

You made me love you. Selbstinszenierung und der direkte Kamerablick

Von Ale Bachlechner

You made me love you ist der Titel einer Videoarbeit von Miranda Pennell, die hier als Einstieg zu einigen Überlegungen zum Verhältnis zwischen Performer*in und Kamera im Musikvideo und der Videokunst dienen soll. Das vierminütige Video von 2005 folgt einem klaren Konzept: Wir sehen eine Gruppe von Tänzer*innen in Nahaufnahme, die sich in einer Reihe zur Kamera hin angeordnet haben. Schnell wird deutlich, dass ihre Aufgabe ist, Blickkontakt mit dem Objektiv zu halten, obwohl sich die Kamera auf Schienen unvorhersehbar hin und her bewegt: „This in turn provokes a series of spatial and social adjustments and a process of micro-negotiations amongst the dancers. The video documents the flux of the physical process (dancers are constantly slipping out of the frame) and that of more interior, sensory processes (perceivable in small, concentrated looks and movements across surfaces of faces)“ (Pennell 2011). Es findet ein spielerischer Wettbewerb um Aufmerksamkeit statt und der Titel der Arbeit legt schon nahe, dass das Gesehenwerden eng verknüpft gedacht wird mit liebevoller Anerkennung. Das Besondere hier ist, dass sich der Blick in beide Richtungen entfaltet: Als Publikum schauen wir aus nächster Nähe lange genug in die Gesichter der jungen Tänzer*innen, um eine affektive Verbindung einzugehen, gleichzeitig setzen diese ihrerseits scheinbar alles daran, uns ihre ungeteilte Aufmerksamkeit zu schenken und müssen dafür immer in Bewegung bleiben.

Es lässt sich ein Vergleich anstellen mit Andy Warhols *Screen Tests*, in denen die Herausforderung für die Gefilmten genau gegensätzlich darin lag, der ausgedehnten und stillstehenden Beobachtung der Kamera standzuhalten.

Die Häufigkeit und Selbstverständlichkeit, wie auch die Anforderungen an die Performance jeder*s einzelnen für die Kamera haben seit den 1960ern, in denen Warhol die *Screen Tests* drehte, exponentiell zugenommen (Skype, Videoblogs, Selfies, ...). Es gibt eine enorme Bandbreite an Möglichkeiten zur medialen Selbstdarstellung, die bewusst oder unbewusst immer auch Fragen der Repräsentation von Identitätskategorien wie Gender, Klasse, Ethnie, sexueller Orientierung, u.a. verhandelt.

Wie lässt sich dieses (alltags-)performative Setting künstlerisch und kunstpädagogisch fruchtbar machen, wie greifen das begehrenswerte Bild des Stars und die (amateurhafte) Selbstdarstellung ineinander? Und im Besonderen: Welche Effekte von Intimität, Authentizität und Fetischisierung werden erzielt, wenn die „vierte Wand“ durchbrochen und die Kamera direkt adressiert wird?

Das Musikvideo als populäres und vielfältiges Format eignet sich auf besondere Weise zur Analyse dieser Fragen und als Folie für eigenes Arbeiten mit der Kamera. Im Vorwort zum Bildband *Mark Romanek. Music Video Stills* zählt Mark Alice Durant eher abschätzig visuelle Konventionen der seiner Meinung nach weniger bemerkenswerten kommerziellen Musikvideoproduktionen auf (und kontrastiert in Folge Mark Romaneks Videos dazu): „The standard images, postures, and techniques of most music videos are all too familiar. There are for instance, the tropes of urban success: scantily clad women, expensive cars, glitzy nightclubs, gold chains, and gritty streets. Also ubiquitous are the symbols of suburban angst: tormented poetic grimaces, empty parking lots, boys with guitars moping in industrial wastelands, and trailer parks populated by waif-like females. The overused repertoire also includes furtive glances over the shoulder, intense stares from the (human) object of desire, slow-motion strides through a crowded room or an empty house, and the lip-synching singer gazing back at the viewer with hands held out, a symbolic gesture of alliance with the audience, expressively pleading for understanding“ (Durant in Romanek 1999: 14).

Anstatt aber diese und andere popkulturelle Marker einfach als billige Effekte abzutun, lohnt es sich, sie auf ihre jeweils spezifische Bedeutungsproduktion hin anzusehen, nicht nur, weil sie aktuell einen großen Teil der uns umgebenden medialen Welt ausmachen, sondern auch weil sich interessante Verbindungslinien in einer kunst- und kulturhistorischen Perspektive ausmachen lassen. Der Einsatz von Theatralität, Kostüm, Make-Up, Gesten, Mimik und eben der direkte Blick in die Kamera lassen sich prototypisch in ikonischen Videos wie David Bowies *Life on Mars* (1971) und Kate Bushs *Wuthering Heights* (1978) beobachten, und in Videos zeitgenössischer Künstler*innen aktualisiert wiederfinden.

Als Perfume Genius lotet etwa der US-amerikanische Musiker Mike Hadreas in seinen (Video-)Performances das Verhältnis von

Intimität und Verletzlichkeit zu Intensität aus. Im Video zu *Hood* (2012) posiert Hadreas zusammen mit dem Pornodarsteller Árpád Miklós (Peter Kozma) für einen Fotoshoot. Miklós hält Hadreas in seinen Armen, bürstet ihm sanft das Haar, und schminkt ihn unbeholfen aber zärtlich, während Hadreas der Kamera seine Ängste und Gefühle gesteht. Das Repertoire der Kostüme und Accessoires reicht dabei von femme bis monsterhaft und verbindet sich mit der Sorge des lyrischen Ichs, er könne die Fassade nicht lange genug aufrechterhalten und der Geliebte würde bald seine ‚Wahrheit‘ erfahren.^[1] Die vergebliche Suche nach der Wahrheit, Echtheit, dem Authentischen hinter der Maske kann als ein verbindender Topos zwischen kritischen Ansätzen der Gender Studies, der Soziologie und etwa auch des Dokumentarfilms fruchtbar gemacht werden. Weiblich konnotierte Posen der Verführung, die sich überschneiden mit einer prekären Körperlichkeit (unsicher auf High-Heels in der Mitte einer dunklen Straße laufen, die Hände vors Gesicht nehmen, die Strumpfhose hoch und den Saum des als Kleid getragenen Trikots runterziehen, etc.) werden im Video zu *Take me home* (2012) durchgespielt. Und im Video zu *Fool* (2014) findet sich das aus *Flashdance* (1983) bekannte Setting der anfänglich unbeeindruckten, normativen Jury wieder, die letztlich doch durch eine besonders mitreißende Performance gewonnen werden kann. Immer wieder adressiert Hadreas die Kamera direkt, ist sich bewusst, dass er angesehen wird, nimmt jede Pose für das Gegenüber ein und erwidert dessen Blick. So ergibt sich ein komplexes Verhältnis von Sehen und Gesehen-Werden, in dem Subjekt- und Objektposition oszillieren.

Die Performance im Privaten und ihre extreme Vervielfältigung durch einfach verfügbare Technik und entsprechende Online-Plattformen greift Margaux Williamson auf. Die kanadische Künstlerin hat in ihrem Musikvideo zu *Dancing to the end of poverty* (2008) der befreundeten Band *Tomboyfriend* Ausschnitte aus ca. 80 verschiedenen Youtube-Videos montiert, in denen (nicht ausschließlich) Teenager vor der Kamera tanzen, sich zeigen, verstecken, sie direkt adressieren und sich für die Kamera inszenieren. Die häufig sehr niedrige Auflösung des Ausgangsmaterials, die privaten Räume, aber vor allem das Verhältnis der Selbstdarsteller*innen zur Kamera, lassen die Aufnahmen besonders intim wirken. Dieser Eindruck steht in produktivem Kontrast zur Tatsache, dass es sich durchwegs um bereits vorher auf Youtube (zum größten Teil von den Tanzenden selbst) veröffentlichte Videos handelt. Youtube und andere Plattformen stellen eine enorme Ressource dar, deren Aneignung in einem kunstpädagogischen Kontext sicherlich erst am Anfang steht.

