann überschreitet Rist zwar bestimmte Grenzen, aber nur zu dem Zweck, innerhalb des traditionellen Systems erfolgreich zu sein (einen „Bonus“ zu erlangen). An dieser Stelle ist zu fragen, welche Form der Grenzüberschreitung nicht wieder in das System integriert würde und ob es überhaupt sinnvoll oder möglich ist, vollkommen „außerhalb“ des Systems zu operieren. Eine mögliche Öffnung hin zu einer breiteren Rezeption ihrer Arbeiten könnte man durchaus als eine Grenzüberschreitung werten, die sich aber natürlich wieder auf das System „Kunst“ beziehen muß, deshalb aber nicht zwingend zum Scheitern, d. h. zur Reintegration ins System, verurteilt ist.

tralen Arbeitsprozeß beschreibe. Im Gegensatz zu den meisten ihrer Kolleginnen und Kollegen geht Rists Wiederholung von Material im Medium Buch über eine einfache Dokumentation der Videos hinaus bzw. versucht erst gar nicht, Videos und Videoinstallationen im traditionellen Sinne zu dokumentieren, sondern das Medium Buch so zu nutzen, daß mit dem gleichen Material eine eigenständige Arbeit generiert wird. Rist setzt sich hier über die weiterhin dominante Darstellung von Videoinstallationen, die sich hauptsächlich um die Darstellung des Raumeindrucks bemühen,¹⁴ hinweg und verleiht dem Medium Buch einen von den Videoinstallationen unabhängigen Wert.

Im Katalog *Himalaya* z. B. erfährt jedes Video oder jede Videoinstallation eine spezielle ästhetische Behandlung. Stills werden herausgelöst und auf sehr unterschiedliche Weise für das Buchformat aufbereitet. Durch die Übertragung kommen die Videobilder auf eine ganz spezifische Weise zum Stillstand und erhalten z. B. in der Photostrecke zu *I'm Not the Girl Who Misses Much* eine Rasterung, so daß die Konturen verschwimmen und Farbfelder entstehen, die unscharf wirken. Durch die Ausschnitthaftigkeit wirken die Bilder fast abstrakt; manchmal erschließt sich der Inhalt des Bildes erst nach mehrmaliger Betrachtung. In ihrer Gestaltung gleicht keine Seite der anderen, das Format wird jedesmal unterschiedlich erschlossen, das Verhältnis von Bild und Schrift, linker und rechter Seite neu ausgelotet und anders gelöst. Rist mischt verschwommene, manchmal rasterhafte Videostills mit photographischem Material höherer Auflösung. Die Hochglanzseiten bekommen dadurch bei jedem Umblättern einen anderen Charakter; der Eindruck changiert zwischen den Extremen einer bunten ornamentalen Oberfläche bis hin zu (den selteneren) photographischen Aufnahmen mit Tiefenschärfe, die in ihrer Abbildung von Installationen mehr dokumentarischen Charakter haben. Durch die Mischung der Oberflächencharaktere, der leuchtenden Farben und der variablen Formatierung entsteht eine Form der Reizüberflutung, die in ihren überraschenden Wendungen und ästhetischen Ex-

14 Als Beispiel für die vorherrschende Umgangsweise mit Videoinstallationen in Katalogen vgl. Diana Thaters Ausstellungskatalog *The best animals are the flat animals*, Los Angeles / Wien 1999 (hg. von Peter Noever) oder den Katalog zur Retrospektive Bill Violas im Whitney Museum of Art u. a. (hg. von David A. Ross u. a.), New York 1997. Den Installationsphotos werden häufig noch Videostills beigelegt, ohne jedoch einen gestalterischen Anspruch in Hinsicht auf das Medium Buch erkennen zu lassen. Dasselbe gilt für Kataloge von Gruppenausstellungen. Siehe dazu als Beispiel den Katalog *video cult / urs* (Frohne 1999).

tremen ein kontinuierliches, unbeteiligtes Lesen des Buches unmöglich macht. Entscheidend ist hier auch der Zusammenhang zwischen den einzelnen Seiten. Nur mit entsprechendem Vorwissen wird klar, wo die Stills einzelner Videos anfangen oder aufhören. Eine leichte Orientierung anhand der Hinweise am Bildrand, die den Titel der Arbeit und die Inventarnummer enthalten, wird durch ihre extrem kleine Formatierung erschwert. So wird nicht sofort deutlich, wie sich die Abbildungen auf die Videos und Videoinstallationen beziehen und auf welche Weise sich der beigelegte Text zu ihnen verhalten könnte.

Durch die Verweigerung einer offenkundigen Ordnung kann der Katalog auf sehr unterschiedliche Weise betrachtet werden: entweder als rein evokative Bild- / Textzusammenstellung oder – wenn die Videos bekannt sind – als eine weitere Bearbeitung des Themas und Umwandlung des Werkes. Bezieht man Rists Texte und die Gestaltung der Schrift mit ein, entstehen Vernetzungen, die eine inhaltliche Erweiterung oder Fokussierung zur Folge haben können. Zum Beispiel findet sich in den Katalogen *I'm Not the Girl Who Misses Much* und *Himalaya* eine Photostrecke aus *Blutclip*, die im unteren Teil Stills des blutkauernden Mundes und im oberen Teil Stills des blutüberströmten Fußes „im Weltall“ zeigt. Die Stills werden von dem roten Schriftzug „Blutblume“ geteilt. Auf diese Weise unterstreicht und erweitert die Typographie das Thema, so daß der Fokus des Videos bzw. der Videoinstallation verschoben wird. Das Rot der langgezogenen Schrift leuchtet im Rhythmus der Stills und nimmt das Thema Blut zwar sinnfällig auf, es fehlen jedoch eindeutige Bil-



Pipilotti Rist, Videostills aus *Blutclip*, Katalog *Pipilotti Rist, I'm Not the Girl Who Misses Much*, 1994, o. Pag.

der, die an das ursprüngliche Thema der Menstruation erinnern. Die Alliteration von „Blut“ und „Blume“ irritiert und läßt an eine Darbringung für die Betrachter denken, denen die blutüberflossenen Körperteile demonstrativ wie ein Geschenk entgegengestreckt werden. Die sukzessive Aneinanderreihung der Bildeinstellungen über zwei Seiten evoziert hier noch einen Bildverlauf, der vage an bewegte Videobilder erinnert.

Von dieser Form der Präsentation löst sich Rist in der Photostrecke etwa bei *Mutaflor*. Sie wird auf gezielte Weise aufgeteilt und aufbereitet; dadurch werden Wirkungen erreicht, die mit den Übertragungseffekten des Mediums Fernseher bzw. der bewegten Videoprojektion ins Medium Buch produktiv arbeiten. Rist recurriert in ihrer Adaption für das Buch auf das Ausgangsmaterial, ohne es jedoch vollständig zu imitieren. In der Wiederholung läßt Rist zwei Medien aufeinandertreffen, spielt mit den dadurch entstehenden Widerständen und Unzulänglichkeiten, verzichtet aber darauf, sie komplett ausgleichen zu wollen. Sie nutzt vielmehr die aus der Transformation resultierenden Defizite, um eine neue Qualität der Bildeoberfläche zu generieren, die die Spannung des Mediensprungs inkorporiert. Die Bildstrecke zu *Mutaflor* ist über mehrere Seiten verteilt und folgt der Choreographie des Videos (dem Prozeß von Verschlucken, Verdauen und Ausscheiden der Kamera bzw. des Betrachterblicks). Das erste Still zeigt einen Ausschnitt von Rists Gesicht, links oben im Bild tritt ein Auge in Blickkontakt mit dem Betrachter. Im zweiten sieht man den Teil des aufgerissenen Mundes, der sich auf der nächsten Seite in einem anderen Ausschnitt wiederholt; daneben füllt eine Nahaufnahme der Zunge den Rest der zwei Seiten. Die Abbildungen sind so plaziert, daß ihre Ränder nicht der Buchmitte entsprechen, sondern daß sich ein Still in wechselnden Richtungen auf die andere Seite hinüberzieht. Auf der nächsten Doppelseite sind drei Stills abgebildet: links unten die Nahaufnahme des Afters, der in seiner Form auch einem Kußmund ähnelt, darüber ein Ausschnitt mit Rists hockendem Körper. Rechts davon wird der Moment festgehalten, in dem Rist sich umdreht. Analog zum Verlauf der Videoschleife von *Mutaflor* wiederholt sich auf den nächsten beiden Seiten der Vorgang: Rist blickt in die Kamera – ihr Gesicht füllt diesmal die Seite nicht voll aus –, rechts davon ihr aufgerissener Mund. Blättert man weiter, nähert man sich dem geöffneten Mund; rechts davon erscheint dann nur noch ein undeutlich rosarot und blau gefärbtes Still, das nicht mehr genau zugeordnet werden kann.

Alle Aufnahmen sind durch die starke Vergrößerung und schnelle Bewegung schemenhaft und erinnern dadurch an impressionistische Malerei.

Die Oberfläche erscheint nicht grobkörnig, sondern äußerst weich und flächig, mit langsamen Verläufen von einer Farbfläche zur nächsten. Die haarfeinen Linien, die die Bilder durchziehen, ergeben sich durch die Überreste der Rasterstruktur des Fernsehmonitors.¹⁵ Durch kleinere kontrastierende Farbflächen innerhalb der größeren (z. B. violetten Farbraster innerhalb einer roten Fläche) leuchten die Farben, was wiederum an den Effekt einer Bildröhre erinnert.

An diesem Beispiel zeigt sich, daß Rists Arbeiten aus der Wiederholung von Material im eigenständig behandelten Medium Buch profitieren. Durch die Oberflächenstruktur gewinnt die Videoinstallation *Mutaflor* einen zusätzlichen haptischen Charakter, der ihr in der bewegten Version fehlt. So wird das ursprüngliche Thema der Inkorporierung des Blicks mit der Berührung der Oberfläche / des Körpers gekoppelt. Wiederholung von Material bedeutet hier weder Kopie, noch ein dokumentarisches Festhalten der Installation, sondern eine produktive semantische Erweiterung.

Pipilotti Rist, Videostills aus *Mutaflor*, Katalog *Pipilotti Rist. Remake of the Weekend*, 1998, o. Pag.

¹⁵ Das digitale Material wird auf ein analoges Band (Beta SP) übertragen und dann als Standbild abphotographiert. Diese Technik bringt die höchste Auflösung, da das Photomaterial die Rasterstruktur der Pixel ausgleicht. So sind die Übergänge und Verläufe weniger stark sichtbar als beim Ausdruck des digitalen Bildes. Auch die Funktion im Bildverarbeitungsprogramm Photoshop, die die Rasterung des Bilds relativiert, liefert laut Rist für einen Ausdruck von digitalen Bildern keine zufriedenstellenden Ergebnisse. Interview mit Rist am 28.11.2001.



Vom Video zum Still

Neben ihrer Verwendung im Buchformat werden einzelne Aufnahmen auch zu Videostills umgearbeitet. Als Beispiel können hier die Stills I-VII des Videos *Mythenquai* aus der Videoinstallation *Himalaya Goldsteins Stube* (1999-2000)¹⁶ dienen, die als Farbabzüge in einer Größe von ca. 120 x 160 cm hergestellt wurden.¹⁷ *Mythenquai*¹⁸ besteht aus zwei ineinandergeschachtelten Videos: *Blutclip* ist wieder in Form eines Bubble in die Momentaufnahmen eines gut besuchten Strandbads gestanz.¹⁹

Welchen Effekt hat nun die Auskoppelung der Stills und ihre Reproduktion in Serie? Zunächst entsteht auch hier aus Material, das schon in anderen Installationen bzw. Single-channels zu sehen war, eine neue selbständige Arbeit bzw. Werkserie, übertragen in das Medium der Photographie.²⁰ Demnach nutzt Rist einen Medienwechsel, um das vorhandene Material neu zu ordnen und zu lesen. Als Serie erhalten die einzelnen Stills ihre spezifische Bedeutung als Bild erst im Abgleich mit den anderen; d. h. im Abstand von einem Bild zum nächsten, in der leichten Variation der Aufnahmen bei gleichem Thema werden Verschiebungen besonders gut deutlich, erhält jedes Bild seine Besonderheit und gleichzeitig seinen Kontext. Rist nutzt das

16 Sie wurde in der Züricher Kunsthalle und im Musée d'Art Moderne in Paris, die sehr ähnliche Installation *Himalaya's Sister's Living Room* in der Galerie Luhring Augustine, New York, gezeigt. Die projizierten Videos blieben gleich, die Anordnung der Möbel wurde dem jeweiligen Raum angepaßt bzw. verändert. Schon durch die Namensgebung wird klar, in welchem Verhältnis beide Installationen zueinander stehen. Laut Beschreibung wird *Mythenquai* in der Installation *Himalaya's Sister's Living Room* von einem Ledersessel auf einen Stapel Bücher projiziert. Den Installationsplan und eine Liste der darin projizierten Videos hat Rist in ihrem Buch *Apricots Along The Street* veröffentlicht (Rist 2001, o. Pag., vier Doppelseiten im hinteren Buchteil und die dazu gehörigen Erklärungen auf den letzten Seiten). Die anderen Videos wurden teilweise schon in der Installation *Remake of the Weekend* (Hamburger Bahnhof, Berlin) gezeigt. Siehe dazu ausführlich Allen 2000.

17 Das Ilfochrome (Farbabzüge der Firma Ilford, die sich u. a. durch ihre Farbtintensität auszeichnen) wird mit Hilfe einer doppelseitigen Klebefolie aus Polystyren auf Glas befestigt. Interview mit Rist am 28.11.2001.

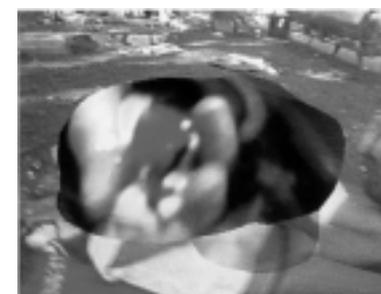
18 „Mythenquai“ ist der Name eines Strandbads in Zürich am Zürichsee (E-Mail von Rists Assistentin Claudia Providoli am 10.11.2001).

19 Stanzen ist eine Bildverarbeitungstechnik, die aus vorhandenem Bildmaterial einen bestimmten Teil ausschneidet, um z. B. an dessen Stelle anderes Material einzufügen.

20 Ähnliches gilt für das Single-channel-Video (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (1988), dessen Stills von Rist gleich in mehrere Serien aufgeteilt wurden: *Station Square Series*, *American Series*, *Van Gogh Series*, *Footballfield Series* (siehe Abb. in: Rist 2001a, S. 82f.) oder die *Submerging Series*, *Heads Series* und *Individual Series* (ebd., 86ff.).

Herauslösen der Stills als semantische Erweiterung ihres Materials; durch die Serientechnik werden die Abstände, Unterschiede und Nuancen zwischen den Einzelbildern ausgelotet. So zeichnet sich in der Serie der Arbeitsprozeß der Bildgenerierung im Zwischenraum der Bilder ab, im Sprung von einer Variation zur nächsten. In der *Mythenquai*-Serie haben wir es also mit zwei Formen der Wiederholung zu tun: erstens buchstäblich mit der Wiederholung von *Blutclip* in einem anderen Rahmen, zweitens mit der Serialität als einer Technik der Wiederholung, die ihre Struktur offen zu Tage trägt. Anders gesagt macht sich Rist durch die Serie das strukturelle Prinzip der Wiederholung als differenzierende und zugleich festigende Struktur zunutze.

