

SIGRID ADORF

„Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung“ – Gedanken zu einem künstlerisch- kulturanalytischen Experimentalverständnis

„Labor“, „Experiment“, „Versuchsanordnung“, „Katalyse“, „Element“, „Analyse“ ... Der Beitrag behandelt eine spezifische Form künstlerischer Experimentalanordnungen zur forschenden Beschäftigung mit sozialer Realität. Ausgehend von Bertolt Brechts ‚soziologischem Experimentieren‘ über Jean-Luc Godards Filmessaypraxis und VALIE EXPORTs Untersuchung visueller städtischer Strukturen bis zu Gabriela Löffels Analyse optimierter Auftrittsgesten geht er der Frage nach, wie mit ästhetischen Mitteln über gegenwärtige Verhältnisse in einer Weise nachgedacht werden kann, die diese als historische und damit potentiell änderbare erkennbar werden lassen.

Gegenwartskritik
Experiment
Zeitgenoss*innenschaft
Kulturanalyse
Künstlerische Forschung

„Ich (...will) die Inszenierung der Wirklichkeitserfahrung durch technische Medien darstellen, damit Eingriffe in das Raum-Zeit-Gefüge, welches wir Wirklichkeit benennen, schaffen. Wie wir wissen, stellt sich Wirklichkeit nie als Ganzheit dar, das Erfahren von Wirklichkeit setzt sich aus vielfältigen, verschiedenen Identitäten zusammen, ist eigentlich nur eine Selektion aus der Beobachterperspektive.“¹

Eingriffe in das schaffen, was wir Wirklichkeit benennen und was gleichwohl nur eine Selektion aus der Beobachterperspektive ist ... In der konzeptuellen Programmatik, die VALIE EXPORT begleitend zu ihrem Publikationsprojekt *ACTA OCCIDENTIA SCIENTIA*² notiert, klingt Wirklichkeit als Begriff für die Annahme eines tatsächlich Gegebenen an, wogegen die eingeschränkte Beobachter*innenperspektive auf die Grenzen der Definierbarkeit derselben verweist. Die paradoxe Spannung zwischen diesen Aussagen ist zu so etwas wie dem Perpetuum Mobile der okzidentalen Philosophiegeschichte und ihrer Unterscheidung von Subjekt und Objekt geworden.³ EXPORT aber stellt die Frage anders. Nicht die allgemeine Frage nach dem Ding an sich oder ganz allgemein die Abhängigkeit des Wirklichen vom Standpunkt der Betrachtung sind Thema ihrer künstlerischen Untersuchungen, sondern die Suche nach medialen Darstellungsformen als „Eingriffe in das Raum-Zeit-Gefüge, welches wir Wirklichkeit benennen“, wie sie schreibt; also eine handelnde Perspektive, die - und das ist das ‚Darstellungsproblem‘, an das ich hier anschließen möchte - nicht einfach abbildet, sondern durch „Inszenierung der Wirklichkeitserfahrung“ erkennt und eingreift.⁴ In Zeichnungen, Performances, Fotografien, Videoinstallationen und Spielfilmen befasst sich EXPORT immer wieder mit den Relationen zwischen Ich-Gefühl und Sozietät als zwei lebenden ‚Einheiten‘, die durch Annahmen zu Innen-Außen-Relationen unterschieden werden, als Unterschiedene aber auch Relationen schaffen. Exemplarisch mag dafür ihre Reihe der *Körperkonfigurationen* mit Titeln wie *Einpassung* (1972) oder *Zuwendung* (1976) mit ihrem Oszillieren zwischen Physis und Psyche stehen;⁵ aber auch die Tattoo-Performance *Body Sign Action* (1970) oder andere Performances zu Beginn der 1970er Jahre, wie *Eros/ion* (1971) oder ... *Remote ... Remote ...* (1973).⁶



ABB. 1
VALIE EXPORT, *Einpassung* (1972). s/w



ABB. 2
VALIE EXPORT, *Zuwendung* (1976). s/w
Fotografie

Fotografie



ABB. 3
VALIE EXPORT, *Body Sign Action* (1970),
Archivblatt

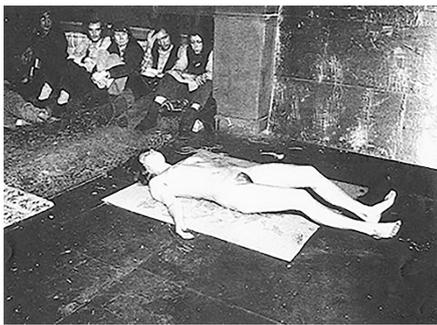


ABB. 4
VALIE EXPORT, *Eros/ion* (1971), s/w
Fotografie, Performedokumentation



ABB. 5
VALIE EXPORT, *Remote ... Remote ...* (1973),
Videostill als s/w Fotografie

Dabei bezieht sich EXPORT wiederholt auf Konzepte des Anthropologen Gregory Bateson und des Psychologen Ronald Laing (*Das geteilte Selbst*).⁷ Was EXPORT mit dem expliziten Zitieren und Offenlegen von wissenschaftlichen Referenzen für ihre eigenen künstlerischen Konzepte kenntlich macht, ist ihre selbstverständliche Bezugnahme auf außerkünstlerische Wissenspraktiken, ohne dabei selbst zur Wissenschaftlerin oder Philosophin zu werden. Sie setzt an ihrem eigenen, lebenden und situierten Körper an, den ihr künstlerisches Experimentalverständnis quasi als ‚ReAgenskörper‘ nutzt, d.h. einerseits als Indikator für ein Außen, auf das er reagiert, wie andererseits als Agent und Akteur eines Innen, das sich durch Aktion *äußert*, also zum Teil des Außen macht. In der *Äußerung* aber besteht das Potential, zum Katalysator einer Reaktion zu werden – ein ebenso politisches wie pädagogisches Potential für Veränderungen – wie Adrian Piper etwa zeitgleich in ihrer konzeptuellen Programmatik der Performance Reihe *Catalysis* kenntlich macht.⁸

Es ist dieses kritische Verhältnis zu einer Wirklichkeit, die änderbar sein soll, durch das sich das künstlerisch-kulturanalytische Experimentalverständnis auszeichnet, um das es mir im Folgenden geht. 1990 erklärt VALIE EXPORT ihre experimentelle Vorgehensweise schrift-bildlich als *Mediale Anagramme* – in Anlehnung an die poetische Wortumstellungs-Technik von Unica Zürn:

Mediale Anagramme

Meine experimentellen medialen Arbeiten, Film, Video, digitale Fotografie, sind Notizbücher, in diesen immer wieder die "Seiten", Aufzeichnungen, Bilder, in andere Zusammenhängen gebracht werden und neue Bedeutungen, einen neuen Kontext ermöglichen. Das Medium ist nicht allein die Botschaft, oder anders, das Medium ist nicht nur EINE Botschaft. Die gleichzeitige Aussendung zweier Botschaften von sich widersprechenden Ordnungen bezeichnete Gregory Bateson als double bind. Double bind haben wir schon lange verlassen, es gibt kein Ja und Nein alleine mehr. Jeder künstlerische Ausdruck ist Repräsentation von Wirklichkeiten, ob medialer, konkreter, phantasierter, spekulativer oder der noch unbekannt, der noch nicht erkennbaren, erfahrbaren. Der entfesselte Blick – sehen ohne Augen. Welcher "Raum" wird das leisten ?
Es geht mir darum, den Begriff der Repräsentation, den Begriff des Realen zu untersuchen, im Zusammenhang mit der Infragestellung des Realen, der Veränderung des Realen im Laufe der Geschichte. Keine Einheitlichkeit, Eindeutigkeit sehen, sondern Veränderbarkeit der Identität des Realen. Für meine Arbeit war und ist es wichtig, verschiedene Ausdruckssprachen, Blicksprachen, Bedeutungssprachen zu verwenden, neue Beziehungen zu sensibilisieren, die Brüche der Bilder als Transformationen zu betrachten, vor allem aber die Grenzgebiete differenter Formsprachen zu erkunden. Die Grenzen zwischen realer und möglicher Wirklichkeit, zwischen künstlicher und natürlicher sollen sich öffnen.
Wesentlich für meinen künstlerischen Gedanken ist die Idee des polyphonen, intermedialen expansiven Prozesses.