Als dritten Bezugspunkt lässt sich ein Video der Künstlerin Julia Scher anschließen, die sich umfassend mit der beobachtenden Kamera und unserem Verhältnis zu Überwachung und sozialer Inszenierung auseinandergesetzt hat. In *lip sync 2015* sehen wir Julia Scher „speaking from the heart with the words of others“, wie sie selbst das Potential von Playback beschreibt.^[2] Sie performt Miley Cyrus’ *Wrecking Ball* in ihrer Büroetage der Kunsthochschule für Medien Köln und wird dabei von einer Kamera verfolgt, der sie erst aus freien Stücken etwas erläutert, vor der sie dann jedoch mit zunehmender Verzweiflung die Flucht ergreift. Der schmale Gang mit den vielen Ankündigungsplakaten, der Drucker, die Toiletten, alles wird durch die Lyrics „I came in like a wrecking ball“, „running for my life“, „all I wanted was to break your walls, all you ever did was wreck me“, usw. neu mit Bedeutung versehen. Wer wird angesprochen? Ein*e abwesende*r Geliebte*r, ihr Publikum, die Studierenden, die Kolleg*innen, die Institution?

Die Einstellungsgrößen variieren von Close-Up bis Totale, die Perspektiven von leicht untersichtig bis stark aufsichtig und tragen dazu bei, das Verhältnis der Performerin zur Kamera dynamisch und mehrdeutig zu halten. Schers Verkörperung des Songs mobilisiert feministische Fragestellungen von Macht, Kontrolle und Verführung und erweitert sie in einem institutionskritischen Kontext. Lip-syncing bietet eine besondere Möglichkeit zur Interaktion mit bestehenden kulturellen Texten und ist sowohl aus analytischer Perspektive als auch als praktischer Ansatz ergiebig.

Anmerkungen

[1] Tragischerweise nahm sich Miklós ein Jahr später das Leben, weshalb das Video ihm auch gewidmet ist.

[2] Etwa in der Broschüre zur Ausstellung *copy g_ods* von Julia Scher, Melike Kara, Yves Scherer in der Gallery *DREI* in Köln 13.11.2015 – 09.01.2016.

Literatur

Bowie, David (1976): Life on Mars? (Musikvideo, Regie: Mick Rock)

Bush, Kate (1978): Wuthering Heights (Musikvideo, „Red Dress Version“, Regie: Kate Bush)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2012): Hood (Musikvideo, Regie: Winston Case)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2012): Take me home (Musikvideo, Regie: Patrick Sher)

Hadreas, Mike (Perfume Genius, 2014): Fool (Musikvideo, Regie: Charlotte Rutherford)

Lyne, Adrian (1983): Flashdance (Film) USA

Pennell, Miranda (2005): You made me love you (Video) Online: <http://artefactpublication.com/post/5237859445/you-made-me-love-you>
[10.03.2018]

Romanek, Mark (1999): Mark Romanek: Music Video Stills. Santa Fee: Arena Editions.

Scher, Julia (2015): lip sync 2015 (Video) Online: <http://archiv.videonale.org/en/artists/s/julia-scher/> [10.03.2018]

Warhol, Andy (1964 – 1966): Screen Tests (Experimentalfilme) vgl. Angell, Callie (2006): Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné. New York: Harry N. Abrams.

Williamson, Margaux (2008): Dancingtotheendofpoverty (Musikvideo, Song von Tomboyfriend) Online:
<http://www.margauxwilliamson.com/dancing-to-the-end-of-poverty/> [10.03.2018]

You made me love you. Selbstinszenierung und der direkte Kamerablick

Von Ale Bachlechner

Zusammenfassung

Der Beitrag beschreibt die Erfahrungen der Autorinnen aus einem Workshop mit einem filmischen Kurzformat, das von der Filmemacherin Agnès Varda inspiriert wurde. Dabei gehen sie beispielhaft den spannungsvollen Potenzialen von Blicken nach, die sich aus dem filmpädagogischen Setting und dem Arbeiten mit audio-visuellem Material eröffnen. Sie fragen danach, wie durch die ambivalenten Blickbegegnungen ein Vermittlungsraum für widersprüchliche Sichtweisen geschaffen werden kann.

Eine Minute Film zu, mit und durch ein(em) Bild, so ließe sich das filmische Kurzformat *Une minute pour une image* (Agnès Varda 1982) beschreiben. Dieses Kurzformat ist der Dreh- und Angelpunkt einer Reihe von Workshops, die wir seit 2018 entwickeln.^[1] In diesen steht das praktische Arbeiten mit Film im Zentrum; wir arbeiten mit Bildern, schreiben Texte, nehmen Ton und Sprache auf und sprechen über das Gesehene, Gedachte und Gehörte.

Ausgehend von den Erfahrungen aus den verschiedenen Workshops skizziert der Text Ideen und Fragen für eine künstlerisch-ästhetische Filmvermittlung. Dabei wollen wir Besonderheiten der Vermittlungssituationen durch kurze künstlerische Filme aufzeigen und über bildende Potenziale von Blickbegegnungen für eine künstlerisch-ästhetische Filmbildung nachdenken. Das Konzept entleihen wir *Une minute pour une image*,^[2] einer Serie von Minifilmen der Filmemacherin Agnès Varda, die in Zusammenarbeit mit dem *Centre National de la Photographie* und dem Fernsehsender FR3 im Jahr 1982 entstand. Es wurde im Laufe einiger Monate täglich ein Kurzfilm ausgestrahlt, in dem während einer Minute jeweils eine Fotografie gezeigt und kommentiert wird (Cine Tamaris o. J.). Der Kommentar zum Bild wird von unterschiedlichen Personen gesprochen: Bäcker*innen, Taxifahrer*innen, prominente Personen wie Marguerite Duras, aber auch die Filmemacherin selbst. Erst im Abspann des Filmes wird bekannt gegeben, von wem die Fotografie stammt und wer die Fotografie jeweils bespricht. Sie interessiert sich nicht so sehr für kanonisiertes Wissen über die jeweiligen Fotografien, formulierte Varda (2010, S. 78) ihre Idee zur Fotofilm-Serie, sondern für verschiedene Lesarten von Bildern, die an Fotografien herangetragen würden. Die Sichtweisen der Fernsehzuschauer*innen treffen so auf die scheinbar subjektiven Perspektiven der Kommentator*innen und eröffnen die Möglichkeit, das jeweilige Foto erneut zu sehen und ‚neu‘ zu lesen.

Als eine Form filmischer Bildbetrachtung hat Vardas Fotofilm-Serie unsere Aufmerksamkeit auf sich gezogen und war Anlass für die Entwicklung des Filmvermittlungsformats *Une minute pour une image revisited*, das es uns ermöglichte, Bildproduktion, -rezeption und künstlerisch-praktische Artikulationen für eine ästhetische Filmvermittlung zusammenzudenken. Die scheinbar simple *Mise en Scène* und die Kürze der Fotofilme erlauben es, diesen zeitlich aufwendigen Prozessen in ihren Verschränkungen nachzugehen.

