

Aus:

ANGELIKA BARTL

Andere Subjekte

Dokumentarische Medienkunst und die Politik der Rezeption

August 2012, 244 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 31,80 €, ISBN 978-3-8376-2039-9

Zeitgenössische Medienarbeiten über soziale Krisensituationen zeigen häufig marginalisierte Personen, die als gleichberechtigte Subjekte adressiert werden. Ihre dokumentarische Sichtbarkeit im Kunstraum produziert aber zugleich auch ein Bild von Alterität, das bestehende Ungleichheitsverhältnisse verfestigt. Zwischen emanzipatorischem Anspruch und problematischen Effekten entsteht eine ambivalente Situation, mit der die Betrachterinnen und Betrachter der Arbeiten konfrontiert sind.

Am Beispiel der Videoarbeiten von Alejandra Riera, Seifollah Samadian und Tran T. Kim-Trang plädiert Angelika Bartl dafür, diese Spannung nicht aufzulösen, sondern in detaillierten Lektüren herauszuarbeiten und für die Reflexion der eigenen, politischen Rezeptionsposition zu nutzen.

Angelika Bartl (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik der Universität Bremen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2039/ts2039.php

Inhalt

Einleitung | 9

Teil I Ausgangspunkte und theoretische Grundlagen

- 1. Dokumentarische Alterität im Kunstraum | 25**
 - 1.1 Das Begehren nach den ‚anderen Subjekten‘ | 25
 - 1.2 Konzepte politischer Kunst | 32
 - Dokumentarische ‚Präsenz‘ | 33
 - Medienreflexivität | 36
 - Exkurs: Die Apparatustheorie* | 37
 - 1.3 Die westliche Kunstinstitution | 44
 - Das produktive Problem der ‚anderen Frauen‘ | 52
- 2. Politik und Rezeption | 57**
 - 2.1 Ein anti-essentialistischer Begriff des Politischen | 59
 - 2.2 Medien, Medientheorie und die Position der Rezeption | 63
 - Medientheoretische Konzeptionen des Medialen | 65
 - Zoom in die Perspektive des Subjekts: Der Lacan'sche Blick | 74
 - Hegemoniales Dreieck im Dokumentarischen – ein Lektüremodell | 81

Teil II Videolektüren

- 3. Der Kampf um feministische Perspektiven**
 - Hot Water – De l'eau chaude*, Alejandra Riera, 2001, 33 min. | 87
- 3.1 „We are here because ...“ – die dokumentarische Ebene von *Hot Water* | 89
 - Die Rhetorik des *direct* | 89
 - Identifikationen im feministischen Kollektiv | 95
 - Feministische Gegenlektüren | 102
- 3.2 Mediale und räumliche Strategien der Distanzierung | 107
 - Die *Loop*-Struktur des ersten Teils | 107
 - Un problème non résolu* <1995- ...> | 111

3.3 Differenzierende Narrationen | 116

Leyla Zana und Hiam Abbass | 116

Erzählungen der ‚Anderen‘ | 119

Die narrative Figur der ‚Heldin‘ | 122

3.4 Ekstatischer Feminismus | 125

4. Verschleierte Ansichten

The White Station, Seifollah Samadian, 1999, 9 min. | 131

4.1 Authentizitätskonstruktionen im romantischen Naturbild | 134

4.2 Die Leere und die Fülle des ‚schwarzen Flecks‘ | 141

Die Frage nach dem Tschador | 145

4.3 Ambivalente Blickverhältnisse | 150

Der Blick aus dem Fenster | 152

Orientalismus und Gegenblick im Schleier | 155

Machtbalance und künstlerisches Vergnügen | 159

4.4 Politische Lektüren im westlichen Kunstkontext | 161

Reflexive Situierung | 164

5. Die essayistische Blindheit

operculum, Tran T. Kim-Trang, 1993, 14 min. | 171

5.1 Kritik der Schönheitschirurgie | 172

Der kommerzielle Hintergrund | 172

Genealogie der medizinischen Institution | 176

Schönheit und Rassismus | 181

5.2 Das dokumentarische Bild der ‚anderen Frauen‘ | 188

Der ‚andere‘ Erfahrungskörper | 188

Die Position der Kritik | 191

5.3 Die fiktionale Figur der Patientin | 194

Die Künstlerin als Schauspielerin | 194

Die Erzählung der ‚kritischen Patientin‘ | 198

Das Lachen der ‚Anderen‘ | 203

6. Politische Rezeption und die Position der ‚Anderen‘ | 209

Literatur | 217

Abbildungen | 239

Einleitung

„Othering is not something which feminists [...] can afford to ignore. Unless we actively engage with the process of Othering as *topic*, we run risk of uncritically reproducing it in our own research and writing. Only by making Othering (rather than Otherness) the focus of our attention, and by exploring the ways in which it is done and undone, reinforced and undermined, can we open the possibility, finally, of interrupting its oppressive discourse.“¹

Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit der Frage, was es in politischer Hinsicht bedeutet, wenn dokumentarische Repräsentationen marginalisierter und diskriminierter Personen im zeitgenössischen Kunstkontext gezeigt werden. Ausgangs- und Kristallisationspunkt dieser Frage ist der ungesicherte Status der repräsentierten ‚Anderen‘: Stellen die dokumentarischen Arbeiten eine Plattform dar, die es den Repräsentierten erlaubt, sich innerhalb dominanter Institutionen zu artikulieren und als handlungsfähige Subjekte zu erscheinen? Oder verdeckt ein solcher Anspruch, dass sie erneut als passive Bildobjekte fixiert werden, deren Erscheinen im westlichen Kunstkontext exotistische Phantasien bedient? Können die repräsentierten ‚Anderen‘ einen relativen/relationalen Subjektstatus gegenüber den Produktions- und Rezeptionsinstanzen der Kunst erlangen? Und wenn ja, in welcher Hinsicht und unter welchen Voraussetzungen?

