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 Hights* (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 Raisonne. New York: Harry N. Abrams.

Williamson, Margaux (2008): Dancingtotheendofpoverty (Musikvideo,SongvonTomboyfriend) 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

“There is no universality of language nor is there a universality of speech acts. Every sequence of linguistic expression is associated with a network of various semiotic links (perceptive, mimetic, gestural, imagistic thought, etc…). Every signifying statement crystallizes a mute dance of intensities that is simultaneously played out on the social body and the individuated body” (Guattari 2011: 32).

In einem gesellschaftlichen Leben, in dem existentielle Notwendigkeiten relativ und klare Sinnzuordnungen abhanden gekommen zu sein scheinen, rückt die Frage danach, wie der Einzelne seine Welt sieht, wie er sie beschreibt und wie sich diese in verschiedenen Sichtweisen und Beschreibungen immer anders darstellt und verändert, in den Mittelpunkt philosophischer und linguistischer Betrachtungen. Zeichen und Zeichensysteme ordnen und bestimmen unsere Wahrnehmung, unser Denken und unser Handeln.
Wie finden sich Kollektive? Neue Medien reorganisieren traditionelle semantische Strukturen und schaffen ständig neue Formen der Datenübermittlung, durch die sich konkrete Sachverhalte grundlegend verändern können: Ohne soziale Netzwerke hätten die Unruhen in der arabischen Welt im Jahr 2011 nicht zu dem geführt, was später als „Arabischer Frühling“ betitelt wurde und die politische Entwicklung in der Region maßgeblich zu beeinflussen schien. (Dies mag aus der heutigen Perspektive wieder anders aussehen.) Damals bekam ich erstmals eine Ahnung davon, wie organisch digitale Datenströme mit konkreten, politisch relevanten Ereignissen verwoben sein können.
Dimensionen der Kommunikation sind komplexer und unberechenbarer geworden – ein Gegenstand (oder ein Begriff) ist nicht

ohne den historischen und gegenwärtigen Kontext seiner Erscheinung zu denken und taucht als immer anders gefüllte Leerstelle in der Strömung der Diskurse auf. Das Bild hingegen gibt dem Denken und der Emotion Kontur – es funktioniert assoziativ. Es spricht alle Sinne an und ist eine ähnlich zentrale Einheit in der geschilderten Dynamik, die zwischen dem Pol der (sprachlichen) Darstellung und dem der Gegenständlichkeit entsteht: Verbale Konkretisierungen können den komplexen Gebilden aus visuell, akustisch, haptisch und olfaktorisch wahrnehmbaren Impulsen nicht immer entsprechen. Ein Bild komprimiert und überträgt Information (im weitesten Sinne) schneller als z.B. ein Text, der die bildlich vermittelte atmosphärische Intensität in Worte aufschlüsselt. (Dafür transportiert es auf subtilere und unangreifbarere Weise Subjektivität.) Neue Medien geben diese atmosphärische Intensität in immer hochauflösenderen Bildern weiter, die Fiktives oder etwas, das weit weg ist, noch greifbarer machen: Ein Bekannter führt seit einer einmaligen Begegnung in Paris eine Fernbeziehung in die Vereinigten Staaten und erzählte mir, dass er seine Liebschaft über ausgiebige Gespräche über Skype so gut kennen gelernt habe, dass er bei seinem zweiwöchigen Besuch kaum das Gefühl gehabt habe, im Prozess der gegenseitigen Annäherung hätte es eine wesentliche Diskontinuität gegeben.
Vor diesem Hintergrund gewinnt die Frage nach der Perspektive und nach der Art der Vermittlung dieser Perspektive mehr und mehr an Gewicht gegenüber der Frage nach der Wahrheit. Ist Realität bloß noch Auslegungssache? Sind Erkenntnisse und Erklärungen, die wir für richtig halten, letztendlich immer kontextabhängig und willkürliche Konstrukte, die immer kurzlebiger werden? Auch das Bild, was wir von uns selbst und das Bild, das andere von uns haben, ändert sich ständig mit den Zusammenhängen, in denen wir uns physisch, virtuell und imaginär bewegen und darstellen. Dieser Gedanke führt uns unmittelbar zum gesellschaftlich und kulturell virulenten Begriff der Identität, den ich an dieser Stelle mit Stuart Halls Definition der kulturellen Identität umreißen möchte:

„Tätigkeiten der Repräsentation schließen immer Positionen mit ein, von denen aus wir sprechen oder schreiben: Positionen der Artikulation (enunciation). Während wir meinen, sozusagen ‚in unserem eigenen Namen', von uns selbst und unserer eigenen Erfahrung zu sprechen, legen neue Artikulationstheorien nahe, daß der Sprechende und das Subjekt, über das gesprochen wird, niemals identisch sind und niemals exakt den gleichen Platz einnehmen. Identität ist weder so vollkommen transparent, noch so unproblematisch, wie wir denken" (Hall 1994: 26).