Une minute pour une image – Blickkreuzungen in *Collages* (1983)

Die Tagung *Mikroformate* an der Universität zu Köln behandelte neben anderen Phänomenen vermehrt sehr kurze audiovisuelle Bewegtbildformate, wie sie im Netz und auf Social Media-Plattformen zirkulieren, wie beispielsweise GIFs und Micro Movies. An diesen lassen sich unterschiedliche Beobachtungen hinsichtlich ihrer Ästhetik formulieren, wie beispielsweise die emotionale und dramaturgische Dichte, die häufig auf einen ‚*Point of tension*‘ ausgelegt ist (Porombka 2017). Trotz ihrer relativen Kürze unterscheiden sich die ‚Mikrofilme‘ aus *Une minute* hinsichtlich der ästhetischen Merkmale wesentlich von den Mikroformaten der Social Media. Nicht nur ist der Entstehungskontext ein gänzlich anderer – die Filme wurden in den 1980er-Jahren für das Fernsehen erstellt und sind somit nicht in den Produktions- und Rezeptionszirkeln zu verorten, in denen sich die heutigen Mikrovideos und GIFs auf den Social Media-Plattformen bewegen –, auch fehlt hier auf den ersten Blick der Effekt der Verdichtung und Zuspitzung, die für Micro Movies bezeichnend zu sein scheint. Außerdem fand im ursprünglichen Fernsehformat keine Wiederholung statt, die Filme wurden einmalig ausgestrahlt und sollten so zum Teil eines imaginären, flüchtigen Albums werden, wie Varda die Idee zu *Une minute* beschrieben hat (Cine Tamaris o. J.).

Vardas Fotofilme folgen einer anderen Art der Verdichtung, die wir am Beispiel eines Fotofilms der Serie und seiner Vermittlungssituation entfalten wollen: Eine Fotografie wird in unterschiedlichen Einstellungen, gelegentlich durch Zoom-in und Zoom-out, inszeniert und dabei von einem Voiceover-Kommentar begleitet. Am Beispiel des Fotofilms zur Fotografie *Collages* von Gerard Marot (1983) aus der Serie *Une minute* wollen wir das Verhältnis von Verdichtung und Blickkreuzung beschreiben, das für unser Nachdenken über einen filmvermittelnden Anschluss an *Une minute* wichtig war.

Der Kurzfilm zeigt die Schwarzweiß-Fotografie *Collages*, auf der vier ältere, weiblich gelesene Personen zu sehen sind, deren Augenpartie mit schwarzen Balken nachträglich überdeckt wurde. Sie sitzen nebeneinander, vergnügt sind sie der Kamera zugewandt. Über ihren Schoß hinweg liegt unnatürlich ausgestreckt ein nackter junger Mensch, dessen Penis sich sichtbar im Mittelpunkt der Komposition befindet. Die Fotografie scheint überfordernd, irritierend, unverständlich. Das Bedürfnis, das Bild in Ruhe zu erkunden, wird vom Voiceover gestört, das die Betrachter*in augenblicklich mit einem Geflecht von Assoziationen konfrontiert, die diese teilweise nicht einzuordnen vermag. Die Stimme des Voiceovers setzt zweifach an und betont die Eigenartigkeit der Collage und entfaltet Verknüpfungen von der *Pieta*, hin zu Sozialhilfe und weiblichem Begehren im Alter. „X-rated movies, La *Pieta*, Social Security, The Oedipus complex, elderly women and love, incognito women and a boy showing his pe-

nis.^[3] Am Ende des einminütigen Films steht eine direkte Ansprache an die nackte Figur im Bild, die von der Sprecherin mit Jesus assoziiert wurde: „Sleep, baby Jesus, close your eyes, otherwise you'll get black tape over your eyes, too.“ Die Stimme gibt eine mögliche Leserichtung vor. Eine Kompliz*innenschaft mit der Stimme tut sich auf. Handelt es sich doch um ein*e Leser*in, die ebenfalls versucht, die Fotografie zu begreifen und sich somit in einer ähnlichen Situation befindet wie wir. Statt eine distanzierte Betrachtung im Sinne einer klassischen Bildanalyse zu liefern, konfrontiert uns die Erzählerin im Voiceover mit der Rätselhaftigkeit der Fotografie. Es stellt sich die Vermutung ein, dass es sich tatsächlich weniger um ein Begreifen als ein Eingreifen handelt; denn die Voiceover Stimme will aktiv in die Fotografie eingreifen, indem sie die Augen und den Penis mit schwarzem Tape zu überkleben droht: „[A] nd two strips over your genitals like a cross right in the middle of the image, where the cross in the lens focused this picture.“ Die Rätselhaftigkeit der Fotografie wird nicht auf-, sondern überdeckt. Es entsteht eine imaginäre Überlagerung, bei welcher der Mittelpunkt der Fotografie, der gleichzeitig das Geschlecht der nackten Figur darstellt, verdeckt werden soll. Im imaginierten, schwarzen Tape scheinen unterschiedliche Blicke aufeinanderzutreffen. In der Begegnung mit dem Blick der Erzählerin stellt der Fotofilm Fragen zu anderen Blicken und schafft Differenzen: Wer wird von was oder wem wie angeblickt? Welche Sichtweisen produzieren welche Bedeutungen? – Durch die Blicke, die in diesem Fotofilm miteinander konfrontiert werden, scheint ein rätselhaftes Angeblickt-Werden vorstellbar, mit dem gleichsam Bedeutungen vervielfacht und verdichtet anstatt vereindeutigt werden.

Die hier beschriebenen Momente einer Verdichtung zwischen Voiceover und Fotografie stellen Kreuzungen von Blicken her, die weniger mit einer dramaturgischen Zuspitzung zu tun haben – sie produzieren kein Begehren nach dem Kommenden, keine dramaturgische Auflösung –, vielmehr resultieren sie aus sich zeitlich und medial überlagernden Sichtweisen, die sich in der fotofilmischen Inszenierung kreuzen.

Vardas *Une minute* steht in Bezug zu anderen Formen von Kommentarfilmen, wie beispielsweise den filmvermittelnden Filmen Jean Douchets *Image par Image* ebenfalls aus den 1980er-Jahren (Baute o. J.). Wie Michael Baute feststellt, handelt es sich hier zunächst um Modellanalysen von westlichen Filmklassikern (beispielsweise Fritz Langs *Metropolis*).

„Es ist nicht so, dass die Filme [von Douchet; K.L.] den Eindruck vermitteln wollen, während ihres Ablaufs etwas zu entdecken. Es sind von ihrer Dramaturgie her keine ‚Abenteuerfilme‘. Was *Image par Image* zeigt, ist zuvor wohlgeordnet worden, nimmt aufeinander Bezug, strukturiert. Es geht über die Auseinandersetzung und Interpretation einzelner kanonischer Filme darum, vom Besonderen des behandelten Films her allgemeine Strukturen und Analysemethoden filmischer Artikulation aufzubereiten.“ (Baute o. J.)

Vardas *Une minute* unterscheidet sich von den genannten Filmen nicht nur durch die ungewöhnliche Kürze und zielt auch nicht auf eine geordnete Filmanalyse ab, mit dem Ziel die Fotografie besser zu verstehen, sondern bietet eine Folie, durch die Verkreuzungen und Überlagerungen differenter Sichtweisen und Perspektiven erprobt werden können. Damit geht weniger eine Reduktion, mehr eine Vervielfältigung und Öffnung von Bedeutungen der fotofilmischen Inszenierung einher. Diese scheinen bereits in der brüchigen Medialität des Fotofilms angelegt zu sein: Hámos et al. (2010) schreiben dem Fotofilm in seiner Intermedialität zu, Zwischenräume zu ermöglichen, in denen sich dialogisch Imaginationen bilden können:

„Diese Zwischenräume im Fotofilm sind von ebenso großer Bedeutung wie die stehenden Bilder selbst. Wir spüren die Abwesenheit von etwas, die leeren Stellen, die sich als Freiräume erweisen, sobald wir sie mit Assoziationen füllen.“ (Ebd., S. 15)

Diese assoziativen Verknüpfungen basieren aber nicht nur auf aktuellen Wahrnehmungen, sondern können als eingebunden in biografische Erfahrungs- und gesellschaftliche Machtzusammenhänge verstanden werden. Bezüge zu erinnerten Bildern, kollektiven Bildgedächtnissen, subjektiven Bilderfahrungen, erlernten bildanalytischen Betrachtungsweisen vermischen sich in der Zwischenräumlichkeit des Fotofilms. In dieser skizzierten Zwischenräumlichkeit treffen wir, so unsere These, auch auf den Blick des ‚Anderen‘, der sich mit unserem Blick kreuzen kann. Im so sich bildenden Blickgef(1)echt sehen wir Potenziale, sich im ‚eigenen‘ Blick fremd zu fühlen, was *Une minute* zu einem guten Ausgangspunkt für filmvermittelnde Überlegungen macht.