Seit den 1990er Jahren erlebt das zuvor eher vernachlässigte Genre des Dokumentarischen ein neues Interesse in verschiedenen Medienkontexten. Dies betrifft neben dem Film- und Fernsehbereich² auch das Kunstfeld, in dem vor al-

1 Kitzinger, Celia/Wilkinson, Sue: „Theorizing Representing the Other“, in: dies. (Hg.), *Representing the Other*, London: Sage 1996, S. 27f. Herv. i. Orig.

2 Vgl. Gaines, Jane M.: „Introduction: ‚The Real Returns‘“, in: dies./Renov, *Collecting Visible Evidence*, 1999, S. 1-18, sowie Schillemans, Sandra: „Die Vernachlässigung des

lem um die Jahrtausendwende ein Trend zum Dokumentarischen zu verzeichnen ist. Ein zentrales Ereignis ist dabei die *Documenta 11* (Kassel, 2002), auf der über 40 Prozent der gezeigten Positionen mit dokumentarischen Repräsentationsstrategien operierten.³ Aber auch in anderen Großausstellungen und Biennalen, Galerien und Offspaces sind seit diesem Zeitraum zahlreiche dokumentarische Positionen zu finden. Zusätzlich widmen sich ab der Jahrtausendwende auch erste Publikationen⁴, Veranstaltungen⁵ und Themenausstellungen⁶ speziell dem Format des Dokumentarischen in der Kunst. Von einer einheitlichen künstlerischen Bewegung kann indes – anders als dies etwa der Begriff des *documentary turn* suggeriert⁷ – kaum gesprochen werden. Vielmehr zeichnen sich die Positi-

Dokumentarfilms in der neueren Filmtheorie“, in: Hattendorf, Manfred (Hg.), *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München: Schaudig und Ledig 1995, S. 11–28.

- 3 Vgl. Kurzführer *Documenta 11*_Plattform 5, Ausst. Kat., Kassel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002.
- 4 Etwa die thematischen Ausgaben der Kunstmagazine *springerin* („Reality Art“, IX/3, 2003), *Texte zur Kunst* („Nichts als die Wahrheit“, 51, 2003), *Frieze* („Artists and the framing of social reality“, 118, 2008) sowie die Sammelbände Biemann, Ursula (Hg.): *Stuff it. The Video Essay in the Digital Age*, Zürich/Wien/New York: Voldemeer/Springer 2003a; Gludovatz, Karin (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien: MUMOK 2005; Gierstberg, Frits u.a. (Hg.): *Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, Rotterdam: NAI Publishers 2005; Havránec, Vít/Schaschl-Cooper, Sabine/Steinbrügge, Bettina (Hg.): *The Need to Document*, Zürich: JRP Ringier 2005, sowie die Aufsatzsammlung Steyerl, Hito: *Die Farbe der Wahrheit. Dokument – Dokumentarismus – Dokumentalität. Probleme des Dokumentarischen im Kunstfeld*. Wien: Turia und Kant 2008. Eine kritisch-thematisch orientierte Monografie zur aktuellen dokumentarischen Kunst ist Wöhrer, Renate: *Dokumentation als emanzipatorische Praxis. Künstlerische Strategien zur Darstellung von Arbeit unter globalisierten Bedingungen*, München: Fink (in Vorbereitung).
- 5 Bspw. das Symposium *Stuff it!* (Zürich, 2002), die Vortragsreihe *Dokumentarische Strategien in der Kunst* (Wien, 2003), das Videoprogramm *Es ist schwer das Reale zu berühren* (München, 2001, 2003), die Round-tables im Kontext des Projekts *The Need to Document* (Basel, Lüneburg, Prag, 2005) und das alle zwei Jahre stattfindende *Berlin documentary forum* (Berlin, 2010, 2012).
- 6 Bspw. *Documentary Processes* (Barcelona, 2001), *Despres de la Noticia* (Barcelona, 2001), *[based upon] TRUE STORIES* (Rotterdam, 2003), *Appel à témoins* (Quimper, 2003), *Documentary Fictions* (Barcelona, 2004), *Belief it or not* (Berlin, 2004), *Experiments with Truth* (Philadelphia, 2004/2005), *The Need to Document* (Basel, Lüneburg, Prag, 2005), *Reprocessing Reality* (New York, 2005/06), *Making History* (Liverpool, 2006), *Come and Go: Fiction and Reality* (Lissabon, 2007/2008), *The Cinema Effect* (Washington, 2008), *Greenroom* (New York, 2009), *A blind spot* (Berlin, 2012).
- 7 Der Begriff findet sich etwa bei Nash, Mark: *Experiments with Truth: „The Documentary Turn“*, in: *Experiments with Truth*, Ausst.-Kat., The Fabric Workshop and Museum

onen durch eine große Diversität in der konkreten Umsetzung und den epistemologischen Verortungen aus: Neben weitgehend unbearbeiteten Video- und Fotodokumenten aus künstlerisch-aktivistischen Zusammenhängen umfasst der Trend zum Dokumentarischen auch experimentelle Arbeiten, die stärker dem Bereich der Videokunst verpflichtet sind. Und auch Produktionen aus der Medienarbeit, dem Journalismus und dem Essayfilm werden verstärkt durch KünstlerInnen und KuratorInnen in den Kunstkontext integriert, wenn auch häufig nur temporär im Rahmen einer Arbeit oder einer Ausstellung.