ABB. 6

VALIE EXPORT. *Mediale Anagramme* (1990). Archivblatt

„Es geht mir darum, den Begriff der Repräsentation, den Begriff des Realen zu untersuchen, im Zusammenhang mit der Infragestellung des Realen, der Veränderung des Realen im Laufe der Geschichte. Keine Einheitlichkeit, Eindeutigkeit sehen, sondern Veränderbarkeit der Identität des Realen“. In der (künstlerischen) Untersuchung und Infragestellung von Realem und Repräsentation liegt die Möglichkeit zu historisch relevanten Veränderungen, so das Credo dieser Zeilen: „Die Grenzen zwischen realer und möglicher Wirklichkeit, zwischen künstlicher und natürlicher sollen sich öffnen.“

Was EXPORT hier zum Programm ihrer „experimentellen medialen Arbeiten“ erklärt, lässt sich auch über ihren Fall hinaus als Anliegen einer künstlerischen Experimentalforschung verstehen, die recht selbstverständlich Anleihen bei Begriffen wie Verfahren anderer Wissenspraktiken nimmt. Nicht von ungefähr haben viele Künstler*innen ihrer Generation die Experimente der historischen Avantgarden, insbesondere der Surrealist*innen und des frühen sowjetischen Films studiert, deren Experimentalbegriff kein rein ästhetischer war und nicht unabhängig von den naturwissenschaftlichen, technischen, aber auch soziopolitischen Experimenten ihrer Zeit entwickelt wurde. Vor dem Hintergrund des aktuellen Diskurses zu *Artistic Research* möchte ich hier an Bertolt Brechts Realismuskonzept vom „soziologischen Experiment“⁹ und

Walter Benjamins Überlegungen zu Brechts ‚Versuchsanordnungen‘ im „dramatische[n] Laboratorium“¹⁰ anschließen und ihre Begriffsanleihen ernst nehmen, ohne von künstlerischer Forschung als solcher zu sprechen. Denn was mich daran interessiert, ist weniger die Verallgemeinerbarkeit eines solchen Forschungsbegriffs in den Künsten, als vielmehr die spezifische Form künstlerischer Experimentalanordnungen zur forschenden Beschäftigung mit sozialer Realität – also ausschließlich jenes Segment künstlerischer Forschung, das ich als kulturanalytisch charakterisieren würde. Wenn man die programmatischen Begrifflichkeiten der Künstler*innen weniger als Indikatoren für eine bewusst oder unbewusst gesuchte Nähe zum modernen Wertesystem ansieht, in dem den Natur- und Technikwissenschaften höchste Ränge gewiss waren und sind (gleichwohl dies eine berechtigte Perspektive der Kritik bleibt), dann lassen sie sich ihrerseits als Versuchsanordnungen verstehen, eine Sprache für das zu finden, was in der eigenen, ästhetischen Arbeit als *produktiv* im Sinne der Kritik erachtet wurde und wird.

Experimentalverständnis mit Brecht, Benjamin und Didi-Huberman

„[D]ie Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln“ – die meinen Text anstiftende und ihm vorangestellte Formulierung hat Benjamin gleich zwei Mal gebraucht: Zum einen in der ersten Fassung von *Was ist das epische Theater?*, einem Text von 1931, den er für die Frankfurter Zeitung schrieb, der aber nicht publiziert wurde;¹¹ und zum anderen in *Der Autor als Produzent*, einem Manuskript für eine Ansprache am 27. April 1934 im Institut zum Studium des Faschismus in Paris.¹² Die wörtliche Beibehaltung unterstreicht die Bedeutung, die er dieser Formulierung selbst beimaß. Seine thesenhafte Umschreibung auf eine Formel bringend, folgert er in *Der Autor als Produzent*: „Er [Brecht] stellt dem dramatischen Gesamtkunstwerk das dramatische Laboratorium gegenüber.“¹³ Von hier aus lässt sich eine Rückübertragung, also ein Wörtlich-Nehmen dieser Metapher versuchen, die dann selbst zu einer Art Versuchsanordnung wird. Die Frage ist dann, welches epistemologische Potenzial ein solcher Übertragungsprozess für ein Verstehen-Wollen künstlerischer Praktiken als ästhetische Erforschung gesellschaftlicher Realität hat beziehungsweise haben könnte.

Das Experiment in der historischen Avantgarde, auf das beispielsweise auch Formulierungen wie die des experimentellen Films zurückgehen, war an Fragen nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst geknüpft. Experimentieren mit der ästhetischen Form war eine politische Angelegenheit, die sich gegen Formalismen positionierte, wofür Brechts Verständnis von anti-illusionistischer Theaterarbeit und der kritischen Bedeutung vom Verfremdungseffekt als paradigmatisch gilt. Wenn ich hier nun an eine oft zitierte Passage aus *Der Autor als Produzent* erinnern möchte, so nicht, um konkret auf Brechts Theaterexperimente zurückzukommen, sondern weil mir die darin formulierte Haltung relevant erscheint, die dem Experimentieren mit Darstellungsformen –

hier dem Unterbrechen von dargestellten Handlungsabläufen – ein kritisches Erkenntnispotenzial zuspricht:

„Die Unterbrechung der Handlung, derentwegen Brecht sein Theater als das *epische* bezeichnet hat, wirkt ständig einer Illusion im Publikum entgegen. Solche Illusion nämlich ist für ein Theater unbrauchbar, das vorhat, die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln. Am Ende, nicht am Anfang dieses Versuches, stehen aber die Zustände. Zustände, welche in dieser oder jener Gestalt immer die unsrigen sind. Sie werden dem Zuschauer nicht nahegebracht, sondern von ihm entfernt. [...] Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung der Abläufe. Nur daß die Unterbrechung hier nicht Reizcharakter, sondern eine organisierende Funktion hat. Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle.“¹⁴

Dass Benjamin in seinem Versuch, die epische Theater-Praxis von Brecht kritisch nachzuvollziehen, explizit *im* Bild einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung denkt, ist mehr als eine metaphorische Anleihe. In Bildern zu denken ist für Benjamin selbst eine Art Laborsituation; seine „Denkbilder“ sind selbst Versuchsanordnungen und so etwas wie ‚Mini-Theorien‘, die sich am Konkreten orientieren und gleichsam ein szenisches Denkgefüge schaffen, eine Möglichkeit, Gedanken weniger zu ordnen als vielmehr anzuordnen, um sie betrachten und in Bewegung setzen zu können. *Experimentieren, um zu sehen* nennt Georges Didi-Huberman die Praxis des Bilder Montierens, des De- und Remontierens, die er bei Aby Warburg ebenso wie bei André Malraux und den Filmemachern Chris Marker und Alain Resnais thematisiert.¹⁵ Wenn solche Montagen etwas zu sehen geben, so tun sie dies nicht in einem rein *abbildenden* Sinn, sondern einem *darstellenden* Versuch, der dem Erkennen dienlich werden soll. Folglich lässt sich die Formulierung, „die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln“, mit Hans-Jörg Rheinberger als Beschreibung eines ästhetischen „Experimentalsystems“ lesen.¹⁶ Das Experiment soll der Entdeckung von Zuständen dienen, und zwar von „Zustände[n], welche in dieser oder jener Gestalt immer die unsrigen sind.“ Die Betonung, dass die Zustände nicht am Anfang stehen, sondern das sind, was sich erst am Ende des Versuches zeigt, entspricht der offenen Anlage eines analytischen Experimentalsystems.¹⁷ Um was also geht es Benjamin zufolge?