Ästhetische Filmvermittlung durch *Une minute pour une image* – Oder: Wie kannst du so etwas darin sehen?

Wir wollen einzelne Besonderheiten der Vermittlungssituationen durch *Une minute* und die Potenziale von Blickkreuzungen aus Perspektive einer ästhetischen Filmbildung nachspüren. Insbesondere möchten wir uns fragen, inwieweit die Begegnung von Blicken in der spezifischen Vermittlungssituation eine differenzkritische Perspektive auf Filmvermittlung eröffnen kann. Ästhetische Filmbildung verstehen wir nicht als ein Erlernen und Verstehen von Codes, sondern als eine Begegnung mit Filmen, die von Fremdheitserfahrungen und Irritationen geprägt ist und statt endgültiger Antworten suchende Artikulationen produziert. Darin impliziert ist ein Bildungsbegriff, der Bildung als Begegnung mit radikaler Fremdheit, einer „unendliche[n] Suchbewegung nach Artikulation für die mediale Verfasstheit von Welt- und Selbstverhältnissen, die nur performativ im Medialen vollzogen werden kann“, versteht (Zahn 2014, S. 67). Ästhetisch bildende Erfahrungen mit Filmen können befremdende Begegnungen mit Blicken ermöglichen sowie ein schnelles Urteilen und Vereindeutigen kurzfristig aufheben. Sie haben das Potenzial, machtvoll geprägte Blickverhältnisse zu verschieben und neu zu ordnen. Dieses Potenzial wird insbesondere künstlerischen Kurzfilmen zugesprochen, da diese die Blickweisen selbst wahrnehmbar machen und somit die Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen durchkreuzen können. Vorausgesetzt ist dabei zudem, dass eine Vermittlungssituation nicht zwangsläufig zu Bildung führt, sondern ‚nur‘ Möglichkeiten für Bildungsmomente eröffnen kann (Wimmer 2010).

In den von uns inszenierten Vermittlungssituationen lassen wir uns von den beschriebenen Erfahrungen mit *Une minute* leiten. Zu Beginn der Vermittlungssituation findet eine Sichtung und Diskussion eines Films aus der Reihe *Une minute* statt.^[4] Die Teilnehmer*innen stellen ausgehend von einer Fotografie ein Voiceover her, sprechen es ein und bearbeiten dieses ggf. in einem Schnittprogramm, sodass am Ende ein eigener kurzer Fotofilm entsteht. Im Anschluss werden die Filme gemeinsam angeschaut und diskutiert. Es ist uns wichtig, im Rahmen des Workshops nicht nur gemeinsam zu sichten und zu diskutieren, sondern auch praktisch-künstlerisch zu arbeiten. Indem wir zum Mikrofon für die Voiceover-Aufnahme und/ oder zum Schnittprogramm greifen, können wir auf eine affektive Weise ergriffen werden, die sich abseits sprachlich orientierter Reflexions- und Artikulationsformen bewegt. Essayfilme als „praktische Filmkritik“ (Baute 2014, S. 194) können Formen medialer Selbstreflexion und einer spezifischen Art der Wissensproduktion befördern, die als „audiovisuelle Forschung [...] eine Sensibilisierung für die „Medialität von Wissen und Erfahrung über Welt“ schaffen [kann].“ (Bee o. J.)

Durch das gemeinsame Schauen aller von den Teilnehmer*innen produzierten Fotofilme findet in der Sichtungssituation eine Ausdifferenzierung des Sehens statt. Wir sehen unterschiedliche Fotofilme, die sich um ein und dieselbe Fotografie drehen. Diese produzieren Äußerungen wie „Das sehe ich aber ganz anders.“, „Wie kannst du das darin sehen?“, „Das verstehe ich nicht.“ oder „Was will sie damit sagen?“. Sie tauchen – begleitet von Verwunderung, Ärger, aber auch Begeisterung – im Seminarraum auf. Darin geht es nicht nur um die Blickbegegnungen mit dem Fotofilm, sondern auch um Begegnungen mit den Blicken der anderen Teilnehmer*innen im Raum, die ein Befremden und Unverständnis produzieren und gleichsam ein Aushalten unterschiedlicher, vielleicht sogar widersprüchlicher Sichtweisen erfordern können. Vorschnellen Bewertungen könnte so Einhalt geboten werden, sodass differenzierte und vielfältige Wahrnehmungsweisen, angeknüpft an die eingangs formulierte Frage „Wer wird von was wie angeblickt?“, ins Zentrum rücken.

Am Ende dieses Textes scheint für uns das Format lange nicht umfassend genug beschrieben. Es stellt für uns einen Anfang mit weiterführenden Anknüpfungspunkten für unsere zukünftigen Workshops dar. Diese bestehen darin, den beschriebenen Verkreuzungen weiter nachzugehen und sie insbesondere hinsichtlich einer differenzkritischen Filmvermittlung zu erforschen, die neben den Blickverhältnissen auch das schweigende Wissen, die Körper und Stimmen stärker in den Vordergrund rückt.

Anmerkungen

^[1]Die Workshop-Reihe umfasst bisher fünf Workshops, die an unterschiedlichen Institutionen, auf Tagungen, an Universitäten und in Schulen in der Schweiz und in Deutschland – nicht zuletzt auch an der Tagung an der Universität zu Köln – angeboten und für die jeweils unterschiedlichen Situationen adaptiert konzipiert wurden sie insbesondere für Studierende und (angehende) Lehr-

er*innen.

[2] Im Folgenden abgekürzt als ‚*Une minute*‘.

[3] Alle Zitate aus dem Film wurden von den Autor*innen aus den englischen Untertiteln übernommen.

[4] Obwohl die Workshops je nach Ort, Teilnehmer*innen, Institution unterschiedlich verlaufen, lassen sich hier einige sich wiederholende Vermittlungsmomente

Literatur

Baute, M. (o. J.). Filmvermittlung und Cinéphilie: Jean Douchet. Zur Reihe „Image par image“. Kunst der Vermittlung. Aus den Archiven des Filmvermittelnden Films. Abgerufen am 03.11.2020 von <https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/cinephilie--douchet/zur-reihe-image-par-image/>

Baute, M. (2014). Über Video-Essay-Seminare. Zeitschrift für Medienwissenschaft, 11(2), 193–196.

Bee, J. (o. J.). Ciné-Ethnographie und audiovisuelle Forschung: Teil 1 Gedanken zu Anderen Wissenspraktiken in der Lehre. Abgerufen am 03.11.2020 von <http://andereswissen.de/de/media/cine-ethnographie-und-audiovisuelle-forschung>

Cine Tamaris (o. J.). Une minute pour une image. Abgerufen am 03.11.2020 von <https://www.cinetamaris.fr/une-minute-pour-une-image/>

Hámos, G., Pratschke, K. & Tode T. (2010). Schöpferische Konstruktionen – Eine Einführung. In Ders. (Hrsg.), Viva Fotofilm: bewegt / unbewegt (S. 9–16). Marburg: Schüren.