In diesem heterogenen Feld der dokumentarischen Medienkunst⁸ kann ein thematischer Schwerpunkt festgestellt werden: Ein Großteil der Arbeiten setzt die dokumentarischen Formen dazu ein, um auf gesellschaftliche Problembereiche aufmerksam zu machen, die im *Mainstream* keinen dezidierten Platz erhalten. Repräsentiert werden vor allem die sogenannten Subalternen, d.h. Menschen, die aufgrund ihrer mehrfachen (ethnisch, ökonomisch und geschlechtsspezifisch bedingten) Unterdrückung von politischen Prozessen abgeschnitten sind.⁹ Als Beispiele können etwa Anwar Kanwars Filme über die prekären „Zustände des gegenwärtigen Indien“¹⁰ angeführt werden, die auf den letzten beiden *Documenta*-Ausstellungen vertreten waren, Ursula Biemanns Videoessays über die Lebensbedingungen marginalisierter Frauen in globalen Grenzregionen¹¹ oder die auf der D11 präsentierte halbdokumentarische Fernsehserie *Nunavut* (1995) der Produktionsfirma *Igloolik Isuma Productions*, die das im Verschwinden begriffene kulturelle Gedächtnis einer Inuit-Gemeinde aufzeichnet.¹²

Philadelphia, New Jersey: CRW Graphics 2004, S. 15–21, sowie bei Steyerl, Hito: „Politik der Wahrheit – Dokumentarismen im Kunstfeld“, in: Havránec/Schaschl-Cooper/Steinbrügge, *The Need to Document*, 2005, S. 53.

- 8 Der Begriff Medienkunst wird in dieser Publikation in einem erweiterten Sinn verwendet, d.h. er bezieht sich sowohl auf neue Medien (Video, digitale Fotografie, Computer...) als auch auf die klassischen apparativen Medien Fotografie und Film. Damit wird einer künstlerischen Praxis Rechnung getragen, die sich verstärkt zwischen analoger und digitaler Technik bewegt.
- 9 Vgl. im Kontext des Postkolonialismus Guha, Ranajit (Hg.): *Selected Subaltern Studies*, New York u.a.: Oxford University Press 1988.
- 10 Kurzführer D11 2002, S. 128.
- 11 Etwa *Performing the border* (1999), *Writing Desire* (2000), *Remote Sensing* (2001), *Europlex* (2003). Vgl. Biemann, Ursula: *Been There and Back to Nowhere. Geschlecht in transnationalen Orten. Postproduction Documents 1988–2000*, Berlin: b_books 2000, und www.geobodies.org.
- 12 Vgl. dazu Kurzführer D11 2002, S. 118, sowie *Experiments with Truth*, Ausst.-Kat., The Fabric Workshop and Museum Philadelphia, New Jersey: CRW Graphics 2004, S. 33–37. Auch weitere, viel rezipierte dokumentarische Positionen wie Isaak Julien, Steve

Mit diesem Repräsentationsfokus auf den ‚Anderen‘ der westlichen, bürgerlich-patriarchalen ‚Norm‘ ist zugleich auch ein dezidiert emanzipatorischer Anspruch verbunden: Die Subalternen sollen als gleichberechtigte Subjekte eingeführt werden. In diesem Sinn ortet etwa Holger Kube Ventura bereits in dokumentarischen Ansätzen der 1990er Jahre einen „Verantwortlichkeitsethos gegenüber dem *sujet*, gegenüber dem Gegenstand und seiner gesellschaftlichen Funktion“. ¹³ Und für den Kurator und Filmtheoretiker Mark Nash zeichnet sich die aktuelle dokumentarische Kunst explizit durch „ethics of engagement and presentation“ ¹⁴ aus.

Die Art und Weise, wie dieser ethisch-emanzipatorische Anspruch in den künstlerischen Arbeiten umgesetzt wird, ist – bedingt durch die Heterogenität ihrer konkreten Inhalte und medialen Umsetzungen – überaus unterschiedlich. Und auch innerhalb einzelner künstlerischer Positionen ist, wie im Weiteren noch gezeigt wird, die politische Dimension keineswegs einheitlich bestimmbar.

Dennoch wird in den theoretischen Diskursen der politische Anspruch der Arbeiten häufig an ganz bestimmte Formkriterien bzw. Kunstkonzeptionen geknüpft. Strukturell lassen sich dabei zwei dominante Argumentationsstränge ausmachen ¹⁵, die in ihrer Dualität an die sogenannte *Brecht-Lukács-Debatte* erinnern, die in den 1960er und 1970er Jahren den Diskurs zur politischen Kunst bestimmte. ¹⁶ Der erste Argumentationsstrang betont dabei vor allem das poli-

McQueen, Nikki S. Lee, Fiona Tan, Kutlug Ataman, Hito Steyerl, Ulrike Ottinger, das *Raqs Media Collective*, *Multiplicity*, Ahlam Shibli, Danica Dakic u.a. thematisieren bevorzugt Aspekte von Differenz, Ausgrenzung und Unterdrückung.

- 13 Ventura, Holger Kube: Politische Kunst Begriffe in den 1990-er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien: Selene 2002, S. 69.

- 14 Nash 2004, S. 17.

- 15 Die Bündelung der verschiedenen Theoriepositionen zum Dokumentarischen auf zwei Stränge ist eine heuristische Konstruktion, die sich ausdrücklich auf deren (häufig implizit artikulierte) Konzeption der *politischen Form* bezieht. Jenseits dieser – wichtigen und zumeist vernachlässigten – Dimension zeichnen sich die theoretischen Ansätze jedoch (genauso wie die künstlerischen Arbeiten, auf die sie sich beziehen) durch eine große Heterogenität und Vielschichtigkeit aus.

- 16 Die *Brecht-Lukács-Debatte* ist eine theoretische Konstruktion der 1960er und 1970er Jahre, die sich auf die konträren Realismusauffassungen von Bertolt Brecht und Georg Lukács aus den 1930er Jahren stützt, die jedoch selbst nicht miteinander im Austausch standen. Siehe dazu u.a. Mittenzwei, Werner: „Marxismus und Realismus. Die Brecht Lukács Debatte“, in: Das Argument. Berliner Hefte für Probleme der Gesellschaft 1/2 (1968), S. 12-42; Gallas, Helga: Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch- revolutionärer Schriftsteller, Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971, sowie Pollock, Griselda: „Screening the Seventies. Sexuality and representation in feminist