In den Stills scheinen die auf den ersten Blick abstrakt wirkenden Bilder aus *Blutclip* (die Bubbles) über den anderen zu schweben wie eine zweite Schicht oder ein Fremdkörper. Begünstigt wird dieser Effekt z. B. durch einen Schatten (*Mythenquai II, IV*). Aus *Blutclip* koppelte Rist Szenen aus, in denen das Blut in Großaufnahme am Körper entlangrinnt (*I, V, VI*), den Moment, in dem zur grünen Seife gegriffen wird (*IV*), und den Wasserstrom mit aufgehaltener Hand (*VII*). In *Mythenquai III* ist ein Teil des mit Schatten überlagerten weißen Oberteils der Protagonistin zu sehen. Die ganze Serie ist in Violett- und Rottönen gehalten, die mit einigen wenigen grünen Flächen kontrastieren. Auch die Aufnahmen des belebten Strandbads sind farblich verfremdet;



Pipilotti Rist, *Mythenquai I-IV* (2000), Videostills, Farbbildphotographien, 120 x 160 cm



Pipilotti Rist, *Mythenquai V-VII*
(2000), Videostills, Farbphotogra-
phien, 120 x 160 cm

Rot- und Blautöne dominieren hier. Die Kombination von Schwimmbadscenen mit Bildern von Menstruationsblut am Körper ruft einerseits die Probleme wie das Verbergen von Menstruationsblut in der Öffentlichkeit auf. Andererseits wird durch die farbliche Angleichung eine Harmonie geschaffen, die die unterschiedlichen Bildebenen miteinander verbindet, so daß der Blutfluß wie ein selbstverständlicher Teil der Menschen im Schwimmbad wirkt und nicht versteckt, sondern hervorgehoben wird. Rist stellt auf diese Weise eine Kohärenz zwischen Innen und Außen, dem Privaten und dem Öffentlichen her. Obwohl die Aufnahmen aus *Blutclip* u. a. durch ihre extreme Nahsicht fremd wirken, werden sie und ihre Referenz zum „privaten Körper“ Teil der öffentlichen Szene im Schwimmbad. Die ausgestanzten, leicht unregelmäßigen Ausschnitte aus *Blutclip* wirken wie ein Blick in eine andere Welt, die gleichzeitig integrativer Bestandteil ihrer Umgebung ist. Dadurch, daß die unterschiedlichen Bildebenen des fast mikroskopischen Blicks auf den menstruierenden / blutenden Körper mit dem Fernblick auf die Schwimmbadwiese und die darauf verteilten Körper verschränkt werden, verbinden sich auch die sonst getrennten Welten von Monatshygiene und öffentlichem Körper. In dem sie den Fokus auf die Grenze zwischen Privatheit / Öffentlichkeit lenkt, erreicht Rist eine Pointierung des Themas körperlicher und sozialer Grenzziehung, die sich am Thema der Menstruation entzündet.

Rist zeigt die Stills nicht nur in Form der Serie, sondern löst auch einzelne Stills aus diesem Zusammenhang. In der Installation *Das Zimmer* (1994) war, wie oben schon beschrie-

ben, ein Videostill aus *Sip My Ocean* als klassisches Sofabild aufgehängt – in der Ausstellung *Apricots Along The Street* in der Reina Sofia in Madrid war es *Mythenquai I*. In *Das Zimmer*, einer Kombination der Genres Video, Videoinstallation und Still, konnte sich die Museumsbesucherin auf dem riesigen Sofa eine Mischung aus Rists Videos, Videoinstallationen und Single-channels ansehen.²¹ So zapfte man im *Zimmer* in der Madrider Ausstellung nicht nur zwischen *I'm Not the Girl Who Misses Much* oder (*Entlastungen*) *Pipilottis Fehler* (beides frühe Single-channels), sondern z. B. auch auf einen Teil der im Nebenraum installierten Videoinstallation *Ever Is Over All* (1997)²² sowie die Projektionsschleife von *Mutaflor*. In *Das Zimmer* wird auf den Charakter des Fernsehschwerers als Teil des „Managements von Aufmerksamkeit“ (Crary) verwiesen und gleichzeitig seine Flexibilität dazu genutzt, dem Besucher einen breiteren Eindruck von Rists Arbeiten zu geben. Die Besucherin kann dabei selbst bestimmen, welchen Rist-Kanal sie einschalten möchte.

In Kombination der gezeigten Videos mit dem Videostill aus *Mythenquai* entsteht in der Installation *Das Zimmer* eine Form von Selbstreferenzialität: Wir befinden uns in einem Ristschen Bilderuniversum, das sich aus sich selbst heraus zu speisen scheint. Diese Selbstreferenzialität kommt aber nicht erst in der Installation zustande, sondern die Stills selbst schöpfen schon aus bestehendem Material, d. h. den Videoprojektionen in *Himalaya Goldsteins Stube* und der Projektion in *Blutraum* bzw. *Blutclip*. So entsteht von Anfang an ein selbstreferenzielles Netz der Arbeiten untereinander, das zwar für das Verständnis der einzelnen Werke oder der Serien nicht zwingend notwendig ist, sich jedoch wie ein unsichtbares Gewebe zwischen ihnen entspinnt.

Vom Video zur Installation

Eine weitere Möglichkeit der Wiederholung ist die Umarbeitung von Single-channel-Videos oder Teilen daraus für Videoinstallationen. Diesen Schritt beschreibe ich nicht als Medienwechsel, sondern als eine zusätzliche Dimensionierung, die die Zweidimensionalität in den Raum überführt. Die Projek-

²¹ In Rist 2001a wird unter den „Production Credits“ für *Das Zimmer* darauf hingewiesen, daß auf dem Fernseher die Single-channels zu sehen sind. In Madrid waren jedoch auch Aufnahmen für Installationen zu sehen (Projektionen aus *Remake of the Weekend*, *Himalaya's Sister's Living Room*, *TV-Lüster*, *Blutbetriebene Kamera*). Auch *Das Zimmer* ist in verschiedenen Versionen aufgebaut worden. Das Sofa wurde einmal in rot, ein anderes mal, im Musée des Beaux-Arts, Montreal, in rosa gezeigt. Dort war auch eine Phototapete aus Bildern von Fernsehmonitoren angebracht.

²² Zu sehen war die Straßensequenz, d. h. die rechte Seite der Installation.

tionsfläche des Videos verändert sich, andere Objekte, Wände und Decken werden miteinbezogen und generieren als Single-channel im Vergleich zur Präsentation des Videos ein komplexes Verhältnis von Raum, Betrachter und Bild.²³

Die beiden nun folgenden Beispiele zeigen, daß eine Arbeit, die einmal als Single-channel konzipiert war, für eine Videoinstallation meistens umgearbeitet oder mit anderem Material verbunden wird. Obwohl alle Videoaufnahmen direkt nach ihrer Produktion als Single-channel existieren, bedeutet das jedoch nicht, daß sie als solche auch ausgestellt werden. In Rists Arbeiten erscheint es bisher üblich, daß Videoaufnahmen als Videoprojektion in einer Installation – die sie hauptsächlich, aber nicht ausschließlich produziert – verwendet werden.²⁴

Die Verwendung von Aufnahmen aus Single-channels in Videoinstallationen belegt der Einsatz von Teilen aus *Pickelporno* in der Installation *Sip My Ocean*. Sequenzen aus *Pickelporno* sind so zwischen die Unterwassersequenzen geschnitten, daß sie sich darin einfügen und mit den anderen Unterwasseraufnahmen gemeinsam als eigenständige Arbeit erscheinen und nicht unbedingt als „Zitat“ aus *Pickelporno*, d. h. als sichtbar ausgewiesenes, wiederverwertetes Material wahrgenommen werden müssen. Rist verwendet zum Beispiel die Sequenzen, in der eine Weltkugel im Miniaturformat vor das Schamhaar einer Frau plaziert ist, die schnelle Kamerafahrt auf ein Spielzeugbaby, das auf einem Fuß thront, oder den Fuß, der sich vor einem Wasserstrudel hin- und herbewegt. Durch ihre Wiederholung werden Anspielungen auf Sexualität, die in *Pickelporno* noch eindeutig zu verorten waren, in *Sip My Ocean* hineingetragen, die sich jedoch in das Bildermeer einfügen, ja darin fast untergehen. Die sexuellen Anspielungen verlieren an Eindeutigkeit und tauchen in der Unterwasserwelt unter. Die Installation wird jetzt mehr über die Musik (insbesondere den Refrain: „I don't wanna fall in love“)

23 Der Fernseher, das Medium der Single-channels, ist natürlich nicht wirklich nur zweidimensional, d. h. durch sein Gehäuse beansprucht er ebenso Raum. Im Gegensatz zur Betrachtung des Videobands auf dem Fernseher ist die Videoinstallation jedoch so konzipiert, daß sie Wände, Boden und im Raum befindliche Objekte miteinbeziehen kann und so eine andere, aktivere Betrachterposition entsteht. Siehe dazu die Artikel von Allen 2000, Ross 2001 oder Frohne 2001.

24 Die Gründe, warum Rist am Anfang häufiger Single-channels produziert hat, liegen wahrscheinlich in ihrem „Übungscharakter“, d. h. viele Arbeiten entstanden, als Rist noch an der Hochschule für Gestaltung in Zürich studierte, und darin, daß ihr damals keine entsprechenden Räume zur Verfügung standen. Laut Rist war es aber von Anfang an ihr Ziel, Räume zu gestalten. Interview mit Rist am 28.11.2001.

mit den Themen Liebe und Sexualität assoziiert als über die Bilder.

Zudem wiederholt Rist in *Sip My Ocean* mehrmals das Auge der *Blutbetriebenen Kamera*, was zur Folge hat, daß das Eintauchen in den Ozean für wenige Sekunden erschwert wird. Das überdimensionale, gespiegelte Auge bildet hier eine undurchdringliche Oberfläche mit einem Blick, der uns auf unsere Position als Betrachter zurückwirft. In Kombination mit den Unterwassersequenzen, der Präsentation im Raum als Übereckprojektion und der Musik entsteht in *Sip My Ocean* ein Werk, das teilweise auf „altes“ Material zurückgreift. Diese Wiederholung ist produktiv: Im Abstand zu und mit gleichzeitiger Referenz auf *Pickelporno* werden in der genannten Kombination die Themen Liebe und Sexualität in ein räumliches Spiel von Distanz und Nähe eingebettet. Der Prozeß des Sich-Verliebens und die damit verbundenen Gefahren und Ängste („I don't wanna fall in love“) erreichen mit dem Wechsel von Eintauchen und Auftauchen, Tiefe und Fläche eine raum-körperliche Dimension für den Betrachter, die *Pickelporno* in dieser Art nicht aufweist.

Von einer Installation zur nächsten und zurück

Die mehrmalige Installation derselben Arbeit bietet sich zur Untersuchung der Differenz in der Wiederholung an. Wie beispielsweise im Kapitel zu *Blutraum* und *Blutclip* erläutert, verändert Rist die Präsentation dieser Videoinstallationen bei fast jeder neuen Installation, es bleibt aber dennoch „dieselbe“ Arbeit. Genaugenommen ist schon der Einsatz und die Veränderung von *Blutclip* in *Blutraum* eine Form der Wiederholung, die ähnlich wie der Gebrauch einzelner Sequenzen aus *Pickelporno* in *Sip My Ocean* mit einer Umarbeitung einhergeht. Im Fall von *Blutclip* / *Blutraum* ist es durch die Titel einfacher, eine Verbindung zwischen den Arbeiten herzustellen, beide stehen aber für sich und müssen nicht zwingend aufeinander bezogen werden. Rist testet durch die wiederholte Installation die Flexibilität eines Motivs oder einer Reihe von Motiven, geht an deren Grenzen, konnotiert sie neu und entwickelt Variationen und Nuancen. Es entsteht eine Art Werkzeugkasten, mit dessen Inhalt sie Räume gestalten, Themen variieren kann.

Dieser Werkzeugkasten wird bei jeder Installation dazu genutzt, sich die räumlichen Gegebenheiten immer wieder neu anzueignen und der Videoinstallation eine weitere Facette hinzuzufügen. Wenn sie z. B. in der Installation von *Blutraum* im Hamburger Bahnhof in Berlin den Ort der Projektion in den Vorraum der Damentoilette verlegt, dann gibt sie der Installation einen stärker geschlechterpolitischen Kontext als in der Installation im Züricher

Helmhaus, in der die Projektion in ein weitverzweigtes Gefüge von Assoziationen eingearbeitet wurde, die nicht direkt mit dem Thema Menstruation in Verbindung traten. Die wiederholte, sich dadurch verändernde Installation derselben Arbeit bietet die Möglichkeit, ein Thema durchzudeklinieren, Verschiebungen vorzunehmen und seine Facetten herauszuarbeiten. Das Werk erweitert sich zu einem komplexen Netz von Arbeiten, die unter dem Dach des gemeinsamen Titels miteinander verbunden bleiben.

Wiederholung, Materialität und Performanz im Arbeitsprozeß

Peggy Phelan rückt Rists Umgang mit ihrem Material in die Nähe der Performance, wenn sie sagt, daß „ironically, in a medium known for its endless ability to be perfectly reproduced, the video art of Pipilotti Rist remains fundamentally variable. In this, she retains her allegiances to the radical ephemeral nature of performance.“²⁵ Wie ich gezeigt habe, liegt die Variabilität von Rists Arbeiten in unterschiedlichen Formen produktiver, d. h. differenzierter Wiederholungen ihres Videomaterials und ihrer Videoinstallationen. Die Flexibilität der Werke, ihre augenscheinliche ständige Veränderung oder ihre Mutation liegt nicht so sehr, wie Phelan meint, in einer ihnen inhärenten Vergänglichkeit bzw. ihrer Auflösung, sondern vor allem in ihren wiederholten *Materialisierungen*, in ihrem wiederholten Auftauchen in veränderter Form. Grund dafür sind zuerst die räumlichen Bedingungen, unter denen sich Rist auf die Form einer Installation festlegen muß, die dann mit der Titelgebung, dem Eintrag und eventueller Installationsphotographie in den Katalogen dokumentiert wird. An einem anderen Ort und wenn sich die Choreographie innerhalb der Ausstellung ändert oder die Arbeit in einem anderen Kontext, z. B. einer Gruppenausstellung, gezeigt wird, wandelt sich eine Installation, was dann auch durch die Titelgebung angezeigt wird.²⁶ Für die Zeit der Ausstellung nimmt eine Installation also einen abgeschlossenen Charakter an, der zwar temporär ist, aber meiner Meinung nach nicht als „radikal ephemere“ im Sinne einer Performance beschrieben werden kann, weil die Arbeit für die Dauer der Ausstellung tatsächlich abgeschlossen ist

25 Phelan 2001, S. 72. Phelan vertritt hier die Vorstellung, die Performance habe einen in ihrer Natur als einmalige Aufführung liegenden subversiven Charakter, der auf der körperlichen, unwiederholbaren Präsenz der Künstlerin beruht.

26 Die unterschiedlichen Stadien können z. B. durch Numerierung angezeigt werden, siehe *Perlen der Zeit I und II*. Es gibt aber durchaus Installationen, wie z. B. *Ever Is Over All* oder *Mutaflor*, die sich in ihrer Installationsweise kaum oder gar nicht geändert haben; auch *Sip My Ocean* hat mittlerweile eine feste Installationsform.

und auch als solche wahrgenommen wird. Nur wenn eine ganze Serie von Ausstellungen besucht wird, kann der veränderliche Charakter mancher Installation überhaupt deutlich werden.

Auch im Falle des Verkaufs festigt sich die Installation weiter, wobei der Raum zunächst als die unbekannte, d. h. variable Größe fungiert. In einem Handbuch (Rist nennt es auch „technisches Dossier“ oder „technical manual“) werden genaue Pläne und Anweisungen erarbeitet, wie die Installation aufzubauen ist.²⁷ Es wird auch festgelegt, wer die Installation zum ersten Mal aufbaut (meistens Rist selbst oder ein enger Mitarbeiter oder eine Mitarbeiterin).²⁸ Sobald die Installation steht, wird das Handbuch entsprechend verändert und angepaßt. Dabei werden die Veränderungen dokumentiert, die mit den Räumlichkeiten oder den Objekten der einzelnen Arbeiten in Zusammenhang stehen.²⁹ Die Installationen werden, wie gesagt, in einer Edition von drei Exemplaren aufgelegt, eine „artist's copy“ bleibt stets bei Rist, und sie behält sich auch vertraglich das Recht vor, einzelne Teile (z. B. Videoaufnahmen) in anderen Arbeiten wiederzuverwenden.³⁰ Der Verkauf einer Installation legt sie entsprechend den Bedingungen auf eine Form fest, ohne aber unbedingt „Originale“ zu schaffen.