„Im Mittelpunkt seiner [Brechts] Versuche steht der Mensch. Der heutige Mensch; ein reduzierter also, in einer kalten Umwelt kaltgestellter. Da aber nur dieser uns zur Verfügung steht, so haben wir

Interesse, ihn zu kennen. Er wird Prüfungen unterworfen, Begutachtungen. Was sich ergibt, ist dies: veränderlich ist das Geschehen nicht auf seinen Höhepunkten, nicht durch Tugend und Entschluß, sondern allein in seinem streng gewohnheitsmäßigen Verlaufe, durch Vernunft und Übung. Aus kleinsten Elementen der Verhaltensweisen zu konstruieren, was in der aristotelischen Dramaturgie ‚handeln‘ genannt wird, das ist der Sinn des epischen Theaters.“¹⁸

Im Brecht’schen Versuch ging es um nichts Geringeres als eine politische Handlungstheorie, die dem Narrativ der großen Taten als Bedingung für eine entscheidende Wende in der Geschichte einen Blick entgegenhielt, der auf die Bedeutung des Alltäglichen, der gewohnten Geste, ihrer Einübung wie dem Versuch, ihr zu widerstehen, fokussierte. Als Bedingung für wirklich nachhaltige Veränderungen galt der Bruch mit dem Vertrauten, der durch Experimente mit „kleinsten Elementen der Verhaltensweisen“ zustande kommen sollte: „Er [Brecht] sieht es weniger darauf ab, das Publikum mit Gefühlen, und seien es auch die des Aufruhrs, zu erfüllen, als es auf nachhaltige Art, durch Denken, den Zuständen zu entfremden, in denen es lebt.“¹⁹ Darin klingt die komplizierte Jetztzeitigkeit dieser ästhetischen Experimentalanlage an,²⁰ also das, was sie überhaupt erst zur Arbeit *in* der Zeit und damit zu einem gültigen Experiment macht; denn wie Rheinberger seinerseits bildreich definiert, sind „Experimentalsysteme [...] äußerst trickreiche Anlagen, man muss sie als Orte der Emergenz ansehen, als Strukturen, die wir uns ausgedacht haben, um nicht Ausdenkbares einzufangen. Sie sind wie Spinnennetze. Es muss sich in ihnen etwas verfangen können, von dem man nicht genau weiß, was es ist, und auch nicht genau, wann es kommt. Es sind Vorkehrungen zur Erzeugung von unvorwegnehmbaren Ereignissen. [...] ‚Maschinen zur Herstellung von Zukunft‘.“²¹

Die Zustände, die den Brecht’schen Experimenten also gleichsam ins Netz gingen, sind Gegenstand einer ästhetischen Operation und damit gleichsam „epistemisches Objekt“²², also ebenso Anlass wie Ergebnis einer Untersuchung.²³ Es ist dieses experimentell entdeckende Verhältnis zu einer gesellschaftlich gegebenen Realität, das Benjamin der Versuchsanordnung Brechts zutraute. Nun könnte man kritisieren, dass ein Bühnenexperiment ein inszeniertes Experiment bleibt, denn die Aufführungen sind einigermaßen wiederholbar; wissenschaftliche Experimente allerdings auch, wenn ihre Ergebnisse verifizierbar sein sollen. Als gelungene Experimente sind ästhetische Experimente nicht der Zeit entbunden, sondern ganz im Gegenteil an die Zustände einer jeweiligen Zeit gebunden, die es zu entdecken gilt, weswegen jede (Neu-)Inszenierung um die Frage ihrer Aktualität bemüht – oder, wie Benjamin es einleitend im genannten Text als Anspruch formulierte, „in die lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhänge“²⁴ eingestellt – sein muss.²⁵ Im Unterschied zu einer auf formale Innovationen ausgerichteten kunstgeschichtlichen Betrachtung avantgardistischer Experimente möchte ich hier an Benjamins Auseinandersetzung mit dem „dramatische[n]

Laboratorium“²⁶ Brechts gerade deswegen anschließen, weil Benjamin die notwendige Situiertheit der Formexperimente in ihrem Bezug zum Inhalt betont. Die Versuchsanordnung soll etwas *hervorbringen* – etwas exponieren,²⁷ das so vorher noch nicht dagewesen ist –, nicht im Sinne von Originalität und Innovation, sondern im Sinne eines Erkenntnisschritts.²⁸ Meine These ist, dass es die Realität selbst ist, spezifischer konkrete Konstellationen der sozialen Realität, welche die experimentellen Praktiken, auf die ich mich hier beziehen möchte, zum „epistemischen Ding“ machen, das mittels des künstlerischen Experiments entdeckt oder auch nachgewiesen wird.²⁹ Rheinberger, der sich zur Analyse der Performativität wissenschaftlichen Experimentierens seinerseits auf philosophische, sprachtheoretische und kunstwissenschaftliche Erkenntnisse zum Wechselverhältnis zwischen Vorstellung, Darstellung und Herstellung von Wirklichkeit stützt, betont den Möglichkeitssinn des Experiments, der sich ausgehend von einer Wiederholung des Vergangenen auf eine Zukunft hin ausrichtet.³⁰

Es ist die darin angelegte dialektische Spannung zwischen Gegebenem, Prozess und Möglichkeit, durch die sich auch Benjamins und Brechts Interesse am epischen Theater als einer experimentellen Form auszeichnet, die zwischen Realitäts- und Möglichkeitssinn ihre politische Spannung erhält. Anhand weniger künstlerischer Beispiele, die einem *experimentellen Realismus* zugerechnet werden können, möchte ich deswegen fragen, welche *realistischen Experimente* hier kenntlich werden.

Realistische Experimente - experimenteller Realismus

„Aber was hat Wissenschaft mit Kunst zu tun? [...] Ich habe oft [...] zu hören bekommen, daß Kunst und Wissenschaft zwei schätzenswerte, aber völlig verschiedene Gebiete menschlicher Tätigkeit seien. Das ist natürlich ein schrecklicher Gemeinplatz“ – versichert Bertolt Brecht Mitte der Dreißiger Jahre und fährt fort: „Kunst und Wissenschaft wirken in sehr verschiedener Weise, abgemacht. Dennoch muss ich gestehen, so schlimm es klingen mag, daß ich ohne die Benutzung einiger Wissenschaften als Künstler nicht auskomme. Das mag vielen ernste Zweifel an meinen künstlerischen Fähigkeiten erregen. Sie sind es gewohnt, in Dichtern einzigartige, ziemlich unnatürliche Wesen zu sehen, die mit wahrhaft göttlicher Sicherheit Dinge erkennen, welche andere nur mit großer Mühe und viel Fleiß erkennen können. Es ist natürlich unangenehm, zugeben zu müssen, daß man nicht zu diesen Begnadeten gehört. Aber man muss es zugeben. Man muß auch ablehnen, daß es sich bei den eingestandenen wissenschaftlichen Bemühungen um verzeihliche Nebenbeschäftigungen handelt“³¹ – Brechts alte Absage an den Mythos vom schöpferischen Künstler klingt, trotz dem die Kritik an der *creatio ex nihilo* als Demystifizierung des klassischen Künstlerbildes wahrlich nicht neu ist, für mich noch immer brisant. Ökonomie, Psychologie, Soziologie und Geschichte nennt er gleichsam als Hilfswissenschaften seines ästhetischen

Experimentierens, als notwendiges Wissen anderer Felder, das er studieren muss, um die Komplexität gegenwärtiger Verhältnisse denken zu können, denn diese ließen sich im fortgeschrittenen Kapitalismus nicht mehr einfach abbilden.³² In seinem Text *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* erklärt Brecht 1931/32 seinen Realismusanspruch³³ in einem viel zitierten Vergleich zur Dokumentarfotografie:

„Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine ‚einfache Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. [...] Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘ etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder.“³⁴

Der bekannten Aussage Brechts nach zu urteilen, ist die Lage so kompliziert, weil die Realität im Grunde doppelt zu verfehlen ist, weder ist sie einfach abbildbar – wie es ein schlichtes Dokumentationsverständnis, aber auch ein objektivierendes Wissenschaftsverständnis gerne hätte – noch ist sie dadurch wiederzugeben, dass man sich allein mit der Seite des Erlebbaren, dem Subjektiven, befasst. Mit dem Umkehrschluss aber, den Realitätsbegriff dann *als solchen* anzuzweifeln, lässt sich Brechts Anspruch auch nicht gleichsetzen. Ganz im Gegenteil drängt er entschieden auf einen Realismus, der sich des Darstellungsproblems annimmt, nämlich des Darstellungsproblems als eines Erkenntnisproblems, um genau zu sein. Denn die Frage lautet dann: Wie kann mit ästhetischen Mitteln über gegenwärtige Verhältnisse in einer Weise nachgedacht werden, die diese als historische und damit potentiell änderbare erkennbar werden lassen? Brecht ging es darum, dass mittels der gestischen Wiedergabe, ihrer Unterbrechung und Verfremdung etwas im menschlichen Handeln aufscheinen sollte, das sich gegen die universalisierende Idee einer allgemeinmenschlichen Bedingtheit, der *conditio humana*, als gesellschaftliche Konditionierung erkennbar macht; gegen die naturalisierende Idealisierung des Menschlichen auf der Bühne praktizierte das experimentelle Theater von ihm, Erwin Piscator und anderen im Berlin der 1920er Jahre Formen der Montage von Medien, Gesten, alltagskulturellen Versatzstücken, Klischees und Idealen, die etwas sichtbar und also erkennbar werden lassen sollten, um es dem handelnden Menschen zur Verfügung zu stellen.³⁵