tische Potential der dokumentarischen Wirklichkeitsrhetorik im Kunstkontext. Demnach ermögliche es der dokumentarische Realismus, ansonsten ausgeklammerte, marginalisierte Inhalte in den Kunsträumen ‚präsent‘ zu machen und den Repräsentierten politische Teilhabe via medialer Repräsentation zu eröffnen. Das vermeintlich integrierte ‚Soziale‘ – sowohl in Form des repräsentierten Inhalts als auch in Form des traditionell kunst-externen Genres des Dokumentarischen – scheint in dieser Argumentationslogik die überkommenen elitären Grenzen des klassischen Kunstbegriffs, welcher traditionell über die ‚meisterhafte Form‘ argumentiert wird, in Frage zu stellen und einen neuen politischen Kunstbegriff zu eröffnen.¹⁷ In Differenz dazu unterstreicht der zweite Argumentationsstrang gerade die politischen Möglichkeiten des Künstlerischen, verstanden als experimentelle Forminterventionen in die dokumentarische Authentizitätsrhetorik. Dieser Ansatz beruft sich auf Überlegungen der Apparaturtheorie der 1960er und 1970er Jahre, wonach der filmische Realismus durch Verleugnen der eigenen Medialität die repräsentierten Inhalte in ihrer ideologisch konnotierten Bildhaftigkeit fixiert.¹⁸ Kritisiert wird, dass das Dokumentarische die vermeintliche Realität der Unterdrückung naturalisiert und die als Opfer festgeschriebenen ‚Anderen‘ passiv dem Blick der BetrachterInnen aussetzt. Letztlich würden auf diese Weise die sozialen Macht- und Diskriminierungsverhältnisse auch praktisch in den Repräsentationen fortgeschrieben. Experimentelle Forminterventionen, die auf die mediale Bedingtheit und Fiktionalität der dokumentarischen Darstellungen hinweisen, könnten hingegen, so die Überlegung, die Repräsentierten aus diesem fixierten Objektstatus befreien.¹⁹

practice – a Brechtian perspective“, in: dies., 2003, S. 212–268. Zur Übertragbarkeit der *Brecht-Lukács-Debatte* auf aktuelle dokumentarische Diskurse im Kunstkontext siehe ausführlicher Kapitel 1.2.

- 17 Diese Argumentationslinie dominiert vor allem in den aktivistischen ‚re-politisierten‘ Kunstpraxen der 1990er Jahre. Vgl. dazu u.a. Ventura 2001, Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art As Activism*, Seattle: Bay Press 1995, sowie Lacy, Susan (Hg.): *Mapping the terrain. New genre public art*, Seattle: Bay Press 1995. Zur Kritik am Meisterschaftsdiskurs siehe insbesondere Positionen der feministischen Kunstwissenschaft, u.a. in: Hoffmann-Curtius, Kathrin/Wenk, Silke (Hg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas 1997.
- 18 Wichtige VertreterInnen dieser Theorieströmung sind u.a. Claire Johnston, Laura Mulvey, Stephen Heath und Teresa de Lauretis. Siehe dazu auch den Exkurs zur *Apparaturtheorie* in Kapitel 1.2.
- 19 Dieser Argumentationsstrang dominiert in jüngeren Positionen, die stärker aus dem Bereich der Kunst kommen oder sich aus dem Essayfilm entwickelt haben. Vgl. dazu u.a. Biemann 2003a sowie Rehm, Jean-Marie (Hg.): *Documentary Fictions*, Ausst.-Katalog, Fundacion La Caixa, Barcelona 2004.

Wie aus dieser Darstellung hervorgeht, beziehen sich beide Argumentationslinien negativ aufeinander und scheinen sich daher diametral entgegenzustellen. Bei einem genauen Blick zeigt sich jedoch, dass sie sich auch in einem gemeinsamen Punkt treffen: Beide beruhen auf der ethischen Bewertung formaler (Kunst-)Konzepte; oder anders formuliert: Politik wird in beiden Fällen als eine Frage der Form behandelt – sei es als realistische Form, die in den Kunstkontext eingeführt wird und dort eine neue, revolutionäre Kunstform begründen soll (der erste Argumentationsstrang), oder sei es als experimentelle Form, die in die Konventionen des Dokumentarischen interveniert und daraus einen kritischen Kunststatus ableitet (der zweite Argumentationsstrang). Diese formalistische Logik wird auch dann beibehalten, wenn – wie in der Praxis der theoretischen Argumentation zumeist – beide Ansätze miteinander kombiniert werden und daraus ein Konzept der formalen Ambivalenz abgeleitet wird. Solange dabei jedoch eine essentialistische Verschmelzung von Form und politischer Bedeutung beibehalten wird, schlagen auch diese Diskurse in Eindeutigkeit um und lassen sich effektiv dem zweiten Argumentationsstrang zuordnen.²⁰ Letztlich wird der in Bezug auf den Repräsentationsgegenstand der ‚Anderen‘ entwickelte ethische Anspruch in den Entwurf einer scheinbar idealen politischen Form überführt.

Eine Begründung des Politischen über formale, künstlerisch-dokumentarische Entscheidungen greift jedoch zu kurz. Zwar formulieren beide Argumentationsstränge wichtige Kritikpunkte des jeweils anderen Strangs, die strikte theoretische Opposition der Diskurse wird indes durch die Gleichzeitigkeit ihrer *praktischen* Gültigkeit unterwandert. Und auch mit Blick auf die repräsentierten ‚Anderen‘ wird die Problematik eines formalen Politikbegriffs deutlich. Denn deren Position bleibt unabhängig von den jeweiligen politischen Formkonzepten im Kunstkontext schwierig: Zum einen kann das dokumentarische Bild der ‚Anderen‘ auch in experimentellen Arbeiten (genauso wie in realistischen) als Detail aus dem formalen Zusammenhang herausfallen und – entgegen der künstlerischen Intention – die ‚Andersheit‘ der Repräsentierten fixieren.²¹ Und zum anderen ist der dokumentarische Realismus (genauso wie experimentelle Medienarbeiten) mittlerweile ebenfalls fest im Kunstbetrieb verankert und stellt symbolisches Kapital bereit, von dem jedoch erneut vor allem die etablierten ProduzentInnen und AkteurInnen der Kunst (KünstlerInnen, KuratorInnen ...) profitieren. Die repräsentierten ‚Anderen‘ bleiben hingegen weiter pas-