Porombka, S. (2016). Sekundentricks. In Mikroformaten erzählen. Abgerufen am 03.11.2020 von <https://vimeo.com/140168222>

Porombka, S. (2017). Sekundentricks. Über Vines, GIFs und das Gelingen von kleinen Formen im Web 2.0. Zeitschrift Kunst Medien Bildung. Abgerufen am 03.11.2020 von <http://zkmb.de/sekundentricks-ueber-vines-gifs-und-das-gelingen-von-kleinen-formen-im-web-2-0/>

Varda, A. (2010). Filmfotomontage. Textfragmente, ausgewählt von Christa Blümlinger. In: Hámos, K., Pratschke & T. Tode, (Hrsg.), Viva Fotofilm. bewegt / unbewegt (S. 71–81). Marburg: Schüren.

Wimmer, M. (2010). Lehren und Bildung. Anmerkungen zu einem problematischen Verhältnis. In K.-J. Pazzini, M. Schuller & M. Wimmer (Hrsg.), Lehren bildet? Von Rätsel unserer Lehranstalten (S. 13–39). Bielefeld: transcript.

Zahn, M. (2014). Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen. Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung. In S. Martin & L. Eckert (Hrsg.), FilmBildung (S. 59–71). Marburg: Schüren.

Filme

Garance, C. N. P. & Varda, A. (1982). ‘Collages’ aus der Kurzfilmreihe *Une minute pour une image*. Frankreich.

You made me love you. Selbstinszenierung und der direkte Kamerablick

Von Ale Bachlechner

Ein zweiteiliger Beitrag zur Tagung: *Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung 2: Das kulturelle Imaginäre* | 25./ 26.11.2011 | Wissenschaftliche Sozietät Kunst, Medien, Bildung zu Gast an der Kunsthochschule Mainz | [kunst-medien-bildung.de/category/tagungen/](https://zkmb.de/category/tagungen/)

Der erste, von Karl-Josef Pazzini verfasste Teil des Beitrages „Eine gewisse Gewalt des Imaginären. Zu Gerhard Richters Betty“ (1977) findet sich unter ^{hier}.

An dieser Stelle soll es nun um ein erstaunliches Wechselspiel von *Irritation* und *Verschleißung* bzw. *Zuspitzung* und *Entschärfung* gehen, wie es sich in der Rezeption dieses Bildes einstellt und daher, so wäre zu vermuten, auch angesichts seiner Beschaffenheit. Eine „gewisse Gewalt des Imaginären“ ist dann im Spiel als ‚Gewaltsamkeit‘ der *Deutung* des Bildes, des Bildes *selbst*... und es stellt sich die Frage, was einen hier möglicherweise anspringt, beschworen wird, gebannt werden soll.

Ausgangspunkt soll der Documenta-Katalogbeitrag der Kunst- und Filmwissenschaftlerin Kaja Silverman sein. Nachdem sie eine Verbindung von *Betty*-Bildern mit solchen von Gudrun Ensslin hergestellt hat, schreibt Silverman weiter über die *Liegende*:

„*Betty* (425/4) stellt eine Verbindung zu einem weiteren Mitglied der RAF her, Ulrike Meinhof, abermals durch ein ‚gefundenes Bild‘ – ein offizieller *Head-Shot* von Meinhofs Leichnam, der auf einer flachen Oberfläche liegt. Der *Stern* veröffentlichte diese Fotografie über zwei Seiten und machte Meinhofs einsames Hängen so zur öffentlichen Exekution; die Teilung in der Mitte der Fotografie trennte den Kopf von ihrem Körper, ähnlich dem scharfen Schnitt einer Guillotine. Wie auch die Fotografie von Meinhofs Leichnam stellt *Betty* (425/4) eine Nahaufnahme von Kopf und Schultern dar. Sie liegt auf einer flachen Oberfläche, horizontal; der Körper tritt von links in den Rahmen; sie sieht aus wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen. Die Oberfläche, auf der *Betty* liegt, verwandelt Richter in einen Schlachterblock, und er umreißt alles auf dem Gemälde mit der Schärfe einer Axt. Gleichzeitig stattet er seine Tochter mit einer Fähigkeit aus, die Meinhof nicht mehr besitzt: zurückzublicken. Da es nicht möglich ist, ihrem Blick zu begegnen, können wir kaum dem Impuls widerstehen, unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen. Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Anderere‘, sondern sie wird zu dem, was *Betty* für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches.“ (Silverman 2007: 104)

Terror

Diese Schilderung schlägt den Lesenden wahrhaftig vor den Kopf. Doch lohnt es sich, den Blick nicht ab-, sich vielmehr zum Text hinzuwenden – um auf diese Weise möglichst mehr über die durch das Bild in Gang gesetzte Dynamik zu erfahren.

Eine *gewisse Gewalt des Imaginären* findet sich zunächst in den Aussage-Inhalten: Hier wird das *Betty*-Bild recht unvermittelt der kampfunfähigen RAF-Terroristin assoziiert. Immerhin in der Bildgeschichte erscheint *Betty* mit der RAF verwickelt: Richter produziert *Betty* (425/4) einerseits im Jahr des *Deutschen Herbstes* 1977 und greift andererseits besagtes Meinhof-Bild für seinen vielbeachteten Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988) wieder auf (667/1-3).^[1]

Formal verbinden sich nach Silverman *Betty* und jener *Head-Shot* der toten Meinhof im Profil durch horizontale Oberflächenlage bzw. Naheinstellung. Scheinen im Falle Meinhofs Körper und Kopf durch Strangulationsmale bzw. das veröffentlichte Zweiseitenarrangement bereits getrennt, so droht *Betty* die Abschächtung anscheinend erst noch.^[2] Zugleich haben sich scharfe Schnitte durch Machart und Bildausschnitt offenbar auch hier bereits vollzogen: Die „Schärfe einer Axt“, von der Silverman spricht, funktioniert in diesem vergleichsweise wenig unscharfen Richter-Bild wie eine verschärfte Verdichtung des Eindrucks potentieller Ge-

walt.

So gesehen, ließe sich der hergestellte Zusammenhang aus der spektakulären Terrorismus- Verschlingung auch wieder lösen, ließen sich Schärfe und Schlachterblock in differente Bedeutungsrichtungen ‚ent-dichten‘. Hier ein Versuch: Eine Interpretation, die *Betty* einem gewaltsamen Tod assoziiert, geht nicht auf in der Bezugnahme auf die RAF und die damit verbundenen historisch politischen Fragen im engeren Sinn, welche auch das mögliche Zusammenwirken von Wünschen, Hoffnungen oder Widerstreit mit geltenden symbolischen Ordnungen betreffen. In jener Überlagerung von Tochter und drohender Exekution, die Silverman anbietet, wäre auch nicht nur etwaig das *Motiv einer Kindstötung* impliziert^[3] – wie es z.B. im biblischen Motiv der ‚Opferung Isaaks‘ eine Rolle spielt: als, von heute aus betrachtet, eine Grausamkeit, die sich dort genau in eine symbolische Form überführt – und dabei eine untergründig obszöne Seite des ‚paternalen Willens‘ berührt.