ABB. 7
Erwin Piscator, *Das politische Theater*. Adalbert Schultz Verlag 1929. Umschlaggestaltung: László Moholy-Nagy



ABB. 8
Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*. Uraufführung, Theater am Schiffbauerdamm 1928. Bühnenbild von Caspar Neher

Was mich daran interessiert, ist die Idee eines ästhetischen Laboratoriums, das sich auf das experimentelle In-Erscheinung-Bringen realer Zustände konzentriert, weil diese sich nicht selbst zeigen, nicht einfach da sind und gesehen werden können, sondern erkannt werden müssen. Brecht hat eine als dringlich empfundene, von Erkenntnisinteresse getriebene Suche praktiziert, die sich nicht lediglich auf die Form der Darstellung bezieht, sondern über die Arbeit mit der Form etwas von der Welt verstehen möchte, um es dem menschlichen Handeln zur Verfügung stellen zu können.³⁶ Seine Erkenntnis- und Handlungsbedingung, sich die Zustände fremd zu machen, um sie zu entdecken, macht auf den Umstand aufmerksam, dass es einer anderen Aufmerksamkeitsregung und -steuerung bedarf. Auf dieser Ebene aber teilt das künstlerische Experiment sein Anliegen mit dem wissenschaftlichen, in dem es ebenfalls um eine Aufmerksamkeitssteuerung geht, die versucht, das interpretierende Subjekt so weit wie möglich aus der Versuchsanlage zu eliminieren. Beide Experimentalsysteme, das künstlerische und das wissenschaftliche, sind auf diesen Moment der Desubjektivierung als einer Vorbedingung dafür angewiesen, dass epistemische Dinge erkennbar werden.³⁷ Zwar ließe sich einwenden, dass die Frage, wer denn jeweils der*die Experimentator*in sei, nicht die gleiche ist: Brecht's Lehrstücke intendieren eine Art Schauexperiment und Laborsituation, die Zuschauende zu Experimentator*innen erklärt, wohingegen das wissenschaftliche Experiment in der Regel seiner Publikation vorausgeht. Aber über diese Unterscheidbarkeit hinaus interessiert mich, was passiert, wenn künstlerische Verfahren wissenschaftliche adaptieren und umnutzen. Im Folgenden möchte ich mich auf das wissenschaftliche wie künstlerische Interesse beziehen, die „Selektion aus der Beobachterperspektive“, von der oben bei EXPORT die Rede war, systematisch - oder wie es im künstlerischen Methodenjargon gebräuchlicher ist: konzeptuell - zu betreiben.

***Split: Reality* - Methoden zur kritischen Erkennbarkeit von Realität im**

Durchschnitt

Man lege eine Linie - und an zuvor festgelegten Punkten in regelmäßigen Abständen entlang dieser Linie sehe man sich die Sache genauer an ... in etwa so könnte man die an sich einfache und in verschiedenen Disziplinen genutzte methodische Anleitung zur Transektforschung beschreiben. Das Transekt als ein Zwischen- oder Durch-, vielleicht besser noch Hindurchschnitt, bezeichnet einen methodischen Ansatz zur systematischen Datenerhebung entlang einer festgelegten Linie, oft mit zusätzlich festgelegten Messpunkten. Einsatz findet die Methode vor allem in vegetationsökologischen, aber auch in paläontologischen, geologischen oder archäologischen Untersuchungen zur statistischen Auswertung von komplexen Gebieten, in denen mittels Transekten die räumliche Verteilung von signifikanten Merkmalen (seien es bestimmte Arten, zivilisatorische Überreste, chemische oder mineralogische Befunde) ermittelt werden.³⁸ Es handelt sich folglich um ein beschreibendes Messverfahren, dessen analytischer Wert in der Reduktion von Komplexität und Standardisierung von Beobachtungs- und damit auch Beurteilungspunkten besteht. Auch wenn im Kontext der Beschreibung von Datenaufnahmen via Transektmethode nicht selten von Experimenten die Rede ist, scheue ich mich zunächst, das Transekt als experimentell zu betrachten, denn die ins Offene zielende Prozessualität scheint zu fehlen, die für die Idealisierung des Experimentellen in Kunst und Alltag ausschlaggebend ist. Die konkrete Realität, die durchmessen werden soll, scheint ja bereits da und die systematische Festlegung von Rasterpunkten lässt sich weniger experimentell denn hypothetisch begründen. Aber was, wenn gerade darin der experimentelle Reiz einer künstlerischen Transektforschung begründet liegt, dieses *Da-Sein*, diese scheinbar stabile und naturalisierte Vorstellung von etwas Gegebenem kritisch ‚durchmessen‘ zu wollen?

VALIE EXPORT hat zu Beginn der 1970er Jahre eine Reihe von konzeptuellen fotografischen Arbeiten durchgeführt, die nach den Regeln eines Transekts angelegt sind. Einige hiervon hat sie in einem kleinen Taschenbuch *Stadt: Visuelle Strukturen 1972* zusammen mit Hermann Hendrich publiziert. Im Klappentext erklären die beiden Autor*innen: „für das projekt dieses buches haben wir versucht, zum ersten mal folgen von fotografien und textreihen in teamarbeit so zu organisieren, daß trotz der selbständigkeit der einzelnen folgen eine gemeinsame struktur des zeigens von uns erkannten zusammenhängen entsteht. [...] die textreihen bieten eine kritische haltung zu den problemen der stadtplanung und der wanderung der bewohner dieser stadt durch sie. bei einem teil der fotoserien handelt es sich um eine piktorale darstellung von linien, einmal gezogen durch die stadt, [ein] andermal durch die architektur eines gemeindebaues. diesen linien wurde nach bestimmten parametern mit dem fotoapparat nachgegangen.“³⁹

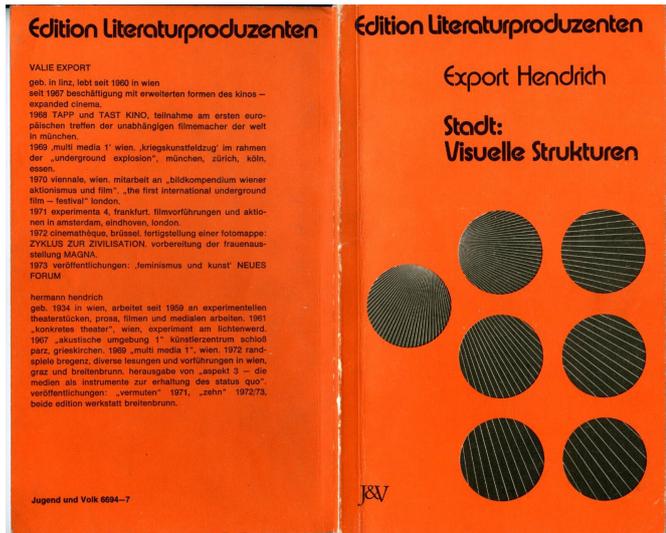


ABB. 9
VALIE EXPORT, Hermann Hendrich: *Stadt: Visuelle Strukturen*, Jugend & Volk Verlag, Wien München, 1973 (Cover)

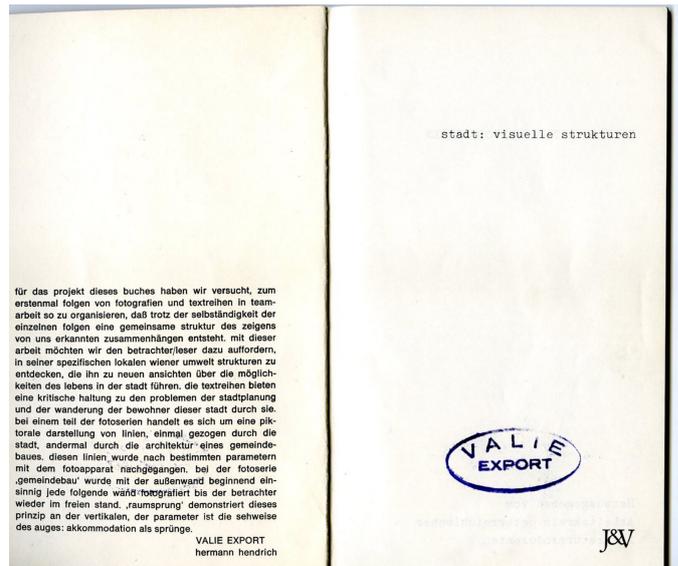


ABB. 10
EXPORT/Hendrich 1973 (Schmutztitel mit Klappentext)