20 Siehe dazu auch Kapitel 1.2.

21 Zur Bedeutung des Details in künstlerischen Arbeiten vgl. auch Futscher, Edith/Neuner, Stefan/Pichler, Wolfram (Hg.): Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur, München: Fink 2007.

siv im dokumentarischen Bild verhaftet und vergrößern durch ihren Anschein des authentischen ‚Sozialen‘ das Kapital der avantgardistischen Medienkunst. Dieser Mechanismus des *Othering* hat in der westlichen Kunstinstitution eine lange Tradition, wie feministische und postkoloniale KunstwissenschaftlerInnen vielfach gezeigt haben.²² Der große Erfolg, dessen sich das Dokumentarische im Kunstbereich gegenwärtig erfreut, scheint nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, dass sich die scheinbar kritisch-politischen Darstellungen der marginalisierten ‚Anderen‘ auch weitgehend reibungslos in die patriarchalen und kolonialen Traditionslinien künstlerischer Repräsentation von Differenz einfügen.²³

Unter Berücksichtigung des ideologischen Kunstkontextes zeichnet sich somit eine Ambivalenz in der behaupteten ‚Politik‘ der dokumentarischen Kunst ab. Die vorliegende Studie fragt nun, wie mit diesem politisch-ästhetischen Problem umzugehen ist: Was bedeutet dies für die Konzeption dokumentarischer Medienkunst und ihres politischen Status? Welcher Begriff des Politischen und des Medialen ergibt sich daraus? Und welche Handlungskonsequenzen können daraus abgeleitet werden?

Wie die obigen Ausführungen nahelegen, kann ein möglicher Ansatz kaum darin bestehen, neue formorientierte Konzepte politischer Kunst zu entwerfen. Konzepte, die auf Vorstellungen einer ‚richtigen‘ Form basieren, erweisen sich vielmehr selbst als Teil des Problems, da sie die problematischen Dimensionen dokumentarischer Darstellungen auf die Wahrnehmung der BetrachterInnen abwälzen. In ihrer Logik scheint es erst der ‚falsche‘ rassistische Blick des Kunstpublikums zu sein, der die Repräsentierten zu alteritären Objekten innerhalb der eigentlich ‚richtigen‘ kritischen Form macht. Dies bedeutet jedoch, das koloniale und sexistische Unbewusste der Kunst nur zu verschieben und die Rezeption in einen uneinholbaren Rückstand zur vermeintlich ‚widerständigen Kunst‘ zu bringen, die sich ihrerseits auf eine ideale Meta-Position des ‚Politischen‘ zurückzieht.²⁴ Letztlich wird das Kunstpublikum mit seinem Unbehagen angesichts der dokumentarischen Kunstwerke alleine gelassen. Die Problematik der repräsentierten ‚Anderen‘ – die Tatsache, dass diese in einem

22 Vgl. insb. Friedrich, Annegret u.a. (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg: Jonas Verlag 1997 sowie Hoffmann-Curtius/Wenk 1997.

23 Vgl. auch Babias, Marius: „Subject production and political art practice“, in: Afterall 9 (2004), S. 101ff.

24 In diesem Sinn kritisiert auch Jacques Rancière die „Metapolitik der widerständigen Form“, die der Kunst ein elitärer Sonderstatus zuspricht und – entgegen ihres avantgardistischen Anspruchs – den Abstand zum ‚Leben‘ weiter vergrößert. Rancière, Jacques: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien: Passagen 2007, S. 54. Vgl. auch ders.: „The Emancipated Spectator. Ein Vortrag zur Zuschauerperspektive“, in: Texte zur Kunst 58 (2005), S. 35-51.

bürgerlich-westlich dominierten Kunstkontext als ‚Andere‘ erscheinen *müssen* – wird verdrängt und bleibt letztlich unbearbeitet.

Vor diesem Hintergrund unternimmt die vorliegende Studie eine Perspektivverschiebung. Im Zentrum steht nicht mehr eine ontologische Bestimmung der politischen Form, sondern die politische *Praxis* des Umgangs mit ihr. Dabei wird das Politische als etwas begriffen, das auch selbst erst fragend erkundet werden muss und nicht einer vorgängigen Gewissheit entspringt. Dieses Fragen nach dem Politischen in der dokumentarischen Medienkunst impliziert zwei Dimensionen: Zum einen ist damit eine ideologie- und diskurskritische Befragung der bestehenden hegemonialen Verhältnisse im Diskursfeld der dokumentarischen Kunst gemeint und zum anderen versteht sich die Frage als konstruktive, praktische Suche nach politischen Perspektiven, in denen die repräsentierten ‚Anderen‘ – trotz der festgestellten Schwierigkeiten – als gleichberechtigte Subjekte erscheinen können. Die Werkanalyse führt hier aus einer nachträglichen, kritisch informierten Rezeptionsperspektive den politischen Anspruch der dokumentarischen Medienkunst weiter fort. Dabei gerät auch die eigene politische Suchbewegung kritisch in den Blick. In Gang gesetzt wird eine selbstreflexive Analysehaltung. Dies ist zum einen verunsichernd, da es bedeutet, sich dem eigenen kolonialen und patriarchalen Unbewussten zu stellen. Zum anderen birgt jedoch diese selbstreflexive Haltung auch ein emanzipatives Potential: Auf diese Weise wird nämlich die Rezeptionstätigkeit zu einem gleichberechtigten, aktiven Element im Feld der Kunst, das gemeinsam und in kritischer Differenz zum Produktionsbereich um deren Bedeutungen streiten kann. Die vorliegende Publikation zielt damit letztlich darauf ab, die konstitutive Funktion der Rezeption in medialen Bedeutungsprozessen auf Basis eines pragmatischen, nicht-essentiellen Politikbegriffs zu verankern.