Wenn nun digitale Medien so maßgeblich gesellschaftliche Realität beeinflussen und Identität immer die kommunizierte Positionierung im jeweiligen medial-sozialen Kontext bedeutet – welchen funktionellen Stellenwert erhält dann der menschliche Körper im Verhältnis zu der ihn umgebenden physischen und symbolischen Topografie? Er ist der Ort, an dem alle Stränge möglicher Artikulationen und somit möglicher Identitäten zusammenlaufen; er ist zentraler Träger von Identität.
In diesem Zusammenhang kann es nicht stören, dass Hall von „kultureller Identität" spricht, denn im Zeitalter von Individualität und Hybridität scheint jeder und jede Einzelne eine kulturelle Instanz zu sein. Die Selbstdarstellung (vor allem) auf visuell erfassbaren Oberflächen wird zum Alltagsgeschäft in einer Welt, die aus jedem profanen Gegenstand Zeichen macht, die jede simple Situation oder zufällige Zusammenkunft symbolisch deuten will. Einerseits wird der eigene Körper in unserer Gesellschaft bewusst gestaltet und dirigiert, wobei ihn die gewählten beruflichen und privaten Aktivitäten formen und seinem sozialen Image eine physische Entsprechung verleihen. Andererseits ist sein Erscheinungsbild durch gezielte Maßnahmen nur bedingt beeinflussbar. Die Konditionierung des individuellen Körpers im Dienste gesellschaftlich konstruierter Zweckmäßigkeiten macht spontanes Handeln und die Möglichkeit, impulsive Ideen zu realisieren (abgesehen davon, sie erst einmal zu haben), unwahrscheinlich. Der oder die Einzelne kann konditioniert werden, weil er für gewöhnlich nach sozialer Anerkennung strebt – also hält er sich an gesellschaftliche Verhaltenskodi, die gemeinhin als „rational" bezeichnetes Handeln voraussetzen, und bewegt sich in bewährten und als sachdienlich erklärten Strukturen, anstatt sich kritisch mit Richtlinien auseinanderzusetzen und zu versuchen, sie den eigenen Bedürfnissen und Ansprüchen entsprechend umzugestalten. Der Weg des geringsten Widerstandes beinhaltet Kompromissbereitschaft oder die Fähigkeit, die Missstände auszublenden – je nach Auslegung. Der Körper ist aber nicht nur als passives Resultat seiner Sozialisation zu begreifen (bei Bourdieu ist er hauptsächlich ein sekundäres Produkt gesellschaftlicher Strukturen), sondern auch als ein selbstständig und von innen heraus agierendes, unter einer jeweils einzigartigen Zusammenwirkung von Voraussetzungen gewachsenes Wesen (vgl. dazu Gebauer und Wulf 1998).
Der Antagonismus zwischen sozial und medial konstruierter Objektivität und subjektiven Vorstellungen, die sich im individuellen Körper manifestiert, ist auch grundlegend für die meisten Identitätskonzeptionen (Giddens 1991, Mead 1987, Keupp 1994) und genau auf dieser Schnittfläche von Sozialwissenschaften und Identitätsforschung gründet sich die Titelthese dieses Textes.
Der Körper als Träger von Identität hat also nicht nur eine repräsentative Funktion im gesellschaftlichen Kontext, sondern besteht auch als Subjekt. Er ist der direkte Vermittler zwischen dem Innen und dem Außen; er dient als Oberfläche, auf der sowohl ein Image inszeniert als auch Identität verraten werden kann. Anhand welcher Parameter hier die oftmals proklamierte Authentizität

gemessen werden kann, bleibt dahingestellt – Hall ergänzt:

„Statt Identität als eine schon vollendete Tatsache zu begreifen, die erst danach durch neue kulturelle Praktiken repräsentiert wird, sollten wir uns vielleicht Identität als eine ‚Produktion' vorstellen, die niemals vollendet ist, sich immer in einem Prozess befindet, und immer innerhalb – nicht außerhalb der Repräsentation konstituiert wird. Diese Sichtweise hinterfragt die Autorität und Authentizität, die der Begriff der ‚kulturellen Identität' für sich beansprucht" (Hall 1994: 26).