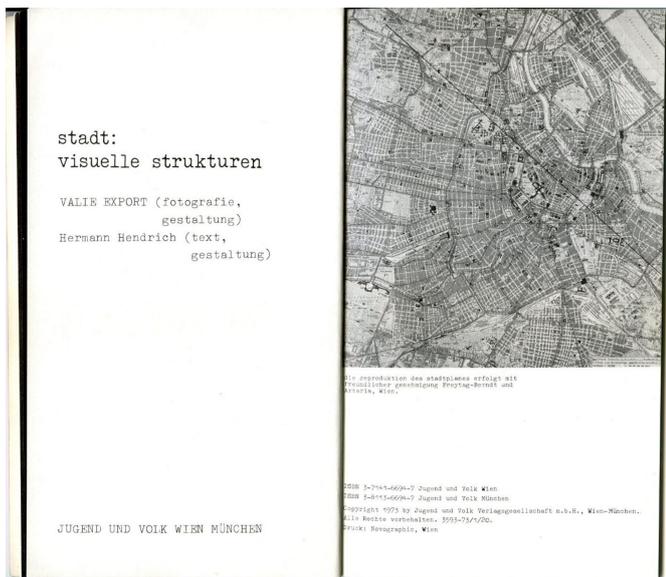


ABB. 11
EXPORT/Hendrich 1973 (Titelblatt)

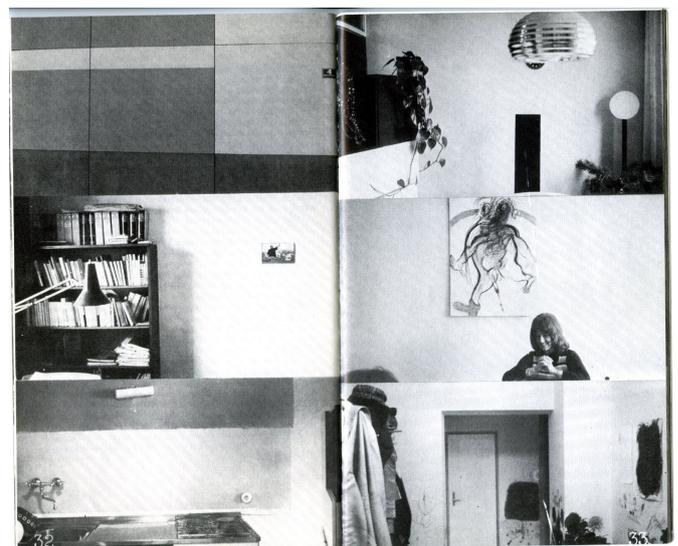


ABB.12
EXPORT/Hendrich 1973, S. 32/33 – *gemeindebau* (1972)

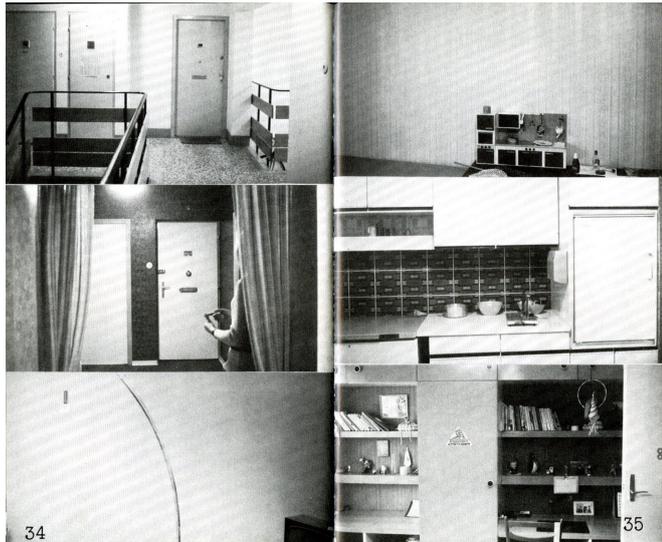


ABB. 13
EXPORT/Hendrich 1973. S. 34/35 – *gemeindebau* (1972)



ABB. 14
EXPORT/Hendrich 1973. S. 36/37 – *gemeindebau* (1972)



ABB. 15
EXPORT/Hendrich 1973. S. 38/39 – *gemeindebau* (1972)

Die Frage, die sich für mich daraus ableitet, ist, welche Form von Messungen darin kenntlich werden, d.h. was diese Arbeiten eigentlich beobachten und aufzeichnen und damit einer möglichen Analyse zur Verfügung stellen. Ich möchte die methodische Anlage der Fotoarbeiten in ihrer Replik auf eine wissenschaftliche Methode ernst nehmen, ohne sie dabei als wissenschaftlich zu betrachten, denn dass es sich um künstlerische Arbeiten handelt, steht nicht nur außer Frage, sondern produziert überhaupt erst ihre spezifische Aussage, die als eine Form der Wahrnehmungs- oder Aufmerksamkeitsforschung verstanden werden kann. Im Anschluss an die zitierte Passage formulieren die Autor*innen: „der parameter ist die sehweise des auges: akkomodation als sprünge.“ Die Daten, die EXPORTs fotografische Transsektforschung ermittelt, sind visuell. Zum Beispiel bei der Durchmessung

eines Wohnkomplexes: „Einer gedachten Linie durch einen Gemeindebau wurde fotografisch nachgegangen. Es wurde von der Außenwand des [G]emeindebaues beginnend ein Foto genommen und so fortlaufend jede [W]and fotografiert, bis man wieder im Freien war.“⁴⁰ Was als konzeptuelle Vorgabe in Textform schnell erfasst ist, sagt aber nicht, wie die jeweiligen Wände aussehen, welche Merkmale einer individuellen und privaten Umgebung sie tragen und wie sie doch zugleich anonym bleiben und zum Mosaik einer Wohnkultur werden, die zeittypisch ist und überindividuell. Zwischen der strengen Systematik des Konzepts und den gezeigten Bildern klafft eine Lücke der Konkretheit, für die die Detailgenauigkeit des technischen Aufzeichnungsverfahrens sorgt, die mehr sehen lässt als das abstrakte Prinzip. Seit Henry Fox Talbots *The Pencil of Nature* von 1844 ist in der Fototheorie immer wieder über das Wesen eines mechanischen Überschusses gegenüber der selektiven menschlichen Wahrnehmung nachgedacht worden, d.h. über das fotografische Vermögen, Dinge im Bild festzuhalten, die vorher so nicht gesehen werden konnten.⁴¹ An anderer Stelle, an der es um solch kontingenten Detailreichtum geht, aber nicht um Fotografien, sondern eher um so etwas wie einen fotografischen Eindruck in einem literarischen Text, spricht Roland Barthes von „Wirklichkeitseffekten“ [*effet du réel*].⁴² Durch ihre mangelnde Einbindung in den Narrationsfortschritt erzeugen sie den Eindruck einer Begegnung mit einer nicht vorinterpretierten Konkretheit. So kommt dem, was in der wissenschaftlichen Suche nach empirischer Faktizität eine wichtige Rolle spielt, nämlich die technische und damit vermeintlich unvoreingenommene Aufzeichnung von Rohdaten, auch in künstlerischen Verfahren der Moderne eine wichtige Rolle zu. Der Wirklichkeitseffekt stellt eine einbrechende und unterbrechende, den gewollten Fortgang der Narration störende Begegnung mit etwas dar, das als Realitätserfahrung gefasst wird.⁴³