Wenn Rists Arbeiten eine „allegiance to the radical ephemeral nature of performance“ aufweisen, dann nicht im Sinne einer Handlung, die, einmal vollzogen, nicht zu wiederholen ist, sondern im Sinne einer Handlungsstruktur, die auf *Wiederholung als Prinzip* fußt. Die Bewegung von der Performance hin zur Performanz ist hier implizit enthalten. Die Politik des Performativen liegt, wie Butler zeigt, in der Wiederholung als (kritischem) Handlungsvermögen, die aber ebenso immer konstitutiv für die Etablierung von Normen schlechthin ist. Aus dieser Sicht ist die Wiederholung das strukturierende Prinzip der Materialisierung, ebenso wie die Wiederholung durch ihre Struktur der sukzessiven Materialisierungen die Möglichkeit der Destabilisierung des „Natürlichen“, d. h. hier der augenscheinlich festen Größen wie Werk, Material etc. in sich birgt. Die Vorstellung eines stabilen Werks wird nicht unbedingt nur dadurch erschüttert, daß es nicht mehr „aufzufüh-

27 Siehe *Himalaya's Sister's Living Room* in Rist 2001, o. Pag.

28 Interview mit Rist am 28.11.2001.

29 Zum Beispiel konnten beim Verkauf von *Himalaya Goldsteins Stube* an die Pinakothek der Moderne in München nicht alle Objekte übereignet werden, da sich Rist einige (z. B. Schuhe ihrer MitarbeiterInnen) nur ausgeliehen hatte. Diese Objekte werden dann ersetzt und entsprechend dokumentiert. Interview mit Rist am 28.11.2001.

30 Interview mit Rist am 5.4.2001 und 28.11.2001.

ren“ – ephemere – ist,³¹ sondern auch dann, wenn durch eine ständige Re-Materialisierung des Materials sein Status als solcher in Frage gestellt wird. In einem kommerziellen Kunst- bzw. Ausstellungssystem, das weiterhin auf abgeschlossenen Werken basiert, die zum Verkauf zur Verfügung stehen müssen, bringt Rists System der Wiederholung, neben der Generierung von Originalen und der damit einhergehenden Stabilisierung, auch eine Dynamisierung des Materialbegriffs in Gang. In den Abständen zwischen den einzelnen Wiederholungen zeigt sich die Brüchigkeit der Vorstellung vom abgeschlossenen Werk. Entsprechend Butlers Modell von Materialität, in dem Materie / Material als Effekt und Ergebnis von Machtstrukturen gedacht werden muß, kann Rists System der Wiederholung auf mehreren Ebenen auch als möglicher Punkt der Destabilisierung, als „Parodie des Begriffs des Originals als solchem“³² gesehen werden.

31 Die Vorstellung, Performance sei radikal ephemere, scheint auf den ersten Blick richtig, geht aber von einer Vorstellung von Körperlichkeit als einer unmittelbaren, uneinholbaren Größe aus, die die Rolle der Dokumentation in der „Erfahrbarkeit“ von Performances übersehen. Siehe dazu auch Jones 1997.

32 Elisabeth Strowick, „How to do things with words. Zum Performativen in Psychoanalyse, Dekonstruktion und feministischen Theorien“, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Graduiertenkolleg an der Universität Trier, „Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität, 18.-20. Jahrhundert“, 15.5.2001, S. 8.

7.2 Arbeitsprozesse II: Produktionsbedingungen

Über die Arbeit reden

Das Sprechen über ihre Arbeit ist für Rist ein zentrales Mittel, ihre Arbeitsprozesse darzustellen. Von Anfang an nutzte Rist Interviews und eigene Texte, um Auskunft über ihre Arbeitstechniken zu geben, und diese Informationen wurden in Texten über sie weiterverarbeitet.¹ Rist vergleicht sich selbst häufig mit einer hart arbeitenden, gut organisierten Handwerkerin, was dem Bild vom Künstlergenie entgegenwirken soll.² Damit tritt sie dem häufiger gezogenen Vergleich ihrer Arbeitsorganisation mit Andy Warhols Factory entgegen.³ Auf die Frage nach ihrer konkreten Arbeitsweise antwortet sie: „Der Kern der Arbeit besteht darin, banale Dinge wie Produktionsabläufe zu organisieren, Video zu drehen, Sound zu mischen, technische Manuals zu erstellen, tausend kleine Entscheidungen zu treffen und vertretbare Kompromisse zu schließen. Ich habe bis jetzt einen Betrieb gehabt wie ein Schreiner. Nur erfinde ich die Aufträge selber. Das ist nicht so romantisch wie die Vorstellung von Warhols Factory, ausser dass ich auch das Glück habe, wunderbare Leute an mich zu binden.“ Frage: „Wie groß ist Ihre Schreinerei?“ Rist: „Ich reduziere sie jetzt, aber ich hatte bis vor kurzem fünf Leute fest angestellt. Es haben sich im Laufe der Zeit auch die Bedingungen meiner Arbeit verändert. Viele Dinge habe ich supersolo gemacht, anderes zusammen mit Freelancern. Sie können das mit einer Filmproduktionsgesellschaft vergleichen. Im Werkkatalog ist genau ersichtlich, wer bei welchem Projekt wie mitgearbeitet hat. Aber die Schlussverantwortung trage ich alleine.“⁴ Darüber hinaus

1 Siehe dazu z. B. die Interviews: Doswald 1996, Fehner / Steiner 2001 sowie Pühringer 1999. Zur Beschreibung ihrer Arbeitsprozesse: Lerch 1990; Zwez 1993-94; Mack 1993; oder in eigenen Texten: Rist 1997a, Rist 1997b.

2 In einem früheren Interview beschreibt sie ihre Arbeit auch als die einer Komponistin. Siehe Zwez 1993-94, S. 25: „Während jedoch beim Einarbeiten des Drehbuchs und bei dessen filmischer Umsetzung weitgehend intuitive körperliche Impulse tonangebend sind, ist die Bearbeitung im Studio am ehesten mit der Arbeit einer Komponistin vergleichbar, deren Instrumente Farben, Geschwindigkeiten, Proportionen, Rhythmen, Bewegungen sind, die zusammen ein Thema umkreisen.“ Diese Metapher, die noch aus einem künstlerischen Arbeitsbereich entlehnt ist, wird von Rist jedoch bald mit dem Bild der Handwerkerin ersetzt.

3 Z. B. Buchmann 1998, S. 46. Zum Verhältnis Warhols zu den anderen Factory-Mitgliedern siehe Heiser 1996.

4 Rist in: Fehner / Steiner 2001.

betonte Rist, daß sich ihre Arbeitsorganisation über die Jahre, den Bedingungen anpassend, gewandelt habe.⁵ Mit Hilfe ihrer Galerie wurde eine Organisationsform erarbeitet, die ihr ein effizientes und professionelles Arbeiten ermöglichten.⁶ Das Zusammenwirken von Künstlerin, Galerie und Assistenten und Assistentinnen wird von Rist nach außen hin mit der Welt der „einfachen Arbeiter“ in Beziehung gesetzt. Dieser Vergleich läßt das Bedürfnis erkennen, die Rezeption über die Kunstszene hinaus zu ermöglichen, und den Anspruch, eine Leistung zu erbringen, die mit handwerklicher, „handfester“ Arbeit vergleichbar ist: „Denn faktisch habe ich weit mehr mit den Leuten aus dem Quartier, mit den Handwerkern zu tun, als mit Galeristen, Kunstkritikern und Museumsleuten. Meine Arbeit pendelt zwischen verschiedensten Welten, zwischen dem Film, der Kunst, dem Handwerk und der Musik. Die Welt der Schreiner und Schlosser, wo gehämmert wird, wo die Funken sprühen, ist mir genauso nahe wie die Kunstwelt. Dieses Lebensgefühl überträgt sich auf meine Arbeiten. Ich schaffe Werke, zu denen Menschen mit normaler Fernsehbildung einen Zugang finden können. Zwar diskutiere ich mit Kunstexperten über den theoretischen Hintergrund meiner Kunst. Doch das imaginäre Zielpublikum befindet sich außerhalb dieses doch sehr kleinen Zirkels.“⁷

Rist betont auch die handwerklichen Fähigkeiten, die eine Videokünstlerin mitbringen muß, und argumentiert, daß die Auseinandersetzung mit der Technik und die Überwindung technischer sowie organisatorischer Probleme ein integraler Bestandteil „kreativer Entscheidungen“ seien: „Ich finde nicht, daß das profane Zeug und das kreative getrennt werden sollten.“

5 Sie beschreibt dies in einem Interview von 1999: „Am Anfang habe ich alle Arbeitsschritte selber gemacht, pro Projekt dann mehr Mithilfe, und jetzt ist das so, daß eine Grundstruktur steht, die den Situationen angepaßt ist. Bis vor kurzem hatte ich ja zwei Jobs und war eigentlich eininhalb Jahre nicht da, und jetzt bin ich wieder da.“ Frage: „Sie meinen EXPO und Kunst?“ Pipilotti Rist: „Mein Apparat, mein wunderbares Team, war vorher immer nur projektbezogen, free-lance engagiert. Daß davon jetzt zwei, drei Leute Vollzeit arbeiten, ist eine Folge der Expo-Zeit. Die behalte ich jetzt. Wir müssen bloß ein bißchen rationalisieren, damit ich mir sie leisten kann.“ Pühringer 1999, o. Pag.
6 Rist wird seit 1998 von der Galerie Hauser & Wirth, Zürich / London vertreten. Laut Rist (Interview am 28.11.2001) wurden bis Ende 2001 zwei Assistentinnen (Claudia Friedli und Cornelia Providoli) direkt über die Galerie finanziert, zwei weitere Mitarbeiter indirekt über Projektkosten (Pius Tschumi und Davide Ciresa) und eine weitere über die Einnahmen des Videoverleihs (Sushma Banz). Beim Verkauf einer Installation teilen sich Rist und die Galerie nach Abzug der Produktionskosten den Restbetrag. Für eine genaue Beschreibung der Arbeitsaufteilung in Rists Team siehe Obrist 2001, S. 16f.
7 Rist in: Doswald 1996-97, S. 208.

Ich meine, ein Videokünstler muß ein Kabel löten können, vielleicht nicht die Mikroelektronik, aber er muß was davon verstehen. In der Fleißarbeit liegt auch viel Potential für die Arbeit. Manchmal ist irgendein technisches Handicap oder Sachzwang zu überwinden, und wie man es überwindet, das ist selbst wieder eine kreative Entscheidung. Ich akzeptiere, daß diese physikalischen, finanziellen und organisatorischen Zwänge die Arbeit begleiten oder verändern. Es dreht sich auch um den Kampf mit der Technik, daß Technik nicht stärker wird, sondern Werkzeug bleibt.“⁸

Neben dieser Darstellung ihrer Arbeit hat Rist dagegen auch auf Modelle von Inspiration zurückgegriffen, die auf traditionellen Vorstellungen göttlicher bzw. übersinnlicher Eingebung basieren. Scheinbar problemlos läßt sich dieses Modell auf das Zeitalter der elektronischen Medien übertragen.⁹ In zwei variierenden Erzählungen fungiert ein elektrischer Schlag als moderne Metapher für die „Quelle der Inspiration“ und wird als eine Möglichkeit dargestellt, durch die (wenn auch nur sehr kurze) Fusion mit dem elektrischen Strom und dadurch mit der Maschine das körperliche Empfinden künstlerisch umzusetzen. In der ersten Version zitiert Eva Karcher Rist: „[Pickelporno] handelt wie auch die anderen Arbeiten, von ‚der Suche nach dem verlorenen Körper‘, davon, ‚wie ich Sinnesempfindungen und Gefühle sichtbar machen kann‘. Auslöser war ein Unfall im Jahr 1990, ein elektrischer

8 Rist in: Pühringer 1999, o. Pag.

9 Die Verbindung von Körper und Maschine sticht bei der Beschreibung ihres Arbeitsprozesses besonders hervor. Die Grenzen der Maschine würden ausgereizt, um die Grenzen des menschlichen Unterbewußtseins zu spiegeln, wobei aber von Rist betont wird, daß dieses „Unterbewußtsein“ nicht zwingend mit dem der Künstlerin gleichzusetzen sei, sondern das während der „minutiösen“ Arbeit ein Objektifizierungsprozeß einsetze, der eine allgemeine Relevanz der Arbeiten sicherstellen soll. Vgl. Zwez 1993-94, S. 25; Mack 1993, S. 56; Karcher 1996, S. 40: „Im Unterbewußten der Maschine findet sich das eigene Unbewußte wieder mit seinen Grenzzuständen der Nervosität, des Halbschlafs und den Nachbildern, die sich einander als Negative einfärben.“ Die Arbeit mit der (Video-)Maschine wird also im Falle Rists als Arbeit mit dem Körper bzw. einer verkörperlichten Maschine dargestellt, was als eine Form der Gleichberechtigung zwischen Mensch und Maschine gelesen werden könnte. Durch diese Annäherung bzw. metaphorische Angleichung wird die Maschine durch die Arbeit nicht im klassischen Sinne beherrscht, sondern ihr wird in bezug auf die Realisation von neuen Körperbildern die Rolle eines Partners bei der Produktion zugewiesen. Im Gegensatz dazu formuliert Rist oben, daß die Technik „Werkzeug“ bleiben müsse. Diese beiden Pole von Technikbeherrschung einerseits und Kooperation mit der Maschine andererseits stehen nebeneinander und fügen sich jeweils in die unterschiedlichen Beschreibungen von Rist als „Alleskönnerin“ im Gegensatz zum „Teamplayer“.