Die oben genannten zwei Dimensionen der Frage nach dem Politischen – die kritisch-dekonstruktive und die pragmatisch-konstruktive – werden im Verlauf der folgenden Kapitel auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft. Im ersten Kapitel *Dokumentarische Alterität im Kunstraum* wird mit Blick auf Repräsentationen von Subalternen zunächst das Feld der dokumentarischen Medienkunst diskurskritisch analysiert, um die *eigene* Frage- bzw. Problem- perspektive der Untersuchung zu verorten. Anhand aktueller und historischer Diskurse wird dabei in einem ersten Schritt der politische Anspruch der dokumentarischen Repräsentationen – ihr Begehren nach der Subjektivität der ‚Anderen‘ – herausgearbeitet, bevor in einem zweiten Schritt die beiden bereits genannten Argumentationslinien der dokumentarischen Medienkunst beschrieben werden, die diesen Anspruch in formalen Konzepten zu erfüllen

suchen.²⁵ Ein dritter Schritt konfrontiert diese Ansätze schließlich mit den Bedingungen der modernen Kunstinstitution und verweist auf das Paradox, dass ein formal begründeter Politik-Anspruch der Kunst die Differenz zwischen der westlichen ‚Norm‘ der Kunstinstitution und der ‚sozialen Realität‘ der repräsentierten ‚Anderen‘ eher vergrößert und verstärkt als reduziert.

Einen Vorschlag, wie mit dieser Problematik umgegangen werden kann, erarbeitet das zweite Kapitel *Die Politik der Rezeption*, indem es die ideologiekritische und die pragmatische Dimension der Studie im Begriff des Politischen methodologisch miteinander verknüpft. Den zentralen Referenzpunkt bildet dabei die Hegemonietheorie nach Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, die Politik als kontingentes, hegemoniales Handeln, das stets auf antagonistische Widerstände trifft, beschreiben.²⁶ Ihr konsequent anti-essentialistischer Politikbegriff wird im Anschluss auf den Bereich der Medientheorie übertragen. In der Diskussion ideologiekritischer, soziologischer und semio-pragmatischer Ansätze²⁷ zeigt sich zunächst die Problematik eines reduktionistischen Begriffs des Politischen, der mit der Annahme einer idealisierten (politischen und/oder wissenschaftlich-neutralen) Theorieposition verknüpft ist. Aus Perspektive der Hegemonietheorie gilt jedoch, dass jede Handlung – also auch die analytische Rezeptionspraxis der Theorie – unabdingbar politisch-hegemonial agiert. Ohne eine letzte Bedeutungshoheit behaupten zu können, werden ihre politischen Lektüreansätze stets durch bewusste und unbewusste Antagonismen (zum Beispiel durch andere Theorien oder nicht integrierbare Elemente der Repräsentationen) limitiert, die sie auf ihre Auslassungen und problematischen Vorannahmen hinweisen. Diese Medienperspektive verweist auf die Praxis kritischer und mehrdimensionaler Lektüren, die sich auch gegenseitig relativieren und unterbrechen können. Anschaulich gemacht wird dies mithilfe des hegemonie- und medientheoretisch aktualisierten Konzepts des Lacan'schen *Blicks*.²⁸

25 Referenzen bilden dabei insbesondere die Aufsätze aus den Bänden Biemann 2003a, Gludovatz 2005, Gierstberg 2005, Havránek 2005.

26 Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen [1985] 2006.

27 Konkret diskutiert werden die ideologiekritische *Apparatus-theorie*, die soziologisch orientierten *Cultural Media Studies* und der semio-pragmatische Ansatz von Roger Odin.

28 Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Das Seminar Buch XI, Weinheim/Berlin: Quadriga [1964] 1996, S. 73-126. Wichtige Referenzen sind dabei auch die Lacan-Interpretationen von Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, London,/New York: Routledge, 1996; Copjec, Joan: „Das orthopsychische Subjekt: Filmtheorie und Lacanrezeption“, in: dies., *Lies mein Begehren. Lacan gegen die Historisten*, München: P. Kirchheim Verlag [1994] 2005, S. 29-57, sowie Lummerding,

In Bezug auf den konkreten Analysegegenstand der vorliegenden Studie – die dokumentarischen Repräsentationen der ‚Anderen‘ – wird darauf aufbauend ein praktisches Arbeitsmodell entwickelt. Dieses skizziert ein mediales Dreieck, welches sich zwischen den zentralen rhetorischen Instanzen der dokumentarischen Kunst aufspannt: zwischen ProduzentInnen, RezipientInnen und repräsentierten ‚Anderen‘. Alle drei Instanzen werden dabei als hegemoniale, antagonistische AkteurInnen begriffen, die sich in ihren relationalen Subjektpositionen wechselseitig konstituieren und destabilisieren. Es entsteht ein komplexes, letztlich nicht formalisierbares Geflecht an Machtrelationen, die in der Praxis nur aus einer subjektiven ‚Innenperspektive‘ nachvollzogen werden können. Das heißt, die Analytikerin muss sich selbst in die relationale Position der Rezeption begeben. In dieser Position kann sie – unter Zuhilfenahme verschiedener theoretisch-kritischer Arbeitswerkzeuge – unterschiedliche politische Lektüreansätze in Relation zum Gegenstand und seinem Entstehungs- und Wirkungskontext erproben und an ihre Grenzen treiben (d.h. mit ihren Widersprüchen konfrontieren). Die unterschiedlichen latenten Machtkonstellationen zwischen den medialen Instanzen werden dabei durch die performative (Re-) Inszenierung in einen vorläufig manifesten Zustand gebracht. In diesem stets konkreten, radikal involvierten und offenen Lektüreprozess ermöglicht es die heuristische Konstruktion des hegemonialen Dreiecks jedoch zugleich, auch in Distanz zum eigenen Vorgehen zu gehen und die pragmatisch-relational hervorgebrachten hegemonialen Beziehungen der dokumentarischen Instanzen, die politische Konkretisierung der eigenen Rezeptionstätigkeit, (selbst-)kritisch zu analysieren.