Zurück zum *Schnitt durch einen Gemeindebau*: EXPORTs und Hendrichs experimentelle Analyse der visuellen Strukturen der Stadt Wien, deren Verfahren statistischen Formen soziologischer Stadtforschung ähnelt, scheint auf den unaufdringlich sichtbar werdenden Kontrast zwischen metrischer Strukturvorgabe und tatsächlichem Leben in der Stadt zu zielen.⁴⁴ Wie die beiden Autor*innen in ihrem Vorwort erklären, beschäftigten sie sich kritisch mit den neuen „Leitlinien“ der damaligen Stadtplanung der sozialdemokratischen Stadtregierung Wiens, die diese nicht ideologisch, sondern wissenschaftlich verstanden wissen wollte – was ihre Arbeit förmlich wörtlich nimmt.⁴⁵ Wie die künstlerische Arbeit entlang von festgelegten Parametern ganz unpathetisch erkennbar macht, entgeht das Leben in der Stadt der Rastervorgabe. Sichtbar wird der Zustand einer städtischen Wohnkultur, der ebenso wenig rein individuell wie rein strukturell definiert ist. Entgegen einer typologisierenden Bebilderung von Bewohner*innen, wird die Fotografie hier als Realitätsfänger ohne Fokus genutzt, das heißt als bloßes ‚Abziehbild‘ ohne spezifisch gesteuerte Aufmerksamkeit. Die *Linie durch einen Gemeindebau* ist, wie von Benjamin gefordert, eine „in die lebendigen gesellschaftlichen Zusammenhänge“⁴⁶ eingestellte Versuchsanordnung, die

gleichsam ‚ungläubig‘ mit den wissenschaftlichen Legitimationsformen experimentiert und diese damit schließlich gegen sich selbst wendet. Auch *Stadt: Visuelle Strukturen* lässt sich als Versuch zur Entdeckung von Zuständen beschreiben, die das Bemühen stadtplanerischer Versuche zur Ordnung gesellschaftlicher Verhältnisse in ihrem Verfehlen zeigen – ein urbanistisches Planungsthema, das auch Jean-Luc Godard in dieser Zeit in Filmen exploriert, die er mit soziologischen Essays vergleicht.⁴⁷

Punktuelle Momentaufnahmen

1966 stellte Godard den Film *deux ou trois choses que je sais d'elle*⁴⁸ fertig; im Mittelpunkt eine junge Frau, Juliette Janson, dargestellt von Marina Vlady, die als Mutter und Ehefrau in einem großen Wohnblock in einem Vorort von Paris lebt und sich gelegentlich heimlich prostituiert, um über die Runden zu kommen, wie sie sagt. Die kurz in einem Satz zu skizzierende Erzählung soll durch eine sozialkritische Zeitungsreportage angeregt worden sein, in der von einem solchen Fall berichtet wurde.⁴⁹ So rasch damit ein Hauptmotiv zu benennen ist, so unmöglich ist es gleichzeitig, damit etwas über den Film auszusagen, was Godard selbst im Film wiederholt zum Thema macht, etwa in der Szene, in welcher Juliette mit ihrer Freundin in ihrem kleinen roten Austin in eine Autowerkstatt fährt, aus dem Off begleitet von einer flüsternden Erzählstimme, männlich, die über die Frage reflektiert, was Worte und was Bilder wiedergeben können und wie mit ihnen angemessen zu erzählen sei.⁵⁰



(VIDEO)

ABB. 16

Jean-Luc Godard: *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß* (1966). Ausschnitt dt.
Synchronfassung, 0:40:42–0:42:31

Zwischen meinem Text und dem Film wiederholt sich das von Godard angesprochene Dilemma, dass etwas nicht einfach getreu wiederzugeben ist – und selbst wenn es das wäre, was sollte es anderes sein als eine zeitaufwendige Wiederholung? „Darstellungen befinden sich aus prinzipiellen Gründen in der Ambivalenz des Eröffnens von Ausblicken und des Verengens auf Ausschnitte, sie können nicht anders als das Dargestellte nur in gewissen Aspekten und aus gewissen Perspektiven vernehmlich werden zu lassen“ –

betont Eva Schürmann einleitend zu ihrer grundlegenden Beschäftigung mit dem Verhältnis von *Vorstellen und Darstellen*.⁵¹ „Doch sind sie mit dieser notwendigen Aspekthaftigkeit des vorgestellten ‚Objektes‘ und der unhintergehbaren Perspektivität des vorstellenden ‚Subjektes‘ Bedingungen der Möglichkeit praktischen Handeln[s], Urteilens und Entscheidens, das heißt Bedingungen, die der intersubjektiven Praxis zugrunde liegen, indem sie jeder einzelnen Entscheidung bzw. jedem besonderen Urteil vermittelnd vorangehen.“⁵² Was Schürmann hier zur Grundbedingung des Handelns erklärt, ist die Möglichkeit, Aspekte der Welt, „Elemente des Wirklichen“, durch Darstellung vorstellbar und also dem Handeln zugänglich zu machen. Bei Godard scheint aber gerade der Verlust dieser Folgerichtigkeit im Verhältnis von Darstellung und resultierender Handlung zum Thema zu werden und ein kritisches Handeln, im Sinne eines „eingreifenden Denkens“⁵³, motivieren zu wollen: Gleich zu Beginn lässt der Film eine Form der Alltagsmontage in geschlechterstereotyper Verteilung im Nebeneinander von Radiomitschnitten zum Vietnam Krieg, die Juliettes Mann mit einem Freund macht, und Schönheitstipps für die Frau, die Juliette aus einer Illustrierten vorliest, thematisch werden und selbst das erste Filmplakat von 1967 spielt auf dieses collagierende Prinzip an.



ABB. 17
Jean-Luc Godard, *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß* (1966), Still
0:05:33



ABB. 18
Originalfilmplakat zu Jean-Luc Godard, *deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967)

Godard greift das Thema der Gegenwartscollage durch Zeitungen und Illustrierte auf,⁵⁴ die mit ihren zum Teil vollkommen gegenläufigen Artikeln, Rubriken, Anzeigen, Bildern, Headlines etc., in denen Kriegsreportagen und Schönheitspflege-tipps eine unbesorgte Nachbarschaft pflegen, eine eher ungeordnete Darstellungslogik pflegen, die die Wirklichkeit dem Handeln nicht

verfügbar macht, sondern im Gegenteil dazu beiträgt, das bunte Nebeneinander nicht mehr deuten zu können.⁵⁵ Zeitungen und Fernsehen sind aber nur die einen Medien dieses Nebeneinanders, die gelebte Collage der modernen Stadt ein anderes. In ständigem Wechsel werden Außenaufnahmen von Großbaustellen, mehrspurigem Verkehr, alltäglichen Begegnungsräumen in Geschäften, Cafés, Wohnzimmern, Tankstellen usw. gezeigt und Godard arbeitet auf der Tonebene mit dem permanenten Wechsel zwischen Stille und konstantem Lärm, zwischen Flüstern, Gerede und Ansprache – um eine analytische Betrachtung eines „Komplexes“ zu provozieren, wie er zu Protokoll gibt.⁵⁶ Der Film ist nicht recht in Worte zu fassen – was dem Prinzip entspricht, das er selbst als Film die reflektierende Form ist, die nicht einfach durch eine andere (einen Text) ersetzt werden kann. Das macht der Film wiederholt zum Thema, wobei neben der bereits gezeigten Szene in der Autowerkstatt hier vor allem eine Szene gegen Ende zu nennen ist, in der Juliette über das Verhältnis von Landschaftsbetrachtung, Gesichter sehen und deuten und der Lust, etwas zu bestimmen und zu beschreiben spricht und damit endet, zu deklamieren: „Aber es wäre richtiger zu sagen, dass es mit Worten nicht zu beschreiben ist.“ Die Sequenz, in der dieser Schlüsselsatz zum Verhältnis zwischen Worten, Bildern, Ausdruck und Empfindung fällt, bündelt wie ein Brennglas verschiedene Stränge des Films:



(VIDEO)

ABB. 19

Jean-Luc Godard: *Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß* (1966). Ausschnitt dt.