Wenn so eine moderierte Gewalttat am dargestellten Sujet im Spiel zu sein scheint, dann kann das darüber hinaus auch heißen, dass sich in der *Schärfe der Axt* der Bildproduktionsprozess selbst reflektiert, den *Betty* zu sehen gibt. Denn der *Akt der Repräsentation* fordert sozusagen „Opfer“ (Bronfen 1994: 109f.) wie das Bild den Körper schon immer mortifiziert. Mit Barthes an der Photographie exemplifiziert, wird „das Subjekt zum Objekt gemacht und sogar, wenn man so sagen kann, zum Museumsobjekt“ (Barthes 1989: 21) – nicht zuletzt als Bild einer immer schon verlorenen Zeit.^[4] Was, bezogen auf das Sujet *Betty*, genau die immer schon verlorene Zeit der Kindheit, des kindlichen Körpers betrifft – der dann durch Silverman mit der abgelaufenen Zeit des toten Körpers verkoppelt erscheint. So wie der Übergang, hier vom *Kind zur Frau*, kulturell eine Art ‚Tod‘ impliziert (vgl. Bronfen 1994: 287f. u.a. mit Bezug auf Turner), so wird bei der Überführung des Körpers in ein Bild quasi eine Objektwerdung oder „im kleinen das Ereignis des Todes“ (Barthes 1989: 22) erfahren.

Und wenn bei Richter das ‚eigene‘ Kind im Übergang verfremdend erstarrt und durchaus ‚leichenblass‘ im Bild erscheint, so scheinen durch die ‚Überführung‘ des Fotos in ein Gemälde die *Gewalten ins Bild* wiederholt ausgereizt. Denn wie dem geschossenen Foto, so ist auch dem Gemälde ein terminaler Moment zu eigen: Mit dem Pinselstrich bringt sich eine Geste auf die Leinwand, und so vermag „jede auf einem Bild dargestellte Handlung“ als „theatralische“ oder auch „als Schlachtszene“ erscheinen (Lacan 1987: 121f.)^[5] (welche Silverman allzu direkt im Schlachterblock fixiert). Dabei kommt das *gemalte* Bild bei Richter nicht einfach als Reproduktion daher, setzt das Foto vielmehr um in Raum und Zeit. Und überlagert das gemalte vermeintliche ‚Original‘ hier als vergleichsweise de-authentifizierenden ‚Doppelgänger‘ oder Gegenbild das Foto, so legt sich in Silvermans Überlagerung auf *Betty* das Bild eines *Leichnams* – welcher das Bild eben ‚in sich‘ schon ist bzw. er „ist sein eigenes Bild“ (Blanchot 2007: 29):

Nach Blanchot könnte es sein, „dass die Befremdlichkeit des Leichnams auch die des Bildes ist“ (ebd. 27); „eine Qualität der ‚Fremdheit‘“ (Bronfen 1994: 154), wie aus einer Art ähnlicher Verdopplung. – Ein Bild einer *Leiche* wiederum kann die Sinne schwinden lassen; doch mit dem Bild einer Leiche wird die fremdartige, destabilisierende Präsenz toter Körper (vgl. ebd. 331f.) schnell auch wieder kulturell ‚übersetzt‘. Eine *de- und restabilisierende* repräsentationale Wendung scheint sich nicht nur mit der Veröffentlichung des Fotos der toten Ulrike Meinhof im *Stern* 1976 zu vollziehen. Sie vollzieht sich auch durch Silvermans Interpretation *Bettys* als Figur des Terrors, die so besehen ein unheimlich bedrohliches Moment des Bildes aufgreift, es jedoch in die identifizierbare Gestalt der toten Meinhof ‚übersetzt‘, welche dann wie ein Leichen-Schatten hinter *Betty* zu lauern scheint.^[6] Dieser, wie man sagen könnte, *gewisse ‚Terror der Interpretation‘* heftet sich an eben dieses Bild *Betty*, in dem die der Bildgebung inhärente Gewalt und Leichenhaftigkeit scharf mit ausgestellt erscheint, die Übersetzungen explizit, Bild eines Bildes.

Blicken und Bewegen

Was Silvermans Katalogtext verdeutlicht: Es geht um die Suche des Blicks. Die Autorin betont die Fähigkeit *Bettys* – in Differenz zur Meinhof –, aus dem Bild heraus *zurückzublicken*. Womit der Blick hier im dargestellten Auge verortet wird. Auf die Auseinandersetzung Silvermans mit Blicktheorie an anderer Stelle können wir hier nicht weiter eingehen (vgl. etwa Silverman 1996). Dort geht es ihr u.a. darum, mit einem „Konzept der Liebe“ ein als hierarchisch strukturiert vorgestelltes „Blickregime zu

durchkreuzen“ (Peters 2010: 68).^[7] Mit lacanscher Theorie jedoch wäre der Blick weniger ein *Regime* denn ein „überschüssiges Objekt in der Welt“ (Copjec 2009: 82): Die Dinge blicken einen an, der Blick ist immer im Bild, auch wenn niemand aus diesem ‚blickt‘, als das, was „sich dem Zugriff des Auges entzieht“ (Žižek 1993: 165). ‚Zurückblicken‘ kann so auch das Bild der Mein-

hof: Man denkt, sie sieht uns nicht, während sie uns „in einem bestimmten Sinn [...] tatsächlich anblickt, angeht“.^[8] Es ist ein Blick hinterlegt, der nicht beschwichtigend fragen lässt, was das Bild uns will. Bilderproduktionen wären umgekehrt als versuchte Antworten auf genau den ‚fremden‘ (auch: unheilvollen)^[9] Blick lesbar. Sie haben in diesem Sinne eine pazifizierende, blick-deponierende Wirkung.^[10]

Die Bindung des Blicks an das Vorhandensein eines Augenpaars wäre womöglich ein entsprechend pazifizierendes Bild-Deutungs-Resultat.^[11] Ein *ungewisser Anderer* hingegen deutet sich bei Silverman an, wenn auf Bettys Fähigkeit zurückzublicken, direkt die Unmöglichkeit folgt, diesem Blick zu begegnen.^[12] Was wiederum zu dem Impuls führen soll, „unser eigenes Genick der Guillotine preiszugeben und unseren Kopf nach rechts zu drehen“ (Silverman 2007, s.o.). Deutlich wird: Das Bild bewegt. Hält man der annähernden Versuchung nicht stand, so macht die Bedrohung bei Betty demnach nicht halt, greift auf den Betrachtenden über.

Diesseits der fixierenden Guillotine-Vorstellung könnte das wiederum heißen: Der sich entziehende Blick des Bildes zieht den Betrachtenden in dieses hinein und auf seiner Suche scheint die betrachtende Distanz für ein gefährliches Preisgebensein auf den Kopf gestellt.^[13] Die Sehnsucht, etwas sehen zu wollen, das eine Antwort gibt, und eine Hinwendung zu eigener Verletzlichkeit scheinen dann potentiell zusammenzufallen; wodurch diese Hin-Neigung auch die Chance ist, etwas zu empfangen – es muss ja, in einer Formulierung Pazzinis, nicht gleich das Fallbeil sein.

Bei Silverman hieß es: „Geben wir dem Impuls nach, ist Meinhof nicht länger eine fremde ‚Anderer‘, sondern sie wird zu dem, was Betty für ihren Vater darstellt: Fleisch unseres ontologischen Fleisches“ (Silverman 2007, s.o.). Meinhof wird quasi zur Verwandtschaft oder, in Reihe: Betty in der Lage wie Meinhof wie dann der Betrachtende wie schließlich Richter als Vater? Als könne es doch noch eine wechselseitige Begegnung geben – oder ein geteiltes Sein aus *Fleisch und Blut*?