Dieses methodisch-theoretische Konzept wird im zweiten Teil der Publikation unter der Überschrift *Videolektüren* in die Praxis gesetzt. Als konkrete Analysegegenstände dienen drei ausgewählte Video- bzw. Filmarbeiten, denen jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Diese Arbeiten sind: 1) *Hot Water – de l'eau chaude*, ein 33-minütiges Video der Künstlerin Alejandra Riera aus dem Jahr 2001, 2) *The White Station*, ein 9-minütiger Kurzfilm des Filmemachers Seifollah Samadian von 1999, und 3) *operculum*, ein 14-minütiger Videoessay der Künstlerin Tran T. Kim-Trang von 1993.

Dass drei filmische Arbeiten der dokumentarischen Kunst ausgewählt wurden, trägt zunächst dem Umstand Rechnung, dass dieses Medium einen zunehmend großen Raum im Kunstkontext einnimmt. Die Gründe dafür liegen nicht nur in der Möglichkeit des zeitbasierten Mediums, verschiedene kritisch-

experimentelle Materialien in eine geschlossene Arbeit einzubeziehen²⁹, sondern auch im potentiell gesteigerten Authentizitätseindruck des Filmischen, das aufgrund der Möglichkeit der Verknüpfung rhetorischer Indexikalität mit einem scheinbar kontinuierlichen Zeitverlauf die repräsentierten ‚Anderen‘ besonders glaubhaft als handelnde Subjekte in Erscheinung treten lassen kann. In Bezug auf die Analysemethode ist darüber hinaus relevant, dass die Zeitbasiertheit des Filmischen es nahelegt, Veränderungen in den hegemonialen Konstellationen der Medieninstanzen kontinuierlich herauszuarbeiten. Die immanente Prozesshaftigkeit des filmischen Mediums motiviert und begleitet gewissermaßen den prozesshaften Verlauf der Lektürearbeit.³⁰

Neben dem gemeinsamen filmischen Medium weisen die ausgewählten Video- und Filmarbeiten auch eine inhaltliche Gemeinsamkeit auf: Sie alle repräsentieren ‚andere Frauen‘, die neben Ethnizität und/oder Klasse auch in Bezug auf die Kategorie Geschlecht mit Differenz belegt sind. Allerdings erscheinen diese in durchaus unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen: So zeigt *Hot Water* eine Protestaktion für bessere Wohnbedingungen in Nordfrankreich, an der Frauen mit migrantischem Hintergrund maßgeblich beteiligt sind, während in *The White Station* eine verschleierte Frau in Teheran beobachtet wird, die während eines Schneesturms auf den Bus wartet, und *operculum* zeigt eine asiatische Frau, die von verschiedenen Ärzten über eine chirurgische Anpassung ihrer Augenform an die ‚westliche Norm‘ beraten wird. Mit dem Fokus auf Arbeiten über ‚andere Frauen‘ wird die Problematik des Politischen besonders deutlich erkennbar: Aufgrund der Mehrfachbelegung mit Differenz sind Repräsentationen über ‚andere Frauen‘ in besonderem Maße einer potentiellen Verstrickung von politisch-emanzipativen und diskriminierenden Diskursen ausgesetzt. Einfache, formale Politik-Konzepte gelangen rasch an ihre Grenzen.³¹ Repräsentationen ‚anderer Frauen‘ fordern damit offensiv heraus, sich mit den Problemen des Politischen – insbesondere in der Verknüpfung feministischer und postkolonialer Ansätze – auseinanderzusetzen.

Die ausgewählten Video- bzw. Filmarbeiten unterscheiden sich aber nicht nur in Bezug auf die konkreten Inhalte, sondern auch hinsichtlich der Art und Weise, wie sie die ‚anderen Frauen‘ zu sehen geben. Sie bedienen sich ver-

29 Verwoert, Jan: „Double Viewing: The Significance of the ‚Pictorial Turn‘ to the Critical Use of Visual Media in Video Art“, in: Biemann, Stuff it!, 2003, S. 32.

30 Die prozesshafte Lektürearbeit ist jedoch keineswegs vom Verlauf der Videos und Filme abhängig. Wie in den Film- und Videoanalysen deutlich wird, kann sie sich durchaus auch gegen deren Argumentation oder vorgegebene Leserichtung wenden.

31 Auf diesen Umstand haben die sogenannten *Women of Color* (nicht-westliche bzw. schwarze Feministinnen) seit den 1980er Jahren kritisch hingewiesen. Wichtige VertreterInnen sind u.a. Chandra T. Mohanty, Bell Hooks und Gayatri Ch. Spivak.

schiedener Modi des Dokumentarischen:³² *Hot Water* verfolgt beispielsweise eine Rhetorik der dokumentarischen Interaktivität, wie sie aus politischen *Consciousness-raising*-Filmen der 1970er Jahre bekannt ist. Der Kurzfilm *The White Station* hingegen verknüpft die statisch beobachtende Ästhetik des frühen Films mit poetischen Formkonstruktionen. Und das Video operculum steht durch die diskontinuierliche Kombination von Film-, Sound- und Textmaterialien der Tradition des Essayfilms nahe. Diese formalen Differenzen zwischen den Arbeiten geben die immensen Formunterschiede wieder, die in der dokumentarischen Kunst zu finden sind. Darüber hinaus kann durch die formale Verschiedenheit der Analysegegenstände gezeigt werden, dass der zuvor beschriebene methodologische Ansatz *unabhängig* von allgemeinen Formkriterien anwendbar ist, und sich stattdessen die Analyse stets aufs Neue auf die formalen und inhaltlichen Besonderheiten des Gegenstands einlassen muss. Hier ist auch die Ursache dafür zu finden, dass den Video- und Filmarbeiten jeweils ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Während allgemeine, abstrakte Abhandlungen Gefahr laufen, Stereotype unkritisch zu reproduzieren, ermöglicht es die intensive, objektorientierte Beschäftigung in den einzelnen Kapiteln, den je *spezifischen* Erscheinungsformen von Alterität Raum zu geben und die eigene Beteiligung am Prozess des *Othering* selbstreflexiv zu berücksichtigen: Im Zentrum stehen das je spezifische Erscheinen der ‚anderen Frauen‘ und die je spezifischen Probleme des Politischen, mit denen es die kritische Lektüre konfrontiert.