Synchronfassung, 1:09:44–1:13:42

„Das ABC der Existenz wieder entdecken.“ Juliette: „Wann war es? – Ich weiss nur, dass es auf einmal da war“ usw., „das Gefühl meiner Bindungen an diese Welt“. Juliette richtet den Blick zur Seite und die Kamera nimmt die Bewegung auf und beginnt ihren panoramatischen Schwenk; und während wir auf die Hausfronten eines großen, eintönigen Wohnkomplexes blicken, hören wir sie, die nun nicht mehr im Bild ist, sagen: „Plötzlich hatte ich das Gefühl, ich sei die Welt und die Welt sei ich – man brauchte Seiten um Seiten, um das zu beschreiben, oder Bücher, viele Bücher.“ Godard arbeitet mit der Demontage des klassischen Erzählfilms, indem alle Szenen und Elemente fast gleichwertig erscheinen und keinen Spannungsbogen aufbauen. Und er denkt, wie Volker

Pantenburg es in *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard* (2006) kritisch nachvollzieht, mit den Mitteln des Films, d.h. diese werden bei ihm zur reflektierenden Form – zu einer Art Denkmaschine, einer Versuchsanordnung, die die ‚epistemischen Dinge‘, um wiederholt mit Rheinberger zu sprechen, produziert. Wie Godard kommentiert, geht es ihm dabei auch um die Verschränkung von subjektiven und objektiven Perspektiven, von unentscheidbar durchmischten Handlungen mit und durch menschliche und sachliche Akteur*innen.⁵⁷ Bei Brecht, Godard und EXPORT geht es um eine *Realitäts(an)erkennung*, die sich nicht in die eine oder andere Richtung auflösen lässt, die objektive oder subjektive, die sich entziehende oder dem Handeln verfügbare, die gegebene oder imaginäre. Die ästhetische Form soll dahingehend politisiert werden, dass ihr erkennendes Darstellen von gegebenen Zuständen zu einer Form der Kritik wird, *in der oder durch die* das Potential zur Änderbarkeit von dem, was wir „Wirklichkeit benennen“ (EXPORT, s.o.) aufscheint.

Performance – „Brechts Auffindung und Gestaltung des Gestischen“ in der Gegenwart

Ich möchte meine Überlegungen hier mit einem kleinen Seitenblick auf eine Videoarbeit beenden, die ich in gewissem Sinn als eine Fortschreibung dieser Entdeckung von Zuständen betrachte, „welche in dieser oder jener Gestalt immer die unsrigen sind“⁵⁸ – denn dass es diese jeweils neu zu erkennen gilt, ist bleibende Aufgabe einer sich ändernden Zeit. In der 2-Kanal-Videoprojektion mit dem schlichten Titel *Performance* beschäftigt sich Gabriela Löffel mit der rhetorischen Optimierung einer Ansprache an ein großes Publikum. Die an sich ‚inhaltsleere‘ Übung von Auftrittskompetenz kontrastiert mit dem Thema, das dem Sprechtraining als Material zu Grunde liegt: Ausgangspunkt ist die Audioaufzeichnung der einführenden Rede eines CTO (Chief Technology Officer) einer amerikanischen Homeland-Security Firma, die die Künstlerin an einer Fachmesse für Sicherheitstechnik im privaten und im öffentlichen Sektor machte. Der Sprecher beschwört die Wachstumschancen seiner Branche angesichts des zunehmenden Bedarfs an sicheren Zäunen, Videoüberwachung und anderen Formen der Abwehr an nationalen Grenzen.

Der Mitschnitt der Rede wird zu Beginn der Arbeit als diegetischer O-Ton eingespielt: als Aufzeichnung, die sich die beiden Personen, die die Bühne betreten und gemeinsam am Tisch Platz nehmen, von einem Laptop aus anhören, um darauf aufbauend ein Sprech- und Auftrittstraining zu beginnen.

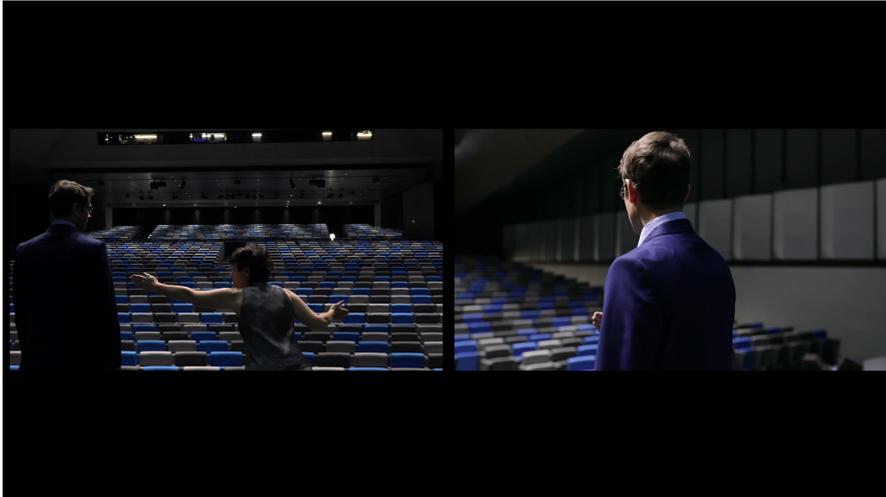


(VIDEO)

ABB. 20

Gabriela Löffel, *Performance* (2017-18), 2 Kanal-Videoprojektion, 25 min. Ausschnitt

Löffel arbeitet mit einer professionellen Sprechtrainerin, der sie den Auftrag erteilte, ein Coaching mit einem Probanden basierend auf der genannten Aufzeichnung zu machen – als gelte es die Ansprache zu optimieren. Es ist eine gebuchte Trainingssequenz und der junge Mann übt tatsächlich einen Auftritt; in ‚echt‘, nicht im Spiel, wie die Künstlerin mir erzählte, weil ihr wichtig war, dass es sich nicht um eine darstellerische Leistung handele, sondern um eine möglichst reale Situation, eben die eines tatsächlichen Sprech- und Auftrittstrainings – mit dem einzigen Unterschied, dass die Inszenierung im leeren Konferenzhaus der technischen Hochschule von Lausanne eine gezielte Versuchsordnung war, in der die Beteiligten der Abmachung folgten, real miteinander interagieren zu müssen. Löffel arrangierte das Setting und machte allein die Vorgabe, das Training filmen und künstlerisch nutzen zu dürfen.



(VIDEO)

ABB. 21

Gabriela Löffel, *Performance* (2017-18), 2 Kanal-Videoprojektion, 25 min. Ausschnitt

Es handelt sich folglich um ein Stück, das mit dem Modus „as if ...“ operiert und durch mehrere Eingriffe und Verschiebungen eine Unschärfe in der Inszenierung zwischen Echtheit und Fiktion erzeugt – und genau an diesem Punkt scheint mir Löffels Spiel mit den „Elementen des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung“ zu beginnen: Da ist zunächst die wirkliche Rede, ein Dokument, eine glaubwürdige Quelle, die, gleichwohl sie nur eine mediale Aufzeichnung ist, echt wirkt – nicht zuletzt aufgrund ihrer Rohheit und Nichtoptimiertheit, in der der unsichere Klang der Stimme des CTO stark mit dem Inhalt des Gesprochenen kontrastiert; dann gibt es die beiden Personen, die zwar als Performende auf einer Bühne, aber nicht als Schauspielende eines vorher gegebenen Stückes wahrgenommen werden. Die Szene selbst – die sie darstellen, aber nicht spielen – verdoppelt ihrerseits bereits das Darstellungsproblem, handelt es sich doch um eine Übung für einen Auftritt als Auftritt. Dieser aber findet zwar vor laufendenden Kameras, zugleich aber in einem leeren Saal statt, in dem das Publikum imaginiert werden muss. Es wird von Amy Carroll, der Sprechtrainerin, lediglich virtuell anwesend gemacht, wenn sie über mögliche Publikumsreaktionen spricht und Rudi van der Merwe bittet, sich die Menge vorzustellen und die Aufmerksamkeit jedes*r Einzelnen zu gewinnen. Und doch fehlt das Publikum nicht ganz: Wir, die Betrachtenden der Arbeit, sind die Zuschauenden, an die sich das Geschehen adressiert – ohne sich an uns zu richten. Wir dürfen dem Darsteller/Probanden dabei zuschauen, wie er übt, einem Publikum entgegentreten. Mal sehen wir ihn dabei von vorne, als säßen wir im Saal oder teilten die beurteilende Kompetenz von Carroll, mal sind wir scheinbar heimliche Beobachter*innen von hinten, wobei wir trotz der ‚Nichtdarstellung‘ davon ausgehen müssen, dass seine Darbietung in keinem Augenblick ohne Bewusstsein über die anwesende Filmaufzeichnung stattfindet. *Ceci n'est pas une pipe ...* das Spiel mit der un/möglichen Verneinung dessen, was gezeigt wird, provoziert. Derartige Momente, in denen etwas fast übereinstimmend ist und sich doch nie wirklich