2009 hat Silverman das Buch „Flesh of My Flesh“ veröffentlicht,^[14] das auch ein Richter-Kapitel enthält. Dort argumentiert sie im Prinzip mit der *Analogie* als einer Art Ähnlichkeit, die nicht in einem Denken in Gegensätzen, Widersprüchen, Identitäten und Rivalitäten aufgeht.^[15] Durch analoge Bezüge werde ein anderer Zugang, auch in der eigenen Beteiligung, möglich.^[16] Dass Richter u.a. seine Tochter in Meinhofs Lage versetzte, erlaube es ihm allererst, die Schrecklichkeit des Geschehenen zu erfassen (insgesamt Silverman 2009: 195). Und mit dem Schlachter- oder Hackblock offenbare er auch die Ähnlichkeiten, die *ihm* mit Meinhofs Scharfrichtern (!) verbinden (vgl. ebd.). So besehen gäbe wohl auch der Betrachtende nicht nur den Kopf der Guillotine, sondern auch eigene Zerstörungspotentiale preis. – Darüber hinaus findet sich die Analogie, die Silverman in Richters Sujet (zwischen deutscher Geschichte und familiären Beziehungen) findet, auch in der Machart wieder, insofern die Fotografie für sie genau eine Analogie und Richters Fotogemälde eine analoge Verknüpfung eben von Foto und Gemälde ist,^[17] weder einfach gleich, noch völlig anders. Man könnte sagen: Ein Übergang ist im Spiel.

Ausgang

Ausgangspunkt hier war die Schärfe des Bildes bzw. das Schneidende der silvermanschen Betrachtungsweise – gebannt in benennbare Figuren kehrt der beunruhigende Schreck des Bildes in Form ‚gewaltiger‘ Deutungen wieder. Denn Fragezeichen sind entstanden bei den vereindeutigenden RAF-Bezügen, die, diesseits der geschichtlichen Einbettung, potentiell Züge gerade einer *Abwehr* des Bedrohlichen in sich tragen – wenn man dieses versuchsweise fasst als ein nicht zu belegendes Ausgeliefert- und Hingezogensein durch dieses Bild, das sich kaum auf sicherer Distanz halten lässt. Die imaginierten Platzwechsel geben darauf wieder deutliche Hinweise, sie nehmen den vor dem Bild mit in das Geschehen *hinein*: Wie Richter im Interview (s. Teil I) die Abgewandte (663/5) imaginär umdreht, so dreht der Betrachtende der *Liegenden* (425/4) nach Silverman potentiell seinen Kopf – und beide Male scheint einen etwas Tödliches ‚anzufallen‘. Vielleicht lässt sich sagen, dass im Falle der *liegenden* Betty ein Ausgesetztsein gleichsam ‚ins Auge springt‘, während es im Falle der *Abgewandten* zunächst „niemandem sonst“ auffallen muss, wie es im Interview heißt (s.o.). Gerade indem die *liegende* Betty in Nahaufnahme fast schon auf den Betrachtenden ‚zurutsch‘, kann die letztendliche Preisgabe kaum das ‚ganz andere‘ bleiben, wird vielmehr in Spannung gehalten. Ihre imaginäre Bannung geht in die-

sem Bild nicht auf.^[18]

Silvermans Katalogtext greift das auf – und wendet es fast konkretistisch: in der Fixierung der Gewalt an den Terror, des Blicks an das Auge, des Zustands des Betrachtenden an die Guillotine. Die im Vergleich ‚verdünnte‘ Form ihres Buches wiederum wirkt wieder ent-schärfend^[19] – dies betrifft auch die Gewaltförmigkeit der Bildhaftigkeit, die Silverman nun gleichsam als Arbeit der *Analogie* begreift. Und kann genau die Bewegung von der *Schärfe einer Axt* (s.o.) hin zu Verwandtschaft und Verbundenheit^[20] – oder eben: zu einer nicht polarisierenden Übergängigkeit – als eine Aussage zum Bild der *Betty* gelten, das in zugespitzter Form einen nicht abgesicherten Übergang zeigt?

Was im Katalogtext ebenso auffällt, das ist, dass die *sexuelle* Dimension des Bildes – wie übrigens auch im Tochter-Vater-Interview – einigermaßen unter den Tisch fällt. In Silvermans Deutung scheint es, als überlagerte der nahe gelegte terroristische Bezug auch die fragliche Erotik des Betty-Bildes (425/4), ‚opfere‘ mit Gewalt deren diesbezüglich irritierenden Gehalt.^[21] Auch möglicherweise naheliegende Konsequenzen ihres relationalen Ansatzes für Fragen eines darin wirksamen Sexuellen zieht Silverman bei aller *Liebe*^[22] hier mindestens explizit nicht.^[23] Selbst der mögliche Hinweis in der Katalogbeschreibung – Betty sehe aus „wie eine Erwachsene, nicht wie ein Schulmädchen“ (Silverman 2007: s.o.) –, ist mit Lektüre des Buches auf erstaunliche Weise wieder in den Meinhof-Kontext gestellt, wenn es heißt, dass u.a. das leuchtende Rot der Lippenfarbe den Altersunterschied vermindere.^[24]

Andere Rezeptionen des *Betty*-Bildes deuten den sexuellen Aspekt teilweise an. Wenn darin z.T. die Rede ist von *Lolita* bzw. *Kindfrau* (oder auch von Sexualisierung),^[25] dann ließe sich indes sagen: Gerade die – häufig klischierte kulturell-imaginäre – Vorstellung einer ‚ursprünglich‘-reinen, sexuell verführerisch-sündhaften, dabei naiv absichts- und ahnungslosen Kindfrau ohne Scham und Begreifen (vgl. Bramberger 2000: 251ff.), trifft Richters *Betty*-Bild nicht. Einen Unterschied macht einmal mehr die Übergängigkeit: Denn in Differenz zur Kindfrau, die sozusagen „keine Geschichte“ hat (Lolita ist „nicht entwicklungsfähig“) (ebd. 149), deutet *Betty* auf ein ‚Subjekt‘ und eine Passage, auch in der – im ersten Teil bereits angedeutete – in Szene gesetzten Beziehung zum Vater. Gerade weil das Bild *Betty* ein Einhalten, ein erschrockenes Stocken produziert, brechen allzu glatte Zuschreibungen ein. *Tod, Blick, Sexualität*: Das be- und verrückende Bild *Betty* öffnet einen fiktiven Durchgang zu den unerfindlich ‚letzten Dingen‘ – und in seiner Lektüre, unsere nicht ausgenommen, zeigt sich am Ende vielleicht, wie das Feld des Sexuellen in der Beziehung zum Kind, das im Begriff scheint, zur Frau zu werden, im Sprechen derzeit fast noch misslicher ‚einzubinden‘ scheint als das einer tödlichen Gewalttätigkeit.

Endnoten

[1] Während der Produktionszeit des Zyklus entstand im Rahmen einer Unterbrechung zudem das *Betty*-Bild von 1988 (663/5).

[2] Anders wiederum als bei der abgewandten *Betty* (1988), die zumindest im Psycho-Mutter-Vergleich quasi schon erledigt ist (s. Teil I).

[3] Zu Thema und Wirkung des Kindsopfers vgl. Bergmann 1992.

[4] Oder wiederum auch: „Bild, das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will“ (Barthes 1989: 103).

[5] „[A]ls theatralische Szene [...], wie sie notwendig ist für die Geste“, heißt es weiterhin (Lacan 1987: 122).

[6] Nach Blanchot unterhält der Leichnam zu der „Welt, in der er erscheint, nur noch die Beziehungen eines Bildes, dunkle Möglichkeit, allzeit hinter der lebendigen Form gegenwärtiger Schatten, und der jetzt, weit davon entfernt, sich von dieser Form zu trennen, sie ganz in Schatten umwandelt“ (2007: 29).

[7] Nach Silverman ist der Blick u.a. „the ‚unapprehensible‘ [...] agency through which we are socially ratified or negated as specta-

cle“ (Silverman 1996: 133). Sie stellt den Blick gewissermaßen erst „als vereinheitlichende oder regulative Kategorie der Erfahrung dar, und dann historisiert sie ihn [...]“ (Copjec 2009: 81). Einem Blick ausgesetzt zu sein, bedeutet dann, „dass wir uns selbst durch einen ‚kulturellen Schirm‘ begreifen, der als vereinheitlichender Rahmen oder als kognitive Bedingung der Erfahrung wirkt“ (ebd.). – Der Blick wird hier eher zum Blickregime. Vgl. dazu auch Silverman 1997 bzw. die dortige A.d.Ü. (Natascha Noack und Roger M. Buerge): Hinsichtlich der Übersetzung komme mit dem ‚Regime‘ sowohl „das von Silverman so betonte historische bzw. veränderliche Moment des ‚gaze‘“ zur Geltung wie „im weiteren auch dessen strukturelle Dimension“ (ebd. 62).