Schlag – ‘und plötzlich’, erzählt sie, ‘habe ich mich als grüne Hülle gesehen, wie von innen erleuchtet. Seitdem will ich Körpereindrücke visualisieren’.¹⁰ Etwas später stellt sie diese Begebenheit in einen anderen Zusammenhang: „Auf der Leiterplatte befindet sich ein Hochsicherheitstrakt, den man bei direktem Netzanschluß weder mit Werkzeugen noch mit den Fingern berühren sollte. Am linken Unterarm zierte mich eine große Narbe, die vom Nichtbefolgen dieses Ratschlages stammt. Während des ein paar Sekunden dauernden Stromstoßes empfand ich meinen Körper als eine durchsichtige grüne menschliche Glasfigur. Dieses Bild benutze ich für mein autogenes Training.“¹¹

So vermischen sich in Rists Darstellungen widersprüchliche Metaphern. Einerseits greift sie anfänglich auf traditionelle Vorstellungen von Inspiration zurück, andererseits beruft sie sich später mehr und mehr auf die „handfesteren“ Bilder der Handwerkerin. Damit soll ihre Tätigkeit im Alltag und damit im Leben verankert werden und so eine Distanz zur gemeinhin als abgehoben und wenig konkret empfundenen künstlerischen Arbeit schaffen. Durch ihre Vergleiche mit dem Bild der Handwerkerin beruft sich Rist indirekt auf eine in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts wiederbelebte Vorstellung, die sich u. a. in den Unterrichtsdirektiven und Strukturen des Bauhauses manifestierte. Diese Ideen scheiterten jedoch „bald an der erneuten Differenzierung zwischen ‘Handwerksmeistern’ und ‘Künstlerprofessoren’ und am Rückzug der freien Künste von der gemeinsamen Aufgabe der Nutzung der schöpferischen Fähigkeiten“,¹² was aber ihre Fortdauer als Modell für eine Verbindung von künstlerischem und handwerklichem Arbeiten nicht verhinderte. Durch den Bezug auf das Modell des Künstlers als Handwerker beansprucht Rist eine gesellschaftliche Relevanz, die ihre Legitimität in der Bodenständigkeit der alltäglichen, handwerklichen – nicht unbedingt geistigen – Tätigkeit selbst sucht.¹³ Der Vergleich ihrer Arbeit mit der eines

Handwerkers impliziert eine Authentizität, die Dank ihrer Überschaubarkeit für jeden nachvollziehbar ist, und so erscheint künstlerische Arbeit bei Rist als Modell der ehrlichen Handwerksmeisterin, die durch ihre Nähe „zum Volk“ auch eine breite Relevanz ihres Schaffens impliziert. Meistens schließt die Selbstdefinition von KünstlerInnen als Arbeiter / HandwerkerInnen in ihrer Kritik am einsamen Künstlergenie auch das Konzept kollektiver Arbeit ein.¹⁴ Das Modell eines Handwerksbetriebs weist in den Rollen von Meisterin und Gesellen eine tradierte kunsthistorische und auch hierarchische Ordnung auf. Diese ist zwar auch von Geschlechtsstereotypen geprägt, denn die Rolle des Meisters wurde und wird hauptsächlich von Männern eingenommen, das Bild der Werkstatt und Handwerksmeisterin vermeidet jedoch die sonst verbreiteten Stereotypen für die Beschreibung „weiblicher“ Kreativität. Die gängigen Bilder für die Quelle der Inspiration von Künstlerinnen stützen sich häufig auf essentiell weibliche, d. h. körperliche Fähigkeiten wie das klassische Beispiel der Gebärfähigkeit bzw. Mutterschaft, die als Metapher und / oder tatsächliche Ursache weiblicher Kreativität angeführt wird.¹⁵

Mit großer Hartnäckigkeit hat sich die angebliche Verbindung von „weiblicher Natur“ und „weiblicher Schöpfungskraft“ bis heute erhalten und fungiert als restriktives Interpretationsmodell, das den Sonderstatus weniger Künstlerinnen erklärt und gleichzeitig legitimiert.¹⁶ Rists Betonung

Practice in Renaissance Tuscany. Cambridge 1995. Zum Wandel des Künstlerselbstverständnisses vom Handwerker zum Künstler siehe Margot u. Rudolf Wittkower: *Künstler – Außenseiter der Gesellschaft* (London 1963). Stuttgart 1989, S. 17f. Die Entwicklung des bürgerlichen Künstlers und seine Gegenentwürfe beschreibt Ruppert 1998, besonders S. 144f. Rists Vergleich mit einer Handwerkerin setzt sich auch vom bürgerlichen Modell des Künstlertums ab, das sich auf die individuelle, geistige Leistung des Künstlers beruft und sich so vom rein handwerklichen Tun absetzen will.

¹⁴ Diesen Hinweis verdanke ich Wolfgang Ullrich, der mir freundlicherweise sein Vortragsmanuskript „Vom Kollektiv zum Startup. Modelle von künstlerischem Teamwork und die jeweiligen Konsequenzen für den Begriff des Künstlers“ (gehalten im Rahmen der Tagung „Was ist ein Künstler?“, Loccum, November 2001) zur Verfügung stellte.

¹⁵ So wird die „weibliche“ Natur schon in den Künstlerviten Vasaris dafür verantwortlich gemacht, daß Künstlerinnen nie den Status eines „Genies“ erreichen könnten, denn: „Aufgrund ihrer ‘natürlichen Nähe zur Natur’ [schreibt Vasari der Künstlerin] eine reproduktive Kunstproduktion zu. [...] Während die Kategorie der Naturnachahmung für Künstler ein kunsttheoretisches Klassifikationsinstrument ist, mit dessen Hilfe Vasari gute von schlechter Kunst trennt, wird sie in Verbindung mit Frauen auf deren Reproduktionsfähigkeit bezogen.“ Christadler 1997, S. 42.

¹⁶ Siehe dazu besonders den Beitrag von Reinhild Feldhaus oder von Verena Kuni, Barbara Engelbach, Karoline Künkler und Andrea Jahn in: Hoffmann-Curtius / Wenk 1997.

¹⁰ Karcher 1996, S. 42.

¹¹ Rist 1997b.

¹² Siehe Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 181f.

¹³ Rists Rückgriff ist auch deshalb symbolisch wirksam, weil sie sich auf eine Tradition bezieht, die noch vor der Entwicklung des neuzeitlichen Künstlerbildes (als „Künstlergenie“) liegt und sich dadurch davon effektiv absetzen kann. Zur historischen Rolle des Künstlers als Handwerker und der Funktion der Werkstatt siehe z. B. Martin Wackernagel: *Der Lebensraum des Künstlers in der italienischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber. Werkstatt und Kunstmarkt.* Leipzig 1938, S. 306f.; Hans Huth: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* (Augsburg 1923). 3. Aufl., Darmstadt 1977; Annabell Thomas: *The Painters*

ihres Handwerks ist auch ein Versuch, dieses Modell zu umschiffen, die Aufmerksamkeit nicht auf ihren Körper, sondern auf ihr Können zu lenken.

Systemkritik? Die Reflexion der Produktionsbedingungen

Das Spannungsverhältnis zwischen kollektiver Arbeit und einsamer „Alleskönnerin“ spiegelt sich in den Danksagungen und in der von Rist gewählten Metapher der Handwerksmeisterin wider.¹⁷ Auf diesen Widerspruch ist mit Recht hingewiesen worden.¹⁸ Die Kritik greift jedoch zu kurz, wenn behauptet wird, daß Rists Mitwirken an gemeinschaftlichen Projekten (wie der Band Les Reines Prochaines) im Gegensatz zu ihrer Managerintätigkeit für die *expo.07*¹⁹ stehe und daraus implizit gefolgert wird, daß es damit zu einer Nivellierung emanzipativer, feministischer Konzepte künstlerischer Arbeit komme, die ihr kritisches Potential einbüßen.²⁰ Es wird argmentiert, daß Rist sich mit Hilfe konservativer Weiblichkeitsbilder im Kunstsystem deshalb durchsetzen könne, weil sich ihre Experimente mit künstlerischen Arbeitsformen, wie schon ihre Grenzüberschreitung in der Katalogproduktion, als anerkannte Abweichungen karrierefördernd ins System eingliedern lassen. Der Konflikt zwischen der für Videoinstallationen erforderlichen Teamarbeit bzw. Rists Koproduktionen und ihr Erfolg als Einzelkünstlerin wird als funktionalisiert angesehen, so daß Rists Teamarbeit zu ihrem (weiblichen) Exotikum beiträgt und sie als Einzelkünstlerin noch attraktiver macht.

Grundlegend, aber nicht direkt angesprochen, ist damit die Frage nach der politischen Effektivität bestimmter Produktionsformen für die Durchsetzung emanzipativer Ideen im Hinblick auf ein Kunstsystem, in dem trotz intensiver (feministischer) Kritik das Künstlergenie, z. B. im neuen Gewand des Künstlerstars die Umsätze der Galerien und die Ausstellungspolitik der Museen dominiert. An Rists „Produktivitätssystem“ wird die Frage herangetragen, ob es überhaupt möglich sei, sich einerseits als kooperative Künstlerin darzustellen und so dem hegemonialen und weiterhin patriarchal

17 Rist wird öfter mit der Aussage zitiert, daß sie „am liebsten alles alleine mache“. Z. B.: „In vielen ihrer Videos ist sie die Hauptdarstellerin, doch geht es ihr nicht um Selbstbeispielung: 'Ich mache am liebsten alles alleine.' Der Perfektionismus der Drehbuchautorin, Regisseurin und Produzentin Pipilotti Rist, die auch Transporte überwacht und Kabel lötet, wurzelt in der Vision: 'Ich arbeite auf das Ziel hin, die Unverblümtheit der Unschuld wiederzuerlangen', sagt sie ernst. 'Jedes Quentchen, das wir an Unschuld verlieren, müssen wir mit einem Kilo Können gutmachen.'" Karcher 1996, S. 41.

18 Buchmann 1998, S. 48.

19 Ebd., S. 46.

20 Ebd., S. 57.

geprägten Modell des Künstlerstars entgegen zu wollen, andererseits jedoch in diesem System als erfolgreich zu gelten.²¹ An dieser Stelle erweisen sich implizit, wie Isabell Graw feststellt, kollektive Organisationsformen „immer wieder als Hoffnungsträger. [...] Die Form der Gruppe ist nicht nur deshalb attraktiv, weil sie den Einzelkünstler als Typus gefährdet. Einer Künstlergruppe (wie Art und Language) ist es möglich, vehement und geschlossen aufzutreten und gegebenenfalls drastischere Forderungen als der Einzelkünstler zu erheben.“²²

Durch die Vermischung von ihrem Status als Künstlerstar mit dem als (Team-)Chefin läßt Rist eine klare Aussage zugunsten anti-hierarchischer Arbeitsorganisation vermissen. Ob man deshalb z. B. ihre selbstgewählte Darstellung ihrer Produktionsverhältnisse als Handwerksbetrieb mit ihr als Meisterin an der Spitze als Bedrohung feministischer Ideale gemeinschaftlicher Arbeit bewertet, hängt davon ab, ob man allein in der „gleichberechtigten“ Gruppenarbeit eine Möglichkeit der Subversion hegemonialer Produktionsmodelle und damit des Geschlechterverhältnisses sieht. Trotz der Widersprüche soll das Bild der Handwerksmeisterin Rist ermöglichen, ihre Arbeitsorganisation als von „harter“ Arbeit, Disziplin und handwerklichem Geschick bestimmt darzustellen. So möchte sie das für Frauen dominierende Modell einer rein reproduktiven „weiblichen Kreativität“ umgehen.

Zugleich verweist sie wie Graw auf Teamarbeit, die dem Status als Star freilich nicht entgegenwirkt: „Auch Kooperationsbereitschaft ist heute nichts mehr, was dem Bild des singulären Künstlerindividuums entgegenstehen würde – ganz im Gegenteil zeichnet sich das als avanciert geltende Künstlersubjekt dadurch aus, dass es kooperiert, sozial als routinierter 'Networker' agiert und informelle Bündnisse schließt.“²³ Rists Raum für Manöver ist demnach begrenzt: Als erfolgreiche Künstlerin agiert sie in einem System, das, wie Isabelle Graw anmerkt, bis jetzt nur die „Ausnahmefrau“ zugelassen hat, die im feministischen Kontext jedoch in „Verdacht [steht], die konventionelle bürgerliche Ordnung zu akzeptieren und diese so zu zementieren.“²⁴ Das Potential der „Ausnahmefrau“ bestehe aber darin, daß es „aus dieser Polarisierung herauszuführen vermag. Die Figur der 'Ausnahme-

21 Buchmann macht zwar auf eine angeblich korrumpierende Verschränkung von „Produktivitätssystemen“ und „Weiblichkeit“ aufmerksam, läßt jedoch ihre eigenen Kriterien für eine „erfolgreiche“ Unterwanderung des Systems im Dunkeln.

22 Graw 1999, S. 140.

23 Graw 2003, S. 234f.

24 Ebd., S. 176.

frau' eröffnet die Möglichkeit, zwischen individualistischem Einzelkämpfermythos und kollektivistischen Idealen zu *vermitteln*. Ebenso wenig wie es Künstlerinnen nämlich bei genauerer Betrachtung im Alleingang schaffen, lassen sich die Besonderheiten ihres Verfahrens und das Individuelle ihrer Herangehensweise abstreiten.“²⁵ In diesem Konflikt befindet sich auch Rists Inszenierung ihrer Arbeitsorganisation als Handwerkerin, die ihre Position als Chefin mit der Vorstellung von kollektiver Arbeit verbinden soll.

Performative Techniken im transparenten Arbeitsprozeß

Rist inszeniert die Transparenz ihres Arbeitsprozesses auch, indem sie die Beteiligung anderer an ihren Arbeiten in den Danksagungen bzw. Credits offenlegt und mit Relikten in Photographien und Collagen darstellt.

Auf welche Weise schlagen sich darin performative Techniken nieder und werden von Rist dazu genutzt, ihre Arbeit als *Prozeß* darzustellen? Der Begriff der performativen Technik ist deshalb für Rists Modus der Danksagung angebracht, weil sie sie als eine Form von „Auftritt vor Publikum“ inszeniert und zugleich als Gelegenheit nutzt, sich selbst als Mittelpunkt eines Netzes von Helfern und Helferinnen darzustellen. Ich betone hier die Bedeutung von Performance im Sinne der Kunstform und nicht (wie im vorherigen Abschnitt) im Sinne des theoretischen Konzepts von Performanz. Allgemein gesprochen, identifiziere ich als performative Technik Methoden, die sich auf einen persönlichen Auftritt der Künstlerin beziehen und spielerisch damit umgehen. In bezug auf Rists Relikte meine ich Rists Referenzen auf die Relikte, d. h. die Überreste und Dokumentationsweisen von Performances, die das Ereignis überdauern und als Stellvertreter mittlerweile ihren Platz in den Museen finden. In diesem Fall könnte man mit Phelan durchaus von einer „allegiance to the radical ephemeral nature of performance“ sprechen, denn der Arbeitsprozeß wird im nachhinein durch die Überreste in seiner Vergänglichkeit dargestellt und dadurch als Performance konnotiert.

Der Rest: Spuren und Relikte

Paraphernalien, Arbeits- und Hilfsmaterial, das bei der Herstellung ihrer Videos und Videoinstallationen eingesetzt wird bzw. abfällt, wurden in Form einer vermeintlich willkürlich zusammengewürfelten Ansammlung fotografiert, in einem Fall ausgestellt und im Buch / Katalog abgebildet. Durch die Ästhetik des Sammelsuriums, einer Vermischung von unterschiedlichsten

²⁵ Ebd., S. 177.

Elementen, entsteht auch in der u. a. photographische Präsentation der „Reste“ eine Form der Vernetzung, die aber ihr Bezugssystem nicht direkt offenlegt, sondern von der Anspielung bzw. der Assoziation lebt.

Der Titel *Dann wurde ich zum Directeur Artistique der expo.01 gewählt*, der ganz blaß in der unteren linken Ecke des sich über zwei Seiten ausdehnenden Fotos gedruckt ist,²⁶ bezeichnet ein Sammelsurium, das für die Photographie arrangiert wurde. Auf schwarzem Grund liegen diverse Objekte, die unterschiedlichste Funktionen erfüllt haben könnten. Postkarten, Bücher, eine Plastikmöve, eine Pippi-Langstrumpf-Puppe, eine goldene Borte, ein Puzzle, ein Eddingstift etc. überlappen sich kaum und dehnen sich über den Bildrand hinaus aus. So entsteht der Eindruck, es handele sich um einen Ausschnitt aus einer größeren Ansammlung, die, von oben aufgenommen, ausgestreut auf einem Tisch oder Fußboden liegt. Die Mischung regt Assoziationen an, mögliche Verbindungen zu den Werken herzustellen, ohne aber explizite Hinweise preiszugeben. Das Potpourri könnte auch als ein Ideenfundus interpretiert werden, mit dem nur die Künstlerin selbst etwas anfangen kann. Ähnlich aufgebaut ist die Collage *Life and Work 1986-2000*.²⁷ Auch hier kommen unterschiedliche Objekte zusammen, die sich jedoch stark überlagern: Photos, Satellitenaufnahme, Briefmarken, Zeichnung, Un-



Pipilotti Rist, *Dann wurde ich zum Directeur Artistique der expo.01 gewählt* (1998)



Pipilotti Rist, *Life and Work 1986-2000* (2001)

²⁶ Rist 1998, o. Pag. Das Photo ist im hinteren Teil abgedruckt, zwischen einem Text von Immo Wagner-Douglas und der Abbildung von *Das Zimmer*, kombiniert mit einer Kurzbiographie.