Identität ist laut Hall als performativer Akt zu verstehen, der auf die Umgebung wirkt und diese wiederum auf der oder die Urheber zurückwirken. In performativen Kunstformen geht es vor allem um das Spiel mit Identität, den experimentellen Umgang mit Gesten, Zeichen und den Räumen, in denen diese stattfinden. Die exakte Kontextualisierung und das Timing eines performativen Einsatzes werden immer wichtiger für die Wahrung einer idealen Authentizität, weil die Allgegenwart von Medien isolierte Wirklichkeiten reproduziert und in immer wieder neue Zusammenhänge bringt. Jede Performanz ist Ausdruck eines Inhalts, der nicht nur sprachlich, sondern auch visuell, gesamtakustisch und ggf. olfaktorisch wahrnehmbar im Bild einer Handlung vermittelt und immer anders aufgenommen wird. Es spielt eine Rolle, wie schnell oder wie langsam sich ein Körper durch den Raum bewegt, aus welchem Material dieser beschaffen ist, welche Gegenstände dort zugegen sind, wie warm oder kalt es ist, über welche Medien die Handlung übertragen wird, wann ein Lufthauch die Haut des Adressaten berührt, von welchen Institutionen eine veröffentlichte Dokumentation der Performanz wiederaufgegriffen wird … Das Performative erschließt Räume des Möglichen – unabhängig von dem, was institutionell vorgegeben ist. Es zeigt, wie etwas sein kann, und ist dabei schon selbst. Performativ handeln, d. h. bewusst handeln, wissen um das, was man tut und wie man es tut – eine Vorstellung davon haben, was eine Handlung konkret an dem Ort und in der Zeit bedeutet, ist nur möglich, wenn die potentiell begrenzenden bzw. impliziten Dispositive des Handelns bewusst gemacht werden. Grenzen werden durchbrochen und überschritten und formen sich neu. Identität ist der von außen oder von innen verstandene Sinn einer performativen Handlung, die immer auch eine körperliche ist.

Am Beispiel der Kunst Tracey Emins kann man sehen, inwiefern der menschliche Körper als Träger von Identität funktioniert: In unterschiedlichen Arten und Weisen der Selbstinszenierung über bildliche (Video-Performances, Malerei, Fotografie) und textgebundene Darstellungen des eigenen Körpers und seiner Attribute (z. B. Kleidung, Orte) – die insgesamt Teile einer konsistenten Autobiografie bleiben können – entfaltet sich zwischen Voyeurismus und aufdringlicher Selbstoffenbarung, Authentizität und Fiktion sowie zwischen dem Scheitern daran, einem impliziten gesellschaftlichen Konsens entsprechen zu wollen, und der gleichzeitigen Popularität der Figur Tracey Emin ein Spannungsfeld, in dessen Mittelpunkt der Körper und seine Attribute Aufschluss über die wahre Identität einer öffentlichen Person zu geben vermeinen. Performatives Handeln, das den menschlichen Körper als Träger fiktiver oder pseudorealer Identität nutzt, sozusagen als Botschafter, geht schneller, kann schneller rezipiert werden als ein ganzer Text, der erst die Ratio passieren muss, um eine differenzierte Wirkung zu entfalten. Der Körper im vermittelnden Bild trifft das Unbewusste, spricht, auch ohne etwas zu sagen. Identität kann hierbei als Einheit der (bild-)sprachlichen Repräsentation verstanden werden.

Der Künstler Khalil Rabah hingegen konstruiert nicht individuelle Identität, sondern gestaltet Institutionen und initiiert Aktionen, die von der Identität eines fiktiven Staats Palästina zeugen: Die United States of Palestine Airlines führt 2011 einen Messestand in Kuweit; der Newsletter des körperlosen Palestinian Museum of Natural History and Humankind dokumentiert Ausstellungen, die im türkischen „Exil" stattfanden; 2009 ruft Rabah die palästinensische RIWAQ-Biennale ins Leben, nachdem die Teilnahme Palästinas an der Biennale in Venedig nicht akzeptiert wurde. Im So-tun-als-ob entsteht hier eine neue Realität. Im Newsletter des Museums heißt es:

SEVEN THESES ON RESISTANCE FROM THE DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY

1. The question of HUMANKIND is a question of philosophical anthropology. It raises a particular problem because HUMANKIND is both the subject and the object of any knowledge of itself.
2. This question has ontological consequences, because HUMANKIND is the only kind capable of knowing itself, and changing itself and the laws of its existence. (…)

6. Actual resistance is always idiomatic, to the extent that it exists. The virtual potential of resistance is axiomatic, existing everywhere and all times.