[8] Zu der in der Sonne schwimmenden Sardinen-Büchse: Lacan 1987 (101f.).

[9] „Es ist [...] überraschend, daß es nirgends auch nur die Spur eines guten Blicks, eines Auges, das Segen bringt, gibt“ (Lacan 1987: 122f.). Es „kann abwehrende Wirkung haben, aber jedenfalls ist es nicht heilbringend, es bringt Unheil“ (ebd.: 126).

[10] Der Maler „gibt etwas, das eine Augenweide sein soll, er lädt aber den, dem er sein Bild vorsetzt, ein, seinen Blick in diesem zu deponieren, wie man Waffen deponiert. Dies eben macht die pazifizierende, apollinische Wirkung der Malerei aus. Etwas ist nicht so sehr dem Blick, sondern dem Auge gegeben, etwas, bei dem der Blick drangegeben, niedergelegt wird“ (Lacan 1987: 107f.).

[11] Und ist umgekehrt nicht jedes Bild, wie Betty sichtbar macht, auch eine Enttäuschung genau dieses Unternehmens, welche allererst zum Begehren führt, es weiterführt?

[12] Zur verfehlten Blickbegegnung bzgl. Lacan/Sartre vgl. Copjec 2009: 82.

[13] Vgl. dazu: „Stern encouraged its readers to relate to death in the mode of a spectator by publishing this photograph [Meinhof] on 16 June 1976“ (Silverman 2007: 104; diese Passage fehlt in der deutschen Übersetzung).

[14] „Flesh of my flesh, bezogen auf das „what Adam says to Eve when she is presented to him for the first time by God“ (Silverman 2010: 182).

[15] „An analogy is a relationship of greater or lesser similarity between two or more ontologically equal terms – a corresponding with, rather than a corresponding to“ (Silverman 2010: 179).

[16] Vgl. Auch im Folgenden: „In the first of his Betty paintings, Richter finally begins the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other, situating himself within the analogy of finitude, and assuming his position within German history. In this photo picture, he puts his daughter in Meinhof’s place, which allows him for the first time to register the terribleness of what happened to her. As a result, what now horrifies is not Meinhof herself, but the violence to which she was subjected. By placing his daughter’s head on a chopping block, Richter also exposes the similarities linking him to Meinhof’s executioners“ (Silverman 2009: 195).

[17] Analogie sei die Basis von Richters Arbeit „ever since he painted his first photo pictures. He has used it to connect photography to painting, figuration to abstraction, art to the world, the past to the present, and what is knowable to what is unknowable“ (Silverman 2009: 13). Zur Photographie als Analogie: Silverman 2010: 182f.

[18] Vgl. „the laborious process of reorienting himself affectively to the death of the Other“, den Richter nach Silverman im ersten Betty-Bild u.a. beginnt (2009: 195, vgl. Anm. 16).

[19] Liegt in der Analogie, die die immer auch verschließende Zuspitzung des Katalogtextes umgeht, also auch ein Moment der Entschärfung bzw. bringt sie die Unschärfe neu ins Spiel?

[20] „Verbundenheit und Verwandtschaft – den Anderen als Fleisch des eigenen Fleisches zu erkennen – rücken in und die eigene Endlichkeit und Sterblichkeit niemals aus dem Blick“ (mit Bezug auf Silverman: Peters 2010: 69).

[21] Eine hierin vielleicht parallele Bewegung klingt in faz-net recht direkt an: Ließe die „Lolitahaftigkeit dieses Kinderporträts“ vielleicht „an gewisse Gemälde von Balthus denken“, so wisse man aber, „dass das Bild kurz nach dem 18. Oktober 1977 entstanden ist, also im Eindruck des so genannten Deutschen Herbstes, und unter dieser Prämisse wird aus dem Liegen automatisch ein Posieren, welches die Fotos von den Toten aus Stammheim nachvollzieht, die Richter elf Jahre später malen wird“ (Peter Richter 2007).

[22] „Like so much of Silverman’s recent work, *Flesh of My Flesh* is about love“ (Baker 2010: 177).

[23] Es geht Silverman durchaus um (Hetero-)Relationalität im Sinne einer „Anerkennung des Anderen und der Andersheit“ (Peters 2010: 69) oder auch um sexual resemblance, deren Abwehr quasi mit der ‚männlicher‘ Mortalität einhergeht (vgl. Silverman 2010: 181).

[24] Der Künstler „diminishes the age gap between the two women by changing the girlish orange of Betty’s lips and T-shirt to a bright red and sharpening her features“ (Silverman 2009: 194).

[25] Vgl. etwa in der z.T. eher verneinten Form bei Peter Richter (vgl. Anm. 21). – In einem Interview mit Roger Buerger und Ruth Noack in der Süddeutschen 2007 ist bezüglich des besagten Betty-Bildes die Rede von „Kind-Frau-Status“ bzw. davon, dass Richter „das Motiv zuerst fotografiert und dann die Vorlage sexualisiert“ habe (<http://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-wenn-die-documenta-fertig-ist-ist-sie-tot-1.615367>, zuletzt gesehen 5.4.2012).

Literatur

Baker, George (2010) in: *Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker*. Artforum February 2010, 176-183.

Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer* (zuerst 1980). Übers. v. D. Leube. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bergmann, Martin S. (1992): *In the Shadow of Moloch: The Sacrifice of Children and its Impact on Western Religions*. New York: Columbia University Press.

Blanchot, Maurice (2007): *Die zwei Fassungen des Bildlichen* (zuerst 1951). Übers. v. H. Weidemann. In: Thomas Macho, Kristin Marek (Hg.), *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München, 25–36.

Bramberger, Andrea (2000): *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel*. München: Matthes & Seitz.

Bronfen, Elisabeth (1994): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (zuerst 1992). Übers. v. Th. Lindquist. München: Verlag Antje Kunstmann.

Copjec, Joan (2009): *Der Andere, wahrscheinlich*. In: Claudia Blümle und Anne von der Heiden (Hg.) *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie* (2. Aufl.). Zürich, Berlin, 79-88.

Lacan, Jacques (1987): *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI* (1964). Weinheim, Berlin: Quadriga.

Peters, Kathrin (2010): *Über *Flesh of My Flesh* von Kaja Silverman*. In: *Cargo. Film/Medien/Kultur*, 6, 68-70.

Richter, Peter (2007): *Begreifen mit dem Körper*. www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/gerhard-richter-begreifen-mit-dem-koerper-1433862.html (zuletzt gesehen 5.4.2011)

Silverman, Kaja (1992): *Male Subjectivity at the Margins*. London/New York: Routledge. Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. London/New York: Routledge.

Silverman, Kaja (1997): *Dem Blickregime begegnen*. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*.

Berlin:Edition ID-Archiv, 41-64.

Silverman, Kaja (2007): 1977 Gerhard Richter Betty. In: Documenta Kassel 16/06-23/09 2007, Katalog. Köln: Taschen, 104-105.

Silverman, Kaja (2009): *Flesh of My Flesh*. Stanford University Press.

Silverman, Kaja (2010) in: *Primal Siblings: Kaja Silverman in conversation with George Baker*. Artforum February 2010, 176-183.

Žižek, Slavoj (1993): *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Übers. v. I. Charim, Th. Hübel, R. Pfaller und M. Wiesmüller. Köln: Kiepenheuer & Witsch.