²⁷ Vgl. auch Rist 2001a, S. 109.



Pipilotti Rist, *Spuren der Arbeit*
(2001)
Collage; Galerie Hauser und
Wirth, Zürich

terhose, Holzbrett mit Loch etc.²⁸ Auch diese Ansammlung erscheint wie ein Ausschnitt aus einer größeren, die sich über die Bildgrenzen hinaus fortsetzt. Links oben ragt in die Bildfläche eine über die Satellitenaufnahme und gelb-kariertes Packpapier gelegte „mindmap“ hinein: Auf dem weißen Blatt Papier sind in Rists Handschrift verschiedene Stichwörter notiert, eingekreist und mit Strichen untereinander verbunden. Zum Beispiel ist „meine Arbeit“ mit „Gesprächspartner“, „Cornelia“, „Ateliervpflichtungen“, „Kollaborationen“ und „Motivation“ verbunden, die dann wieder mit anderen Wörtern zusammenhängen: An „Motivation“ schließen sich z. B. „Panik, Depression“ und „Zeitdruck“ an. Es entsteht so eine lose Vernetzung von Begriffen und Namen, die entsprechend dem Titel auf den Zusammenhang zwischen Arbeitswelt und Privatsphäre hinweisen.

Wie schon bei diesen Beispielen läßt Rist sich auch in *Spuren der Arbeit* (2001) in die Karten schauen. In der Collage, die anlässlich der Ausstellung *Pipilotti List* im April 2001 in der Galerie Hauser und Wirth an die Wand gegenüber dem Empfangstresen der Galerie montiert war, klebte Rist die Paraphernalien und „Abfälle“ der Ausstellungsentwicklung und -organisation an die Wand. Daneben hatte sie mit Bleistift eine Bemerkung notiert: „Nicht unbedingt kunst sondern mehr physisch ist das“.²⁹ Darunter waren ein dreidimensio-

²⁸ Die Diele mit Loch könnte ein Teil der Installation *Selbstlos im Lavabad* (1994) sein.

²⁹ Leider kann man auf dem einzigen Photo der Collage die Randnotiz nicht mehr genau lesen. Folgendes war noch zu entziffern: „das ist eine [...] psychologische [...] eines kollektiven arbeitsprozesses.“ Auch

nales Modell der Ausstellungsräume, diverse Skizzen und Listen, Zeichnungen, Photos, Videostills, Filzstifte, Plastikteile, ein T-Shirt, eine Rivellaflasche³⁰ etc. mit buntem Klebeband befestigt, das die einzelnen Teile zugleich wie ein Geflecht miteinander verband. Obwohl die Masse der Relikte auf den ersten Blick einen zusammengewürfelten Eindruck macht, entwickelt sie – im Zusammenhang mit den vorher erwähnten Arbeiten – eine Ästhetik des Sammelsuriums, die von der Diversität und vom nicht offensichtlichen Zusammenhang der einzelnen Objekte lebt. Den Betrachtern wird so ein Puzzle angeboten, das sie nach Belieben zusammensetzen können und das gerade durch die obskuren Bezüge seine Spannung erhält.

Die Betrachterin erhält durch diese Collagen jedoch keinen direkten Einblick in das Arbeiten Rists, sondern wird vielmehr mit den Grenzen zwischen Vorbereitung und Fertigstellung, Arbeitsprozeß und Werk, Leben und Arbeit konfrontiert. Rist ist sich dessen bewußt; sie weist durch die Titelgebung bzw. Randbemerkung spielerisch auf die fließenden Grenzen von Werk und Nicht-Werk hin und macht auf die Definitionsmacht durch Ort und Titelgebung aufmerksam. Indem sie für die Gestaltung ihres Ideenfundus die Form der Collage wählt, sind die besprochenen Beispiele in einer traditionsreichen Ästhetik des *Objet trouvé* oder von Fluxus verankert, die zwar ange-treten war, das geschlossene Werk in Frage zu stellen, sich mittlerweile jedoch durch ihre Musealisierung ebenfalls als werkhafte manifestiert.³¹ Rist rekurriert hier auf dokumentarische Techniken, die z. B. die Relikte von Performances oder Aktionen im Nachhinein bewahren und dadurch die Atmosphäre der einmalig stattgefundenen Aufführung konservieren sollen. So

Rist konnte sich nicht mehr an den genauen Wortlaut erinnern. E-Mail von Rist am 6.1.2002.

³⁰ Rivella ist eine in der Schweiz hergestellte Limonade.

³¹ Als Vergleich könnte man z. B. Dieter Roths *Tischmatten* heranziehen, die mit Datum und Adresse, mit Kritzelein und beiläufigen alltäglichen Malereien versehen sind. Sein Projekt *Tischruine* fixiert und dokumentiert die künstlerischen Arbeitsbedingungen u. a. dadurch, daß die Objekte aus seinem Atelier an ihrem Platz festgeleimt sind. Rists *Leben und Werk 1986-2000* könnte auch auf Roths Datierungen der *Tischruine* rekurrieren, die er Anfang der 1970er Jahre begonnen hatte und am Ausstellungsdatum endet (1972-1992). Grundlegende Kritik an der Musealisierung von Anti-Kunstwerken der Avantgarde übte Bürger 1974: „Das *objet trouvé*, das Ding, das gerade nicht Resultat eines individuellen Produktionsprozesses ist, sondern zufälliger Fund, in dem sich die avantgardistische Intention der Verbindung von Kunst und Lebenspraxis materialisierte, ist heute als *Kunstwerk* anerkannt. Damit verliert das *objet trouvé* seinen Charakter als Antikunst, wird autonomes Werk neben anderen im Museum.“ Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt / M. 1974, S. 78f.

verleiht sie durch die Technik der Collage – sozusagen post factum – der Ausstellung und ihren eigenen Arbeiten einen prozessualen Charakter.

Die Funktion der Danksagung

Zur Fertigstellung eines Videos oder einer Videoinstallation, Ausstellung oder eines Katalogs / Buches gehören Rists ausführliche Danksagungen, die sich in ihrer Gestaltung und Ausführung mit der Zeit gewandelt haben. Bemüht sie anfangs noch lange und aufwendige Namensaufzählungen und bedankt sich differenziert und überschwänglich, so greift sie später auf das nüchterne System der Production Credits zurück, das sie der Filmindustrie entlehnt.³²

Rist positioniert sich mit der Metapher der Handwerkerin in einer historischen Linie, die die Nähe zur alltäglichen Arbeit evoziert; ihre Danksagungen stellen dagegen eine Verbindung zur Popkultur her, die dem Gestus nach an die Danksagungen von Popstars und -sternen auf den Rückseiten von Plattencovern und CD-Booklets denken lassen und an Preisverleihungen in der Filmbranche erinnern.³³ Die Danksagung bietet Rist einerseits eine Möglichkeit, kooperative Arbeitsprozesse sichtbar und so das Netz an Unterstützung und Mitarbeit bei der Produktion ihrer Werke deutlich zu machen. Andererseits verleiht sie sich dadurch auch die Aura eines Stars, der öffentlich und mit großer Rührung den Menschen dankt, die ihn bei seiner Leistung unterstützt haben. Rists Danksagung wird zu einer persönlichen Performance und festigt ihren Star- bzw. Kultstatus.

In ihrem ersten Buch *I'm Not the Girl Who Misses Much* setzt Rist ihre Danksagung ans Ende, eine Seite vor dem Impressum.³⁴ Unter dem in Großbuchstaben gedruckten „I LOVE YOU“ folgt eine ausführliche Nennung von Personen, die alle in spezieller Weise zum Entstehen von Rists Werken beigetragen haben. Erweitert wird diese Gemeinde von Freunden und Familie mit einem Dank an die „Unbekannten, die sich voll ins Zeug legen, sei es für das Lächeln, Politisches, Kulturelles oder Soziales. Auch danke ich denen, die 'Verliebt in eine Hexe' und 'Tom Sawyer und Huckleberry Finn' produziert haben.“ Weiterhin wird für „gestalterische oder musikalische Hilfe“ und für „moralische Unterstützung“ „mit Haut und Haar gedankt“. In Rot gesetzt,

hebt sich die Danksagung von der auf der gegenüberliegenden Seite gedruckten Bibliographie deutlich ab. Die Überschrift wirkt wie ein große, allumfassende Geste, die, weil sie auf englisch abgefaßt ist, auch an die amerikanische Sitte häufiger und öffentlicher Liebesbekundungen erinnert.³⁵ Trotz der ausführlichen Aufzählung privater Beziehungen und Netzwerke hat die Danksagung bei Rist einen unzweifelhaft öffentlichen Charakter und dient auch zur (Selbst-)Darstellung. Ähnlich der Verbeugung bei Preisverleihungen, ist es die Mischung aus öffentlicher, überschwenglicher Liebesbekundung, die für einen Moment einen Einblick in die Privatsphäre des Stars gewährt, gepaart mit einem großen Auftritt, die den Reiz der Danksagung ausmacht. In ihrer Fülle und Diversität bekommt man den Eindruck einer nicht enden wollenden Lobeshymne, die wie eine Performance auf dem Blatt an ihre Helfer und Helferinnen sowie ihr Publikum allgemein gerichtet ist. Dabei ist es wichtig, daß hier keine eindeutige Unterscheidung in der Zuhörerschaft gemacht wird: Alle sollen wissen, wer ihr geholfen hat, und alle, die geholfen haben, sollen wissen, daß alle wissen, daß sie ihr geholfen haben usw.

Das Prinzip der ausführlichen, offenen und betont persönlichen Danksagung führt Rist im Katalog *Remake of the Weekend* weiter und dankt unter der Überschrift „LOB SEI IHNEN“ unterschiedlichen Gruppen. Die Überschrift wirkt im Vergleich mit „I Love You“ wesentlich getragener, weil sie Predigt- oder Liturgievokabular aufgreift. Im Zusammenhang mit einer „profanen“ Danksagung wirkt diese Wortwahl humorvoll und ernst zugleich. Die Anspielung an kirchlichen Wortschatz geht weiter, wenn sie sich für das „Vertrauen [...] vor der Kamera“ bedankt und dafür, daß „Ihr für mich Feuer gegessen habt“, „Gregor Meier für seinen wunderbaren Garten. Red Hot Poker save us!“ , „Für die Kontrabasslinie einen Kuss an Alfons Schröter“, „Für die Demut im Insert danke ich Tamara Rist, Anders Guggisberg, mir, Cornelia Providoli und Andres Lutz“ usw. Jede Danksagung ist ausformuliert und spezifiziert, so daß die Kollaboration und Hilfe deutlich wird, die Adressierten ihren eigenen Beitrag wiedererkennen können und so ihren speziellen Platz in Rists System zugewiesen bekommen. Rist steigert ihre Danksagung am Ende mit „Dank gilt 1000fach“, „Ich küsse den Himmel, dass es Euch gibt“ und endet mit „Remember Ansgar!“ Diesen Erinne-

³² Die Production Credits führen die Beteiligung und die Arbeitsteilung an der Entstehung der einzelnen Videos und Videoinstallationen auf.

³³ Prominentestes Beispiel ist hier natürlich die Verleihung der Oscars in Hollywood.

³⁴ Rist 1994, keine Paginierung.

³⁵ „Ich liebe Euch“, das im deutschen Sprachgebrauch weniger inflationär gebraucht wird als „I love you“ im anglo-amerikanischen Raum, hätte einen wesentlich sentimentaleren Effekt.

rungsaufwurf wiederholt Rist in allen Danksagungen. Er wird so zu einer Formel, die ursprünglich an einen Jugendfreund Rists erinnern sollte, der „auf mich mit seiner Wildheit, mit seinem theoretischen Physikwissen und seiner Fröhlichkeit weit über seinen Tod hinaus einen großen Einfluß“ ausübte.³⁶ Durch das streng durchgehaltene Ritual ruft Rist mit jeder Danksagung Ansgar wieder in Erinnerung, ohne jedoch den Grund für die Verehrung ihres Freundes erneut darzulegen. Auf rhetorischer Ebene entlehnt Rist ihr Modell der Danksagung also liturgischen Formeln, die Erinnerung und Dank miteinander verbinden. Rist schlüpft damit – wenn auch augenzwinkernd – kurzzeitig ins Gewand einer Priesterin, deren Rolle es ist, die Gemeinde in ihrem Glauben anzuleiten.

In ihrem Buch *Himalaya* wird die Ästhetik der beiden ersten Danksagungen kombiniert: Die „smilies“ erscheinen als Hintergrund, und „I Love You“ taucht in einer verschnörkelteren Schreibschrift wieder auf. Die Überschrift wirkt so noch plakativer und übertriebener. Der Dankestext setzt sich aus denen der beiden vorherigen Bücher zusammen und dehnt sich nun über zwei Seiten aus. Ihm folgen noch eine Doppelseite mit einem Videostill und das Impressum des Buches, so daß die Danksagung deutlich in das gesamte Buchkonzept integriert ist.

In der Monographie *Pipilotti Rist* erscheinen ausführliche Production Credits und nur eine kleinere, vergleichsweise unauffällige Danksagung am Anfang des Buches als „Artist's Acknowledgements“. Auf braunem Papier gedruckt, wirken die Credits eher untergeordnet und gehören mit Zeitleiste, Bibliographie und Abbildungsverzeichnis eindeutig zum Anhang des Buches. Mit der ebenfalls wenig auffälligen Positionierung der Artist's Acknowledgements neben dem Impressum und den anderen Acknowledgements ordnet sich hier Rist den traditionellen Vorstellungen unter, Danksagungen in diskreter Form an den Anfang eines Buches zu stellen. Im Text verzichtet Rist aber nicht auf ihren üblichen Stil und bedankt sich ausführlich für „humour and commitment“ ihrer Mitarbeiter, dem dann eine lange Namensaufzählung folgt. Die Herausgeber des Buches werden ebenso bedacht wie Rists Lehrer und Diskussionspartner. Abschließend dankt sie „the curators, exhibition institutions, foundations and collectors who supported our work“ und schließt wie immer mit „Remember Ansgar“. In der Verwendung von „our work“ impliziert sie die gemeinschaftliche Leistung aller Beteiligten.

Im Künstlerbuch *Apricots Along The Street* steht die Danksagung in

³⁶ Stehe Rist 1994, o. Pag. (vorletzte Seite).

einer comcartigen Sprechblase, die dem über zwei Seiten gezogenen Schriftzug „THANX“ (weiß auf rot) folgt. Auch hier wird in englischer Sprache großzügig und ausführlich gedankt, wobei gleich die neuesten Entwicklungen im Team mitgeteilt werden: „My thanks to Cornelia Providoli (who after years of wonderful collaboration, is going forth to new horizons, may her ways be golden)“. Rist bedankt sich dann besonders für die Mitarbeit am Buch und erwähnt außerdem die Acknowledgements des vorangegangenen Buches, um sich erneut bei den dort aufgeführten Menschen zu bedanken. Sie wiederholt den letzten Satz „I thank the curators [...]“ und erweitert ihn um „and my fans who trusted in and who supported our work“. Die Anlehnung an den Bereich der Pop-Kultur bzw. der Filmbranche wird hier durch die Verwendung des Begriffs Fan am deutlichsten, und so wird indirekt Rists Status als Star bekräftigt. Rist spielt damit auch auf ironische Weise mit ihrer Rolle als „ernstzunehmender“ Künstlerin. Der Kultstatus des Popstars wird in die Kunstspäre transportiert und zugleich deren Anspruch auf Langlebigkeit und Ernsthaftigkeit unterminiert. Die Sprechblase, die wie von dem Schriftzug „THANX“ selbst ausgesprochen erscheint, unterstreicht das performative Element dieser Danksagung: Der Dank wird zum symbolischen Sprechakt. Rist adressiert ihr Publikum bzw. die Leserschaft des Buches noch direkter als in den früheren Danksagungen und tritt als Sprechende – durch die Sprechblase – indirekt in Erscheinung. Und wieder endet sie mit „Remember Ansgar!“

Mit Hilfe der Danksagung richtet sich Rist an eine (Kunst-)Öffentlichkeit in gleichem



Pipilotti Rist, Danksagung, Katalog *Apricots Along The Street*, 2001, o. Pag.