7. The international institution that is THE PALESTINIAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY AND HUMANKIND takes place at the intersection of global and local, axiom and idiom, existing resistance and its possibility (Rabah 2012: 17-19).

Das, was Hall als „Tätigkeiten der Repräsentation“ bezeichnet und ihm zufolge die kulturelle Identität maßgeblich konstituiert, entspricht im Wesentlichen der im weitesten Sinne sprachlichen Kommunikation über Begriffe und Bilder. Bilder sind hier als mediale Einheiten der nonverbalen Kommunikation zu verstehen, über die Identität vermittelt wird. Sie sollen hier als isolierte (i. S. v. ausgewählte) semantische Zusammenhänge verstanden werden, die Wirklichkeit und subjektive Wahrnehmung als ein Spiel von Zeichen in sich fassen.
Jede bewusste Positionierung im sozialen Kontext – ob im übertragenen oder im wörtlichen Sinn – setzt die Kenntnis des Gebrauchs von Zeichencodes voraus, die durch das jeweilige Medium bestimmt sind. Wer eine Sprache beherrscht, kann seinen Gedanken Ausdruck verleihen, wird im selben Sprachmilieu verstanden und kann Resonanz erwarten. Wer seinen Körper und gegenständliche Symbole auf unterschiedlichen medialen Ebenen in Verhältnisse zu setzen weiß, die dem intendierten Ausdruck entsprechen, hat viel gelernt.
Die Tatsache, dass körperliche Präsenz immer mehr im Hinblick auf ihre visuelle Repräsentativität im gesellschaftskonformen Sinne gewertet, d. h. auf der Grundlage äußerer Merkmale auf identitätskonstitutive Eigenschaften, Weltansichten, persönliche Dispositionen und kulturelle Zugehörigkeiten geschlossen wird; die Tatsache, dass immer mehr Möglichkeiten genutzt werden, die Erscheinung und Funktionen des Körpers zu Gunsten einer höherqualifizierten Repräsentativität zu manipulieren sowie die zunehmende Auflösung und Entgrenzung einer früher unhinterfragbaren körperlichen Integrität (z. B. durch Organhandel, plastische Chirurgie und die Erweiterung und Überholung körperlicher Funktionen durch Technologie) geht mit einer Fragmentierung der Identität und der Entfremdung vom herkömmlichen Physischen einher. Das vormals körperlich eindeutig zuzuordnende Subjekt muss heute in vielen medialen Sphären gleichzeitig bestehen – der Körper ist dabei (noch) immer die zentrale Plattform, auf der Identität organisiert wird und auf der Formen der Zerstreuung entgegenwirkt werden kann. Deshalb ist es z. B. wichtig, dass performative Kunstformen, die alle realen und alle möglichen Medien miteinbeziehen, vermehrt Eingang in die kunstpädagogische Praxis finden: Der Körper als Träger von Identität, in dem alle Stränge möglicher Kommunikation zusammenlaufen und der bestehende Verhältnisse reflektiert, sich seine Position im gesellschaftlich-konkreten Gefüge kontinuierlich bewusst zu machen sucht und entsprechend Position bezieht, hat eine grundlegend politische Dimension.

Literatur

Bourdieu, Pierre (1976): Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph (1998): Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Giddens, Anthony (1991): Modernity and Self-Identity. Self & Society in the Late Modern Age. Stanford: Stanford University Press.

Guattari, Félix (2011): The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis. Los Angeles: Semiotext(e).

Hall, Stuart (1994): Kulturelle Identität und Diaspora. In: Hall, Stuart/Mehlem, Ulrich (Hrsg.): Rassismus und kulturelle Identität. Hamburg: Argument.

Keupp, Heiner (1994): Ambivalenzen postmoderner Identität. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth: Riskante Freiheiten. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Mead, George H. (1987): Gesammelte Aufsätze. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rabah, Khalil (2012): Newsletters published by The Palestinian Museum of Natural History and Humankind. Beirut: Salim Dab-

bous Printing Company.