Konkret bedeutet dies, dass das Video *Hot Water* im dritten Kapitel *Der Kampf um feministische Perspektiven* zunächst als klassisch-dokumentarische Darstellung eines feministischen Protestkollektivs gelesen wird, an dem neben den repräsentierten ‚anderen Frauen‘ auch die Filmemacherin und die BetrachterInnen teilzuhaben scheinen. Ein genauer Blick lässt jedoch die Brüche in dieser Kollektiv-Rhetorik deutlich werden: Die repräsentierten ‚Anderen‘ formulieren aktiv Differenzierungen und stellen sowohl die Position der Künstlerin als auch die der BetrachterInnen innerhalb der angenommenen Kollektivität in Frage. Für die Rezeption steht damit die begehrte und problematische Verortung im Feminismus zur Debatte. In Bezug auf den Kurzfilm *The White Station* beschäftigt sich das vierte Kapitel *Verschleierte Ansichten* hingegen mit dem Verhältnis zweier ‚einsamer Gestalten‘: dem beobachtenden Filmemacher hinter dem Fenster eines Hochhauses auf der einen Seite und der beobachteten verschleierten Frau im Schneesturm auf der anderen Seite. Aus dieser weit-

32 Den Begriff prägte Bill Nichols, der vier – bzw. später sechs – dominante Modi des Dokumentarischen unterscheidet. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1991, S. 32-75, sowie ders.: *Introduction to Documentary*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2001, S. 99-138.

gehend statischen Szene werden sukzessive ästhetische und kompositorische Filmelemente, komplexe Blickkonstellationen und Projektionen zum zentralen Bildgegenstand des Schleiers herausgearbeitet und miteinander konfrontiert. Auf diese Weise wird nicht nur das dominante Verständnis des Schleiers als Symbol für die Unterdrückung der Frauen irritiert, sondern auch der Fokus des Rezeptionsinteresses verschoben: Dieses konzentriert sich nicht mehr ausschließlich auf die bemitleidenswerte Frau im Schneesturm, sondern auch auf die mehrfach in Machtverhältnisse eingespannte eigene Position als ‚westlichen‘ BetrachterIn. Das sechste Kapitel *Die essayistische Blindheit* entwickelt schließlich verschiedene Lektüren zum Videoessay *operculum*, der sich mit ethnisch normativer Augenchirurgie bei AsiatInnen auseinandersetzt. Obwohl die essayistische Darstellung eine wirkungsvolle Kritik an dieser Praxis formuliert, stellt sie erneut die dokumentarisch repräsentierte Frau als authentische Körpereinheit her, die nicht nur der Schönheitschirurgie passiv ausgeliefert erscheint, sondern auch in einen unaufholbaren Rückstand zur essayistischen Kritik gebracht wird. Die Verschiebung der Perspektive auf ein (zunächst ausgeblendetes) Detail des Videos ermöglicht es jedoch, die Montage in einer Weise zu lesen, in der die ‚andere Frau‘ ihren passiven Objektstatus sowohl innerdiegetisch als auch in Bezug auf die Rezeption unterwandern kann.

In allen drei Video- bzw. Filmanalysen werden – unter Einbeziehung verschiedener kritischer Diskurse zum Dokumentarischen, zur Kunst sowie zu geschlechtlicher und ethnischer Alterität – mehrere Lektüreschritte unternommen, die verschiedene Bedeutungsebenen der Videos herausarbeiten und zueinander in Relation stellen. Dabei zeigen sich unterschiedliche und zum Teil widersprüchliche Beziehungen zwischen den medialen Instanzen der Repräsentationen (RezipientInnen, ProduzentIn und Repräsentierte), die sich als hegemoniale Subjekte beständig neu konstituieren und destabilisieren. Eine grundlegende Annahme der Publikation ist es dabei, dass die Repräsentierten erst in diesen hegemonialen Bewegungen relativen Subjektstatus erhalten können. Nicht ein scheinbar unmittelbares Von-sich-aus-Sprechen, wie es die Rhetorik des Dokumentarischen suggeriert, begründet aus dieser Perspektive Subjektivität, sondern die unabdingbaren, konstitutiven Machtbeziehungen zwischen temporären, unabgeschlossenen Subjektpositionen. Auf dieses Beziehungsgeflecht spielt auch der Buchtitel „Andere Subjekte“ an, dessen Wortfolge in einem doppelten Sinn verstanden werden möchte: als Ausdruck des Begehrens, den repräsentierten ‚Anderen‘ als Subjekten zu begegnen, und als Verweis auf die konstitutive Differenz ihrer begehrten Subjektivität, die gerade darin besteht, *nicht* gänzlich über formale Konzepte erfasst und angeeignet werden zu können. Die ‚anderen Subjekte‘ weisen damit zurück auf die relationalen Subjektpositionen der Rezeption und Produktion, die sich sowohl den konkreten hegemonialen Bedingungen der Repräsentationen und ihrer Kontexte

als auch der eigenen politischen Verantwortlichkeit stellen müssen. Die selbstkritische Auseinandersetzung mit der Problematik der ‚anderen Subjekte‘ wird so zur Grundbedingung für feministische, postkoloniale Perspektiven, die ihre eigene hegemoniale Kontingenz anerkennen. In der Publikation werden diese anti-essentialistischen Perspektiven des Politischen nicht nur theoretisch postuliert, sondern in den mehrdimensionalen, antagonistischen Lektüren der ausgewählten Video- und Filmarbeiten auch als praktisch positionierte *Politik der Rezeption* entwickelt und anschaulich gemacht.