Maße wie an ihre „In-Group“ von Freunden, Mitarbeitern und Sammlern. Sie legt deren Mithilfe und die Bedingungen der Werkentstehung offen und verdeutlicht die Prozessualität ihres Arbeitens innerhalb eines größeren Kontextes persönlicher Beziehungen. Zugleich verleiht sie ihrem Netzwerk und rückwirkend sich selbst einen Touch von Glamour. Mit ihrer Rolle als „Star“ geht Rist bewußt um; ihre Anleihen bei Danksagungen der Popstars sind eindeutig und unverhohlen. Sie macht aus der Danksagung in den meisten Fällen einen inszenierten, gefühlsbetonten Auftritt.

In dem Netz von (Arbeits-)Beziehungen wird ihre alleinige Autorenschaft und Verantwortung, ähnlich dem Filmsystem, für die Werke nicht in Frage gestellt.³⁷ So strahlt der freundliche und personalisierte Dank auch die Souveränität der „Chefin“ aus, die auf Mitarbeit und Unterstützung angewiesen ist, und bestätigt gleichzeitig ihre privilegierte Position, was wieder die gegensätzlichen Vorstellungen der autarken „Alleskönnerin“ und des „Teamplayers“ aufscheinen läßt.

So bleibt bis zum Schluß der Widerspruch in der Vermischung von Kollektiv und Starstatus. Rists Position als „shooting star“ in der Kunstszene der 1990er Jahre³⁸ spiegelt sich – von Rist nicht unreflektiert – in der Gestaltung der Danksagungen wider. Sie verweisen dabei auf die Gratwanderung zwischen dem Status als „Ausnahmefrau“ und dem Anspruch kollegialer Vernetzung und kollektiver Arbeitsformen.

37 Auch wenn in Spielfilmen die Arbeitsbeteiligung genauestens dokumentiert wird, ändert das nichts daran, daß der Film als alleiniges Produkt des Regisseurs wahrgenommen wird. Rist hat auch „echte“ Koproduktionen verwirklicht. Diese sind im Katalog mit einem © vor dem Namen gekennzeichnet. Vgl. *Die Tempodrosslerin saust* mit Muda Mathis. Eine Beschreibung des gemeinsamen Arbeitsprozesses von Rist mit Mathis liefert Lerch 1990, S. 196. Auch bei vielen Soundtracks teilt Rist sich das Copyright, meistens mit Anders Guggisberg. Siehe dazu auch Frehner / Steiner 2001, wo sie betont, daß sie in der Zusammenarbeit mit ihrem Team die letztendliche Entscheidungsmacht und auch Verantwortung im Arbeitsprozeß hat.

38 Vgl. hier Isabelle Graws Einschätzung, daß sich Rists Erfolg im Kunstmarkt an die Hoffnungen auf Innovation durch das Genre der Videoinstallation knüpfte, dieses Interesse jedoch ebenschnell wieder zu erlahmen droht. Graw 2003, S. 182.

Zuletzt: Körper in Arbeit

How does a body figure on its surface the very invisibility of its hidden depth?

Judith Butler

Wie sind nun die Arbeitsprozesse Rists mit den Video- und Installationsanalysen zusammenzudenken? Welche Verbindung besteht zwischen Rists Behandlung ihres Materials, dem Prinzip der Wiederholung, der performativen Techniken und der Darstellung des Körpers? Dazu erinnere ich noch einmal an Butlers Theorie der Materialisierung mit der Verschränkung von Wiederholung und Performativität. Nur durch eine performative, d. h. eine sich ständig wiederholende Materialisierung entsteht das, was wir als Materie, Körper bzw. Werk wahrnehmen. Dies geschieht in einem gesellschaftlichen Gefüge, das sich aber erst mit Hilfe von Körpern / Materie manifestiert, an und durch Körper ausbildet. Performanz ist jedoch nicht zwingend als subversiv zu verstehen, sondern ist eine wiederholende, strukturierte und strukturierende Bewegung, die es erlaubt, Materialität bzw. unsere Körper als solche wahrzunehmen. Bilder von Körpern und im vorliegenden Falle Bilder des Körpers in Videoinstallationen sind in diesem wechselseitigen System aktiv an einer „Körperwerdung“ oder Materialisierung beteiligt; nicht nur im Sinne von verfügbaren Vorstellungen, die man sich aneignet und verkörpert, sondern als ein kulturell artikuliertes, streng hegemonial geordnetes Material, mit dem und durch das unsere Körper erst zu „Körpern“ werden. Das bewußte Einsetzen performativer Techniken / Strukturen bedeutet laut Butler, sich nicht vollkommen außerhalb des Systems zu bewegen, sondern mit den zur Verfügung stehenden Mitteln und Bildern zu arbeiten, so daß sich aus dem vorhandenen Material Alternativen re-materialisieren: „Performativität beschreibt diese Beziehung des Verwickeltseins in das, dem man sich widersetzt, dieses Wenden der Macht gegen sie selbst, um alternative Modalitäten der Macht zu erzeugen und um eine Art der politischen Auseinandersetzung zu begründen, die nicht 'reine' Opposition ist, eine 'Transzendenz' derzeitiger Machtbeziehungen, sondern ein schwieriges Abmühen beim Schmieden einer Zukunft aus Ressourcen, die unweigerlich unrein sind.“³⁹ In diesem Sinne lese ich die von Rist mobilisierte, sich in die Werke einschreibende Struktur der Wiederholung als eine Form von Performativität, die es

39 Butler 1997, S. 331.

erlaubt, Diskontinuitäten und Differenzen produktiv zu machen und dadurch die inhärente Dynamik des Verhältnisses von Körper, Bild und Geschlecht offen zu legen. Rists wiederholte Verwendung ihres Materials in unterschiedlichen Medien und ihre differierende Wiederholung der „gleichen“ Installation stellen ein System zur Verfügung, das die reproduktiven Eigenschaften des Mediums Video zur Destabilisierung des traditionellen Begriffs von Material und Materialität nutzt. Die differenzierte Wiederholung des Materials setzt eine Bewegung in Gang, die der zwischen Körper und Bild ähnlich ist und den Prozessen von Körperwerdung gleichkommt. So eröffnet das formale Verfahren die Möglichkeit, in seiner Behandlung des Materials das prozeßhafte Entstehen von Körperlichkeit zu spiegeln.

Betrachtet man die drei Themen, die sich aus meinen Analysen der Körperdarstellungen und Körperanordnungen in und vor den Videos und Videoinstallationen Rists herauskristallisiert haben, dann hat man die neuralgischen Punkte identifiziert, an denen sich sozio-kulturelle Auseinandersetzungen um die Bedeutung des Körpers und sein Verhältnis zum Bild weiterhin entzünden werden. Erstes Thema ist die Oberfläche als Grenze, d. h. die Körperhaut, ihre Versiegelung und Durchdringung, im Verhältnis zur medialen Oberfläche des Bildschirms oder der Projektion; ein Paar, das in den Arbeiten Rists immer wieder mit destabilisierenden Effekten verschmolzen wurde. Zweites Thema ist die Verfremdung des Körpers im weitesten Sinne, d. h. seine Steigerung ins Groteske, seine Darstellung als zerstückelt und verflacht, die Betonung von Körperöffnungen und der Einsatz abjekter Körperflüssigkeiten sowie die damit einhergehende Verunsicherung „natürlicher“ Geschlechtlichkeit. Drittes Thema ist der „Blick“: als ein begehrlcher auf den Körper im Bild oder als „Maschinenblick“ auf die Menschen vor dem Bildschirm und ihre Anordnung im Raum. Fest steht, daß das von Rist in Bewegung gebrachte „Experiment mit geregelter Versuchsanordnung“⁴⁰ hier nicht endet; es fragt sich vielmehr, wie es weiter fortgeschrieben wird.

⁴⁰ Sykora 2001, S. 18.

Literatur

- Allen, Jennifer: „Pipilotti Rist. Dans le peau de l'image“. In: *Parachute*, Nr. 98, Apr.-Mai-Juni 2000, S. 4-17.
- Angerer, Marie-Luise: „Der Zwang zum Bild“. In: Stiftung Deutsches Hygiene Museum (Hg.): *Sex. Vom Wissen und Wünschen*. Kat. Ostfildern-Ruit 2001, S. 141-161.
- : *body options.körper.spuren.medien.bilder*. Wien 2000.
- : *The Body of Gender*. Wien 1995.
- / Dorer, Johanna (Hg.): *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung*. Wien 1994.
- Asman, Carrie: „Georg Simmels Psychologie des Schmucks. Vom Diamanten zur Glühbirne“. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 17, 1994, S. 14-22.
- Babias, Marius: „'Ich freue mich, daß ich eine Frau bin'“. Marius Babias hat sich mit der Videokünstlerin Pipilotti Rist über Blondinenwitze, Frauen, Kunst und MTV unterhalten. Interview mit Pipilotti Rist“. In: *Jungle World*, Nr. 16, 15.4.1998, S. 28-29.
- Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and his World* (Moskau 1965). Boston 1968.
- Balog, Andreas / Gabriel, Manfred (Hg.): „Soziologische Handlungstheorie. Einheit oder Vielfalt“. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Wien 1998.
- Banneyer, Nina: „Angriffe auf patriarchale Strukturen? Tracey Emin und Pipilotti Rist“. Magisterarbeit, Bochum 2000.
- Barta, Ilsebill / Breu, Zita u. a. (Hg.): *Frauen Bilder, Männer Mythen*. Berlin 1987.
- Baudrillard, Jean: „Videowelt und fraktales Subjekt“. In: *Ars Electronica* (Hg.): *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin 1989, S. 113-135.
- Baxmann, Inge: „Geschlecht und / als Performance. Körperinszenierung bei aktuellen Performancekünstlerinnen“. In: Julia Funk / Cornelia Brück (Hg.): *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999, S. 209-221.
- Bechdolf, Ute: *Puzzling Gender. Re- und Dekonstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim 1999.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte-Körperbilder-Grenzdiskurse*. Hamburg 1999.
- / Wulf, Christoph (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hamburg 2001.
- Betterton, Rosemary: *An Intimate Distance. Women, Artists and the Body*. London 1996.
- (Hg.): *Looking On. Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London 1987.
- : „New images for old: the iconography of the body“. In: Betterton 1987, S. 203-210 (1987a).
- Billstein, Johannes u.a. (Hg.): *Macht und Fürsorge. Das Bild der Mutter in der zeitgenössischen Kunst und Wissenschaft*. Kat. Trinitatskirche Köln. Köln 1999.
- Bitterli, Conrad: „I'm not the Girl who misses much oder Lotti im globalen Dorf“. In: Rist 1998a, o. Pag.
- Blöching, Brigitte: „Weibliche Ästhetik – ein Phantom hinterläßt interessante

- Spuren". In: – / Alexandra Schneider (Hg.): *Cut, Film- und Videomacherinnen Schweiz, von den Anfängen bis 1994: Eine Bestandsaufnahme*. Basel / Frankfurt / M. 1995, S. 65-81.
- Böhme**, Hartmut: „Sinne und Blick. Variationen zur mythopoetischen Geschichte des Subjekts“. In: *Konkursbuch*, No.13, 1984, S. 27-62.
- Bongard**, Nicola: „Fuses, 1965, Carolee Schneemann“. In: *Oh Boy it's a Girl*. Kat. München 1994, S. 25-32.
- Bordo**, Susan (Hg.): *Feminist Interpretation of Rene Descartes*. Pennsylvania 1999.
- : *The male body. A New Look at Men in Public and Private*. New York 1999(a).
- : „Material Girl. The effacements of Postmodern Culture“. In: Welton 1998, S. 45-58 (1998a).
- : „Bringing Body to Theory“. In: Welton 1998, S. 84-97 (1998b).
- : *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley 1993.
- : „Hunger as Ideology“. In: Bordo 1993, S. 99-134 (1993a).
- : „Anorexia Nervosa: Psychopathology as the Crystallization of Culture“. In: Bordo 1993, S. 139-164 (1993b).
- : „Reading the Slender Body“. In: Bordo 1993, S. 185-214 (1993c).
- : „Postmodern Subject, Postmodern Bodies, Postmodern Resistance“. In: Bordo 1993, S. 277-300 (1993d).
- : „The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault“. In: Bordo / Jaggar 1989, S. 13-31.
- : / Jaggar, Alison (Hg.): *Gender / Body / Knowledge. Feminist Reconstruction of Being and Knowing*. New Brunswick 1989.
- Bovenschen**, Silvia: „Auf falsche Fragen gibt es keine richtigen Antworten“. In: Vinken 1997, S. 50-65.
- : „Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?“ In: *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung*. Nr. 25, 7. Jg., 1976, S. 60-75.
- Bronfen**, Elisabeth: „(Entlastungen) Pipilottis Fehler“. In: Rist 2001a, S. 80-91.
- : *Over her dead body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester 1992.
- Broude**, Norma / Garrard, Mary D.: *The Power of Feminist Art*. New York 1994.
- / - : „Introduction: Feminism and Art in the 20th Century“. In: Broude / Garrard 1994, S. 10-29 (1994a).
- Buchmann**, Sabeth: „Produktivitätssysteme. Zu den Arbeiten von Pipilotti Rist“. In: *Texte zur Kunst*, Dez. 1998, S. 46-57.
- Buckley**, Thomas / Gottlieb, Alma: „A critical appraisal of Theories of Menstrual Symbolism“. In: - / -, *Blood Magic. The Anthropology of Menstruation*. Berkeley 1988, S. 1-50.
- Butler**, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin 1998.
- : *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt / M. 1997 (*Bodies that Matter. On the discursive limits of sex*. New York 1993).
- : *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt / M. 1991 (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990).
- Christadler**, Maike: „Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit“, in Hoffmann-Curtius / Wenk 1997, S. 32-43.

- Christensen**, Torben / Movin, Lars: *Art & Video in Europe. Electronic Undercurrents. Statens Museum for Kunst*, Kopenhagen 1996.
- Classen**, Constance: *A world of Sense. Exploring the senses in history and across cultures*. London 1993.
- Clover**, Carol: *Men, women and chainsaws. Gender in the Modern Horrorfilm*. Princeton 1992.
- Cornell**, Drucilla: *Die Versuchung der Pornographie*. Frankfurt / M. 1997.
- Cottingham**, Laura: L. A. Womyn: „Die Feministische Kunstbewegung in Südkalifornien, 1970-79“. In: *Sunshine and Noir*. Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 1997, S. 189-199.
- : „Eating from the Dinnerparty Plates“. In: Jones 1996, S. 210-227.
- Crary**, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt / M. 2002 (*Suspension of Perception. Attention, spectacle and modern culture*. Cambridge 1999).
- : „Fernsehen im Zeitalter des Spektakels“. In: Gaegtgens u. a. 1997, S. 67-75.
- : *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden 1996.
- Decker**, Edith / Herzogenrath, Wulf (Hg.): *Video-Skulptur. retrospektiv und aktuell 1963-1989*. Köln 1989.
- Deleuze**, Gilles / Guattari, Felix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.
- Diers**, Michael: „Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg oder die Gegenwart der Bilder“. In: Bernd Seidensticker / Martin Vöhler (Hg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Stuttgart / Weimar 2001, S. 40-65.
- Doane**, Mary Ann: „Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine“. In: Jacobus u. a. 1990, S. 163-176.
- Dölling**, Irene / Kraiss, Beate (Hg.): *Ein alltägliches Spiel, Geschlechterkonstruktion und soziale Praxis*. Frankfurt / M. 1997.
- Doswald**, Christoph: „Als Mädchen habe ich geträumt, die Reinkarnation von John Lennon zu sein. Interview mit Pipilotti Rist“. In: *Kunstforum*, Nr. 135, Okt. 1996 - Jan. 1997, S. 206-212.
- : „Pip-Pop II“. In: Rist 1994a, S. 29-31.
- Douglas**, Mary: *Reinheit und Gefährdung*. Frankfurt / M. 1978.
- Duden**, Barbara: „Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperungen. Ein Zeitdokument“. In: Natalie Amstutz / Martina Kuoni (Hg.): *Theorie-Geschlecht-Fiktion*. Frankfurt / M. 1994, S. 153-166 (zuerst erschienen in: *Feministische Studien*, 11, 1993, Heft 2, S. 24-33).
- : *Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patienten um 1730 (1987)*. Stuttgart 1991.
- Duerr**, Hans Peter: *Nacktheit und Scham* (Band I von *Vom Mythos des Zivilisationsprozess*). Frankfurt / M. 1988.
- Dworkin**, Andrea / MacKinnon, Catherine: *Pornography and Civil Rights. A New Way for Women's Equality*. New York 1988.
- Dyer**, Richard: „Don't look now“. In: *Screen*, Vol. 23, Nr. 3-4, 1982, S. 61-72.
- Eiblmayr**, Silvia: „Suture – Phantasmen der Vollkommenheit“. In: Salzburger Kunst-

- verein (Hg.): *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit*. Salzburg 1995, S. 3-16.
- : *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1993.
- Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema. Space Frame Narrative*. London 1990.
- Engelbach, Barbara: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*. München 2001.
- Export, Valle: „Mediale Anagramme. Interview mit Valle Export“. In: Florian Rötzer / Sara Rogenhofer (Hg.): *Kunst Machen? Gespräche über die Produktion von Bildern*. Leipzig 1993, S. 46-61.
- Fifer, Sally Jo / Hall, Doug: *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*. New York 1990.
- Flach, Sabine: „Das Auge. Motiv und Selbstthematization des Sehens in der Moderne“. In: Benthien / Wulf 2001, S. 49-65.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Frankfurt / M. 1988.
- : *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt / M. 1983 (Paris 1976).
- : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt / M. 1977.
- Fraser, Nancy: „Foucaults Sprache des Körpers: Eine posthumanistische politische Rhetorik?“ In: –, *Widerspenstige Praktiken. Macht Diskurs, Geschlecht*. Frankfurt / M. 1994, S. 86-103.
- Frehner, Mathias / Steiner, Urs: „Interview mit Pipilotti Rist“, In: *Neue Zürcher Zeitung*, 28.11.01, S. 32.
- Frohne, Ursula: „That's the only now I get: Immersion und Partizipation in Videoinstallationen“. In: Gregor Stemmerich (Hg.): *Kunst / Kino*. Köln 2001, S. 217-238.
- (Hg.): *Video cult / ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*. Kat. ZKM Karlsruhe 1999.
- Gaehdgens, Thomas: „Der kritische Blick durch das Fenster. Die Künstler und das Fernsehen“. In: Gaehdgens u. a. 1997, S. 77-86.
- / Herzogenrath, Wulf / Hoenisch, Peter / Thomas, Sven (Hg.): *TV Kultur. Fernsehen in der Bildenden Kunst seit 1879*. Amsterdam / Dresden 1997.
- Germer, Stefan: „'Full Fathom Five my Father Lies'. Vermutungen zur Aktualität Paul Theks“. In: Julia Bernard (Hg.): *Germeriana. Unveröffentlichte Schriften Stefan Germers zur zeitgenössischen und modernen Kunst*. Köln 1999, S. 120-133.
- Gildemeister, Regine / Wetterer, Angelika: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“. In: Gudrun Axeli Knapp u. a. (Hg.): *Traditionsbrüche. Entwicklung feministischer Theorie*. Freiburg 1992, S. 201-254.
- Graber, Hedy (Hg.): *Hauttief*. Kat. Zürich 1994.
- „Sinnliche Welten. Die Videos von Pipilotti Rist“. In: Eva Hohenberger / Karin Jurschick (Hg.): *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*. Basel / Frankfurt / M. 1994, S. 210-242 (1994a).
- Graw, Isabell: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhundert*. Köln 2003.

- : *Silberblick, Texte zur Kunst und Politik*. Berlin 1999.
- : „Nach allen Regeln der Kunst“. In: Cornelia Eichhorn / Sabine Grimm: *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. Berlin 1994, S. 139-151.
- Greer, Germaine: *Der weibliche Eunuch*. Frankfurt / M. 1971.
- Gruber, Bettina / Vedder, Maria: *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*. Köln 1983.
- Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“. In: Elsaesser 1990, S. 56-62 (1990a).
- : „Primitive Cinema. A Frame-up? Or the Trick's on Us“. In: Elsaesser 1990, S. 95-103 (1990b).
- Hagemann-White, Carol: *Sozialisation: weiblich – männlich?* Opladen 1984.
- Hammer-Tugendhat, Daniela: „Erotik und Geschlechterdifferenz. Aspekte zur Aktmalerei Tizians“. In: Daniele Erlach u. a. (Hg.): *Privatisierung der Triebe? Sexualität in der frühen Neuzeit*. Frankfurt / M. 1994, S. 367-446.
- Hanhardt, John G.: „Models of Interaction: Film and Video in a new Medial Age“. In: *American Film and Video, Whitney Biennale, Electronic Undercurrents*. Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1996, S. 11-24.
- Haraway, Donna J.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt / M. 1995.
- : „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century“. In: –, *Simians, Cyborgs and Women. Reinvention of Nature*. New York 1993, S. 149-181.
- Haynes, Deborah J.: *Bakhtin and the Visual Arts*. Cambridge 1995.
- Heider, Ellen: „Pipilotti Rist. Sip my Ocean“. In: Frohne 1999, S. 231.
- Heiser, Jörg: „Be what you are. Sex und Arbeit in Warhols Factory der Sechziger“. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 22, Mai 1996, S. 53-61.
- Hekman, Susan: „Material Bodies“. In: Welton 1998, S. 61-70.
- Hentschel, Linda: *Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung in visuellen Apparaten der Moderne*. Marburg 2001.
- Hickethier, Knut: „Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum“. In: Wolfgang Ruppert (Hg.): *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*. Frankfurt / M. 1993, S. 162-187.
- Hirshop, Ken / Shepherd, David: *Bakhtin and cultural theory*. Manchester 1989.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin / Wenk, Silke: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997.
- Hohage, Kristine: *Menstruation: Eine explorative Studie zur Geschichte und Bedeutung eines Tabus*. Hamburg 1998.
- Hollander, Anne: *Seeing through Clothes* (1978). Berkeley 1993.
- Isaak, Jo Anna: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London 1996.
- Jacobus, Mary / Keller, Evelyn Fox / Shuttleworth, Sally (Hg.): *Body / Politics, Women and the discourse of Science*. New York 1990.
- Janus, Elisabeth: „Pipilotti Rist“. In: *Artforum International*, Sommer 1996, S. 100f.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*. Berkeley 1993.

- Jones, Amelia: „Survey“. In: Tracey Warr (Hg.): *The Artist's Body*. London 2000, S. 16-43.
- : *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis 1998.
- : „Presence in Absentia. Experiencing Performance as Documentation“, in: *Art Journal*, Winter 1997, S. 11-18.
- (Hg.): *Sexual Politics. Judy Chicagos Dinner Party in Feminist Art History*. Kat. UCLA at the Armand Hammer Museum of Art & Cultural Center, Los Angeles, Los Angeles 1996.
- Kailer, Katja / Bierbaum, Anja: *Girlism. Feminismus zwischen Subversion und Ausverkauf*. Berlin 2002.
- Kaltenecker, Siegfried: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*. Basel 1996.
- Kamper, Dietmar: „Die Schnittstelle von Bild und Körper“. In: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.): *Der zweite Blick: Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 281-287.
- Kandel, Susan: „Beneath the green veil: the Body in / of feminist Art“. In: Jones 1996, S. 186-200.
- Karcher, Eva: „Im Kopf war alles schon zu sehen“. In: *Art*, Nr. 2, 1996, S. 39-43.
- Klinger, Cornelia: „Frau Landschaft Kunstwerk. Gegenwelten oder Reservoir des Patriarchats“. In: – (Hg.): *Feministische Philosophie*. Wien 1990, S. 63-94.
- Koch, Gertrud: *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Frankfurt / M. 1989.
- : „Schattenreich der Körper. Zum pornographischen Kino“. In: Karola Gramann / Heide Schlüpmann u. a. (Hg.): *Lust und Elend: Das pornographische Kino*. München 1981, S. 16-39.
- : „Ein Reich authentischer Bilder? Der Frauenfilm: zur Genese und Restauration eines Begriffs“. In: *Medium* 12, 1978, S. 39-40.
- König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen 1990.
- Kramer, Cheryce: „Darf ich Sie zur nächsten Runde auffordern? Boxen als Tanzsport“. In: *Berliner Debatte Initial*, Nr. 12, 2001, S. 58-64.
- Krauss, Rosalind: „Video: The Aesthetics of Narcissism“. In: *October*, 1, 1976, S. 51-64.
- Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin 1997.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler* (1934). Frankfurt / M. 1995.
- Kryzanowski, Anahita: „Performative und theatralische Praxis. Refigurationen von Weiblichkeit bei Pipilotti Rist“. Diplomarbeit (Nr. 421), Lüneburg 1996.
- Kubitza, Anette: „Fluxus, Flirt, Feminist? Carolee Schneemann, Sexual Liberation and the Avant-garde of the 1960s“. In: *paradoxa*, No. 15 (online edition), Juli 2001 (<http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/kubitza.htm>).
- Kuni, Verena: „Sing my Song: Ein altes Lied neu interpretiert? Überlegungen zur wiedererwachten Diskussion um eine 'weibliche' (Video-)Ästhetik am Beispiel des 'Modellfalls' Pipilotti Rist“. In: Frohne 1999, S. 48-61.
- Kwon, Miwon: „Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta“. in: M. Catherine de Zegher (Hg.): *Inside the Visible, an elliptical traverse of 20th Century Art; in, of and from the feminine*. Kat. Boston 1996, S. 165-171.

- Laermann, Klaus / Schneider, Gisela: „Augenblicke. Über einige Vorurteile und Einschränkungen geschlechtsspezifischer Wahrnehmung“. In: *Kursbuch* 49, Okt. 1977, S. 36-58.
- Lajer-Burcharth, Ewa: „Real Bodies: Video in the 1990s“. In: *Art History*, Nr. 2, Juni 1997, S. 185-213.
- Lampalzer, Gerda: *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*. Wien 1992.
- Laqueur, Thomas: *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990). Cambridge 1992.
- Lauretis, Teresa de: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington 1987.
- : „Technology and Gender“. In: Lauretis 1987, S. 1-30 (1987a).
- : „Rethinking women's cinema. Aesthetics and Feminist Theory“. In: Lauretis 1987, S. 127-148 (1987b).
- : *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington 1984.
- Lehman, Peter (Hg.): *Running Scared. Masculinity and the representation of the male body (Culture and the moving image)*. Philadelphia 1995.
- Lerch, Liliane: „Rist & Mathis: Künstlerfrauenpaare“. In: *Kunstforum International* (Bd. 107), 1990, S. 193-196.
- Levin, Thomas / Frohne, Ursula / Weibel, Peter, (Hg.), *Ctrl. Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Kat. ZKM Karlsruhe 2002.
- Liebsch, Katharina: *Vom Weib zur Weiblichkeit? Psychoanalytische Konstruktion in feministischer Theorie*. Bielefeld 1994.
- Lummerding, Susanne: „Weibliche Ästhetik? Möglichkeiten und Grenzen einer Subversion von Codes“. Wien 1994.
- Lux, Harm: „Pipilotti Rist“. In: *Flash Art*, Nr. 171, Sommer 1993, S. 92.
- Mack, Gerald: „Die Bilder im Kopf beim Schmusen“. In: *Turicum*, Aug.-Sep. 1993, S. 47-56.
- MacKinnon, Catherine: *Nur Worte*. Frankfurt / M. 1994.
- Maihofer, Andrea: *Geschlecht als Existenzweise*. Frankfurt / M. 1995.
- : „Geschlecht als Existenzweise. Einige kritische Anmerkungen zu aktuellen Versuchen zu einem neuem Verständnis von 'Geschlecht'“. In: Institut für Sozialforschung Frankfurt (Hg.): *Geschlechterverhältnisse und Politik*. Frankfurt / M. 1994, S. 168-187.
- Malsch, Friedemann: „Video und Kunst – ein historischer Abriß“. In: – / Ursula Perucchi-Petri / Dagmar Streckel: *Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung*. Zürich 1995, S. 17- 42.
- Marth, Judith: „Mona Hatoum. Von der Performance zur Installation“. Unveröffentlichtes Dissertationsmanuskript, Universität Hamburg 2003.
- May, Stephan: „Body and Soul: Wie ein Mann sich im klassischen Boxfilm macht“. In: *Berliner Debatte Initial*, 12 / 2001, S. 121-132.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt / M. 1999.
- Morell, Renate (Hg.): *Weibliche Ästhetik? Kunststück!* Kassel 1993.
- Morse, Margaret: „Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between“. In: Fifer / Hall, 1990, S. 153-167.

- Mulvey**, Laura: „Visual Pleasures and Narrative Cinema“. In: *Screen*, Vol. 16, no. 3, Aug. 1975, S. 6-18. Wiederabgedruckt in: –: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989, S. 14-28.
- Myers**, Kate: „Towards a feminist erotica“. In: Betterton, Looking On, 1987, S. 189-202.
- Nabakowski**, Gisli: „Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vagina-bilder, Menstruationstopoi“. In: Peter Gorsen / – / Helke Sander: *Frauen in der Kunst*. Frankfurt / M. 1980, Bd. 1, S. 236-251.
- Nagl-Docekal**, Herta: „Weibliche Ästhetik oder 'Utopie des Besonderen'“? In: *Die Philosophin*, Apr. 1992, S. 30-44.
- Neumann-Braun**, Klaus (Hg.): *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt / M. 1999.
- Nicholson**, Linda (Hg.): *Feminism and Postmodernism*. New York 1990.
- Nochlin**, Linda: „Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art“. In: Thomas Hess / – (Hg.): *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art 1720-1970*. New York 1973.
- Obrist**, Hans Ulrich: Interview mit Pipilotti Rist. In: Rist 2001a, S. 8-28.
- O'Dell**, Kathy: „Performance, Video and Trouble in the Home“. In: Fifer / Hall (Hg.), 1990, S. 135-152.
- Parker**, Roszika / **Pollock**, Griselda: *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. London 1981.
- Petersen**, Vibeke (Hg.): *American Film and Video*. Kat. Whitney Museum of Art, Whitney Biental, Electronic Undercurrents, New York 1996.
- Phelan**, Peggy: „Pipilotti Rist“. In: Rist 2001a, S. 34-77.
- Philipp**, Caroline: „(Entlastungen) Pipilottis Fehler, Skizzen. Analyse eines Videos“. Magistraarbeit, Berlin 2001.
- Pietropaolo**, Laura (Hg.): *Feminism in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1995.
- Pollock**, Griselda: *Differencing the Canon, Feminist Desires and the Writing of Art's Histories*. London 1999.
- Pott**, Sandra: „Alpine Spielwiese oder Geschlechterkampf am Schnittplatz? Über Medienkunst und ein Verfahren der Parodie, das besser nicht zu Politik mutiert“. In: *Frauen in der Literaturwissenschaft, Postfeminismus*, Rundbrief 43, Hamburg Dez. 1994, S. 16-19.
- Pühringer**, Alexander: „Supermarkt im Wohnzimmer oder Kochen in der Kirche. Pipilotti Rist im Gespräch“. In: *frame*, Wien, no. 7, Mai-Juni 2001, S. 48-59.
- : „Ich bin nichts aussergewöhnliches. Pipilotti Rist im Gespräch mit Alexander Pühringer“. In: *noema art journal*, Wien, no. 51, May-June 1999, o. Pag.
- Raven**, Arlene: „Womanhouse“. In: Broude / Garrard, 1994, S. 48-64.
- Rendtorff**, Barbara: „Über weibliches Begehren, Sexuelle Differenz und den Mangel im herrschenden Diskurs“. In: Morell 1993, S. 5-15.
- Richard**, Birgit: „Die Repräsentation weiblicher Ästhetik in der Jugendkultur und im Internat“. In: *Frauen, Kunst, Wissenschaft*. Design 2000, Nr. 28, 1999, S. 30-41.

- Riedel**, Ilse: *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart 1995.
- Rist**, Pipilotti: *Apricots Along The Street*. Zürich 2001.
- Elisabeth Bronfen / Hans Ulrich Obrist / Peggy Phelan (Hg.): *Pipilotti Rist* (Contemporary Artists Series). London 2001(a).
- : *Remake of the Weekend: Pipilotti Rist*. Kat. Köln 1998(a).
- : *Himalaya. Pipilotti Rist 50 KG (Nicht Durchtrainiert)*. Köln 1998(b).
- : „Titel“. In: Johanna Hofleitner (Hg.): *I'm your problem*. Publikation zur Ausstellung in der Kunsthaus Muerz Galerie, Wien 1997(a), S. 42-45.
- : „Die Bildröhre ist der Flammenwerfer, der Raum ist der Wasserstrudel, und du bist die Perle darin“. In: Gaehtgens u. a. 1997, S. 132-133. (1997b)
- : *I'm Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167cm*. Stuttgart 1994.
- Hannah Villiger / Max Wechsler (Hg.), *Pipilotti Rist*. Publikation anlässlich der 22. Internationalen Biennale Sao Paolo 1994, Baden 1994(a).
- Rose**, Lotte: „Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft“. In: Dölling / Kraiss 1997, S. 125-149.
- Rosler**, Martha: „Notes on Quotes“. In: *Wedge*, Nr. 2, Fall 1982, S. 68-73.
- Ross**, Christine: „Pipilotti Rist: Images as quasi-objects“. In: *paradoxa*, Vol. 7, 2001, S. 18-25.
- : *Images de surface. L'art vidéo reconsidéré*. Montreal 1996.
- Rötzer**, Florian (Hg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt / M. 1991.
- Ruppert**, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt / M. 1998.
- Russo**, Mary: „Female Grotesques. Carnival and Theory“. In: Katie Conboy u. a. (Hg.): *Writing on the Body*. New York 1997, S. 318-336.
- : *The female Grotesque. Risk Excess and modernity*. New York 1994.
- Salomon**, Nanette: „The Venus Pudica: uncovering art history's „hidden agendas“ and pernicious pedigree“. In: Griselda Pollock (Hg.): *Generations and Geographies in the Visual Arts*. London 1996, S. 69-87.
- Sawicki**, Jana: *Disciplining Foucault. Feminism, Power and the Body*. New York 1991.
- Schade**, Sigrid: „Zwangsjacke 'Weibliche Identität' oder Judy Chicagos Neue Alte Frauen-Mythen“. In: Morell 1993, S. 209-221.
- Schmidt-Burkhardt**, Astrit: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin 1992.
- Schuhmacher-Chilla**, Doris: „Mutter Natur: Antiker Mythos und Container“. In: Billstein 1999, S. 97-104.
- Seitz**, Hanne: „I'm not the Girl who misses much. Vom Einfall der Differenz und dergleichen im Zwischen. Zur Videokunst von Pipilotti Rist“. In: Heidi Richter / Adelheid Sievert-Staudte (Hg.): *Eine Tulpe ist ein Tulpe ist eine Tulpe: Frauen, Kunst und Neue Medien*. Königstein 1998, S. 131-151.
- Simon**, Gérard: *Der Blick, das Sein und die Erscheinung in der antiken Optik*. München 1992.

- Söll, Anne:** „Gewalt als natürlich chemische Reaktion von Östrogenüberschwemmung der Synapsen. Transgression und Gewalt in Rists *Ever is over All* und Madonnas *What it feels like for a girl*“. In: Hanno Ehrlicher / Hania Siebenpfeiffer (Hg.): *Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert*. Köln 2002, S. 85-105.
- : „50 kg nicht durchtrainiert. Materialität und Körperlichkeit in Rists Rotem und Blauem Leibesbrief“. In: Andreas Haus / Franck Hofmann / – (Hg.): *Material im Prozess. Strategien ästhetischer Produktivität*. Berlin 2000, S. 189-201.
- : „Rebecca Horns Body Machines – A feminist Reading“. Magisterarbeit, Frankfurt / M. 1997.
- Söntgen, Beate** (Hg.): *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als feministische Kulturwissenschaft*. Berlin 1996.
- Spector, Nancy:** „The Mechanics of Fluids“. In: *Parkett*, Nr. 48, 1996, Zürich / New York 1996, S. 83-91.
- Springer, Andrea:** „Pipilotti Rist. Eine Werkmonografie“. Dissertation, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe 2002.
- Stallybrass, Peter / White, Allon:** *The Politics and Poetics of Transgression*. London 1986.
- Stam, Robert:** *Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore 1989.
- Strauss, David Levi:** „Love Rides Aristotle through the audience: Body, Image and Idea in the Work of Carolee Schneemann“. In: *Carolee Schneemann. Up to and including her limits*. Kat. New Museum, New York 1997, S. 26-34.
- Strowick, Elisabeth:** *Passagen der Wiederholung. Kierkegaard – Lacan – Freud*, Stuttgart 1999.
- Suleiman, Susan:** *The female body in Western Culture*. Cambridge 1986.
- Sykora, Katharina:** „Verlorene Form – Sprung im Bild. Gender Studies als Bildwissenschaft“. In: *kritische berichte*, Heft 4, 2001, S. 13-19.
- : „Ver-Körperungen. Weiblichkeit – Natur – Artefakt“. In: Jörg Huber u. a. (Hg.): *Raum und Verfahren*. Basel 1993, S. 89-103.
- : „Pandora oder l'Eve future. Ästhetisches Denken und der Kunstcharakter des Weiblichen“. In: *Die Philosophin*, Nr. 5, Apr. 1992, S. 11-19.
- Tickner, Lisa:** „The body politic: female sexuality and woman artists since 1970“. In: Betterton 1987, S. 235-249.
- Torcelli, Nicoletta:** *Video Kunst Zeit, von Aconci bis Viola*. Weimar 1996.
- Treichler, Paula A.:** „Feminism, Medicine and the Meaning of Childbirth“. In: Jacobus u. a. 1990, S. 113-137.
- Vinken, Barbara** (Hg.): *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle der Obszönität in der Gegenwart*. München 1997.
- : „Das Gesetz des Begehrens“. In: Cornell 1997, S. 9-23. (1997a)
- (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt / M. 1992.
- Vischer, Theodora:** „Corps étranger“. In: Museum für Gegenwartskunst, Basel (Hg.): *Fremdkörper*. Kat. Basel 1996, S. 4-10.

- Wagner, Monika:** *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.
- Walters, Margaret:** *The nude male. A new perspective*. London 1978.
- Weedon, Chris:** *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford 1987.
- Weigel, Sigrid / Carduff, Corina** (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln 1996.
- Weiermair, Peter:** „Überlegungen zum Thema Blut in der zeitgenössischen Kunst“, in: James Bradburne (Hg.): *Blut. Kunst Macht Politik Pathologie*. München 2001, S. 205-215.
- Werner, Gabriele:** „Zelebrierte Unschuld – schillerndes Wissen. Zur Funktion weiblicher Kinder, kindlicher Weiblichkeit und ihrer Gegenbilder in der Modefotografie“. In: *kritische berichte*, Nr. 4, 2000, S. 52-65.
- Wessel, Alexandra / Wirths, Axel:** „Selbstverloren zwischen Kamera und Projektion“. In: Armin Zweite (Hg.): *Ich ist etwas Anderes*. Kat. Köln 2000, S. 314-323.
- Wicht, Laurence:** „Videokunst von Pipilotti Rist: Selbstinszenierung und In-Szenierung künstlerischer Identität am Beispiel der Installation *Selbstlos im Lava-bad*, Musée d'art et d'histoire, Genève“. Magisterarbeit, Kiel 1997.
- Williams, Linda:** *Hardcore: Macht, Lust und die Tradition des pornographischen Films*. Basel / Frankfurt / M. 1995.
- Winzen, Mathias:** „Pipilotti Rist“. In: Billstein 1999, S. 40.
- Wirths, Axel:** „Retrospektive – Videobänder der 80er Jahre“. In: Sabine Voggenreiter / – (Hg.): *Erlkönigs Erben. Perspektiven der Medienkunst*. Köln 1992, S. 25-29.
- Wittig, Monique:** „One is not born a woman“. In: *Feminist Issues*, Nr. 1, 1981, S. 47-54.
- Wulf, Christoph:** „Das Auge“. In: – (Hg.): *Handbuch für historische Anthropologie*. Weinheim 1997, S. 446-458.
- Zinn-Thomas, Sabine:** *Menstruation und Monatshygiene. Zum Umgang mit einem körperlichen Vorgang*. Münster 1997.
- Zippay, Lori:** *Artist's Video, an international guide*. New York o. J.
- Zwez, Annelise:** „Das Wissen am Gefühl abzwacken“. In: *Artis*, Dez. 1993 - Jan. 1994, S. 22-25.

Quellen

- Interview mit Rist am 28.11.2001 in Berlin
 Interview mit Rist am 05.04.2001 in Zürich
 E-Mail von Rist am 19.11.2001
 E-Mail von Claudia Providoli am 10.11.2001
 E-Mail von Rist am 27.07.2001
 E-Mail von Rist am 20.06.2001

Photonachweis

Wir danken den Inhabern der Bildrechte für die Genehmigung der Reproduktion.

Alle Abbildungen Pipilotti Rist:

Courtesy die Künstlerin und Galerie Hauser & Wirth, Zürich / London.

Umschlag, S. 81 oben, S. 116, S. 165 (Photos: Daniel Spehr)

S. 81 unten (Photo: Friedrich Zubler)

S. 83 oben (Photo: Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart Berlin)

S. 83 unten (Photo: Alexander Tröhler)

S. 125 (Photo: Niklaus Stauss)

S. 126 (Photo: Angel Tzvetanov)

S. 142, S. 169 oben, S. 185, S. 187, S. 189-190 (Photos: Pipilotti Rist)

S. 167 (Photo: Änne Söll)

S. 169 unten (Photo: Stefan Rohner)

S. 173 unten (Photo: B. Merrett)

S. 205 oben (Photo: Hansruedi Rohrer)

S. 205 unten (Photo: Martin Stollenwerk)

S. 206 (Photo: Alexander Tröhler)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2004: Judy Chicago, S. 87 oben (Photo: Lloyd Hamrol); S. 87 unten (Photo: Robert Wedemeyer); S. 88 (Photo: Donald Woodman)

© VG Bild-Kunst, Bonn 2004: Carolee Schneemann, S. 113, 114 (Photos: Carolee Schneemann)

Camille Grey, S. 89 unten (Photo: Lloyd Hamrol)

Mona Hatoum, S. 121 oben und unten (Photo: Ernst Moritz); S. 122 (Photo: Philippe Migeat)

Ana Mendieta, S. 147 (aus: M. Catherine de Zegher (Hg.): *Inside the Visible, an elliptical traverse of 20th Century Art; in, of and from the feminine*. Boston 1996, S. 164)

Tony Oursler, S. 173 oben (Photo: Courtesy Metro Pictures New York, http://www.artincontext.org/image/tony_oursler/daytime_1996.html)

Faith Wilding, S. 89 oben (Photo: Faith Wilding)

Danksagung

Mein Dank¹ geht an Katharina Sykora und Beatrice von Bismarck für die zuverlässige Betreuung in jeder Hinsicht und an Pipilotti Rist, Claudia Friedli, Cornelia Providoli, Sushma Banz und Rahel Sprecher für Zeit, Geduld und Großzügigkeit. Ich möchte mich auch bedanken beim Graduiertenkolleg „Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses“ an der UdK Berlin für finanzielle Unterstützung und produktive Diskussionen; bei Luise Metzel für ihr engagiertes Lektorat; bei Mira Fliescher, Katja Kailer, Judith Marth, Yvonne Roth, Tanja Michalsky, Simone Hohmaier, Simone Förster, Franck Hofmann, Petra Lange-Berndt, Friedrich Weltzien für intensiven Austausch und kritische Anregungen; bei Bernward Reul und Ulrike Rechel für Hilfestellungen bei der Fertigstellung des Manuskripts; bei Marie-Anne Lerjen und Stephanie Boschung, die mich bei meinen Reisen nach Zürich beherbergt haben, und ganz besonders bei Richard Grasshoff für seine Unterstützung, ohne die es dieses Buch nicht gäbe.

Gertrud Preußner, Heinrich Preußner und Sophie Söll haben den Druck großzügig unterstützt; dafür bin ich Ihnen sehr dankbar.

¹ Natürlich ist auch die wissenschaftliche Danksagung eine Form der Selbstdarstellung. Wenn Jonathan Crary in seinem letzten Buch 96 Menschen namentlich dankt, dann kommt das der Erschaffung eines Publikums gleich, das ihn und sein wissenschaftliches Produkt in seiner Wichtigkeit betont. Ohne sich direkt in seiner Forschung auf die jeweiligen Kollegen und Kolleginnen beziehen zu müssen, kann er ihre Unterstützung für sich verbuchen, sich als Teil eines expansiven wissenschaftlichen Netzwerks darstellen. (Siehe dazu Julia Enckes Rezension von Jonathan Crarys Buch *Aufmerksamkeit*, „Leise Japsen die Synapsen“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.2002, Seite L16.) Die Danksagung ist auch eine strategische Geste.

Die Danksagung wird häufig noch vor dem Inhaltsverzeichnis aufgeschlagen. Warum? Natürlich aus Neugier. Vielleicht entdeckt man ja eine bekannte Person, vielleicht kann man aus der Danksagung berufliche bzw. persönliche Beziehungen und Freundschaften mutmaßen? Trotz der (meist hölzernen) Aufzählung von Namen setzt sich der Ton der wissenschaftlichen Danksagung vom „neutralen“ Duktus des weiteren Textes ab, was am öffentlichen Charakter in Verbindung mit „persönlichem“ Gestus liegt. Mit der „wissenschaftlichen“ Danksagung wird die Gelegenheit genutzt, die Beteiligung und Unterstützung im Recherche- und Schreibprozeß zu verdeutlichen und die Personen und Institutionen zu erwähnen, die die Dissertation (oder andere wissenschaftliche Arbeiten) ermöglicht haben. (Selten werden die Menschen und Institutionen erwähnt, die nicht hilfreich waren oder das Projekt gar blockiert haben. Eine Ausnahme macht z. B. Hans Peter Duerr in seinem „Vorwort“ zu *Vom Mythos des Zivilisationsprozesses*.) Wenn dann von Hilfe bei der Korrektur, Hilfe bei der Recherche, Hilfe bei der Formatierung, Beschaffung von Bildmaterial und dem Verdanken von Ideen geschrieben wird, dann spiegelt sich in der Danksagung der Schreibprozeß in seinen alltäglichen Arbeitsschritten wider. Er nimmt sozusagen menschliche Züge an, konkretisiert sich im Netz von Freunden und Bekannten, Professoren oder Professorinnen und Mitpromovenden, die ihre Kraft und Zeit mit in das vorliegende Produkt investiert haben.