verdoppelt, sondern in der Wiederholung, in der Ähnlichkeit, eher löst und aufbricht, sind für die ästhetische Versuchsanlage der Arbeit *Performance* und ihr Vermögen, mit Mitteln der Darstellung zu forschen, kennzeichnend. So korrespondiert auch das Splitsceenverfahren der 2-Kanal-Videoprojektion mit dem Moment der konzeptuellen Verdopplung des Auftritts. Mindestens zwei Kameras, deren präzise ausgeführte Fahrten eine professionelle Kameraführung erkennen lassen, machen die Inszenierung als solche präsent. Der Blick von hinten ist eine privilegierte, der Publikumssituation im Theater an sich unähnliche Perspektive, die eine Form teilnehmender Beobachtung evoziert, insofern sie die Schauenden mit auf die Bühne holt – wobei hier gleichzeitig, dem Wesen des Films entsprechend, keine Teilnahme am Bühnengeschehen möglich ist und die vierte Wand intakt bleibt. Aus solchen Paradoxien baut sich das Spannungsgefüge. Das Ganze ist narrativ in einem derart unaufgeregt ruhigen Ton gehalten, dass sich die vielen Montageebenen, mit denen hier operiert wird, kaum bemerkbar machen – wobei sie aber trotzdem, im Unterschied zur absichtsvollen imaginären Verschleierung von Produktionsverhältnissen in Film und Fernsehen, zugleich zu präsent sind, um gänzlich unbemerkt bleiben zu können.

*Lessons from Brecht*⁵⁹... Brecht schrieb im pädagogischen Bewusstsein, emanzipative ‚Lehrstücke‘ zu verfassen und es steht außer Frage, dass sich viele davon unterrichten ließen und die Lektionen aufnahmen. Gleich zu Beginn in *Zwei oder drei Dinge, die ich über sie weiß* huldigt Godard dem Lehrmeister nicht ohne lakonisches Augenzwinkern, das die Darstellerin Marina Vlady charmant verkörpert, wenn sie in die Kamera lächelt und spricht: „Ja, ‚Sprechen, als ob man die Wahrheit zitiert‘, das war der gute Brecht, der das gesagt hat, dass die Schauspieler zitieren sollen“; Er [flüsternd]: „Jetzt dreht sie den Kopf nach rechts, aber das hat nichts zu bedeuten. Sie, das ist Juliette Janson, sie wohnt hier.“ Kurz vorher, bevor Marina/Juliette selber zu sprechen begann, hatte Er flüsternd zum gleichen Bildausschnitt eingeleitet: „Sie, das ist Marina Vlady. Sie ist Schauspielerin. Sie trägt einen nachtblauen Pullover mit zwei gelben Streifen. Ihre Eltern stammen aus Russland. Ihre Haarfarbe [...]“ usw.

Marina ist Juliette, Juliette ist Marina, *two in one* – die Realität ist eine Frage der Darstellung, weil gerade das nicht ohne reale Konsequenzen ist. Löffel scheint die Brecht'sche Lektion nicht mehr wörtlich zitieren zu müssen und trotzdem verinnerlicht zu haben. Die Rede des CTO, deren eigentlich skandalöser Inhalt das Verrutschen menschlicher Tragödien in die Funktionale von gewinnbringenden Grenzzauntechnologien ist – wie sich im Anschluss an Brecht's Überlegungen zur Nicht(mehr)abbildbarkeit von Realität formulieren ließe (s.o.) – wird von den beiden Darsteller*innen zitiert, wobei der Redefluss immer wieder unterbrochen, geprüft, korrigiert werden muss. Benjamin betont das Erstarren der Handlung bei Brecht, das die Zustände exponiere, um im nächsten Moment zur Bühne für einen möglicherweise anderen Handlungsverlauf werden zu können.⁶⁰ „Die Entdeckung der Zustände vollzieht

sich mittels der Unterbrechung der Abläufe. [...] Sie bringt die Handlung im Verlauf zum Stehen und zwingt damit den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang, den Akteur zur Stellungnahme zu seiner Rolle.“⁶¹ In *Performance* verkompliziert oder potenziert sich das Ganze noch weiter. Van der Merwe und Carroll beziehen nicht Stellung zur Ausgangsrede – oder wenn, dann im Grunde affirmativ, in dem die Ansprache als bloßes Material zur Verfügung steht, das zu Übungszwecken einfach übernommen und optimiert wird. Und während man Carroll dabei zusieht, wie sie van der Merwe den Rücken aufrichtet und seine Gesten kommentiert, spürt man sich selber unwillkürlich aufgefordert, die eigene Haltung zu prüfen, den eigenen Auftritt zu optimieren. Das aber setzt „Brechts Auffindung und Gestaltung des Gestischen“⁶² im Publikumsraum fort. Ich merke, wie die Form greift – wie ich als Betrachtende in der Installation mit dem Probanden zusammen meine Körperhaltung korrigiere. Und dann korrespondiert das große Geschäft mit der Angst der Bürger*innen, das die wachsenden Märkte der Sicherheitstechnologien an den Grenzen der besitzenden Länder befeuert, auf beunruhigende Weise mit dem Training nach mehr Sicherheit im Auftritt. Mich also darauf aufmerksam gemacht zu fühlen, dass mein Bedürfnis auch zum Geschäft mit der Angst gehört, das im großen Spiel betrieben wird, lässt mich schwierige Zustände der Gegenwart erkennen. Die Aufforderung wird spürbar, die eigene Haltung in einem ganz anderen Sinn überprüfen zu sollen.

„Eingriffe in das Raum-Zeit Gefüge, welches wir Wirklichkeit benennen, schaffen“, wie EXPORT es zum künstlerischen Programm erklärte, verbindet den ebenso experimentellen wie kulturanalytischen Ansatz von Brecht, Godard und Löffel. Eine Arbeit wie *Performance* ist ebenso explizit reine Inszenierung wie sie auf realen Gegebenheiten basiert. In diesem Sowohl-als-auch, das zugleich ein Weder-Noch ist, stellt sich unser Blick auf eine scharfgestellte Unschärfe ein, die beunruhigend ist – im guten, sprich anregenden Sinn, im Sinn eines „eingreifenden Denkens“ – wobei ich hier reflexhaft das Fühlen ergänzen wollen würde.⁶³ „Die Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung“ zu verstehen, heißt, die doppelte Lesbarkeit des Versuchs darin mitzulesen: einerseits den Versuch zur Erkenntnis von Wirklichkeit und andererseits den Versuch im Sinne der Probe.

Bitte folgend zitieren: Sigrid Adorf: „Elemente des Wirklichen im Sinne einer Versuchsanordnung“ – Gedanken zu einem künstlerisch-kulturanalytischen Experimentalverständnis“. In: INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries, Ausgabe 1, Zonen der Gegenwart – Praktiken der Annäherung, 2021, URL: <https://insert.art/ausgaben/zonen-der-gegenwart-praktiken-der-annaeherung/elemente-des-wirklichen-im-sinne-einer-versuchsanordnung/>, DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.5327442>. Dieser Beitrag ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International (Creative Commons, Namensnennung, nicht-kommerziell, keine Bearbeitungen). Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber*innen.

ANMERKUNGEN

¹ EXPORT 1971. in: Ausst.-Kat. VALIE EXPORT 1997. S. 78. Entsprechend der Werkchronologie, die für die Ausstellung *VALIE EXPORT Split:Reality* im Museum Moderner Kunst, 20er Haus Wien 1997 zusammengestellt wurde, ist diese konzeptuelle

Notiz dem Kontext ihrer konzeptuellen Fotografie zu Beginn der 1970er Jahre zuzuordnen und wurde im Katalog unter dem Jahr 1971 abgedruckt. Auf Nachfrage beim VALIE EXPORT Center Linz erhielt ich den Hinweis, dass als Belegstelle im Vorlass (Archiv der Künstlerin) aber nur ein Vortragstyposcript zum späteren Vortrag „Mediale Anagramme. Ein Gedanken- und Bildervortrag. Frühe Arbeiten“, den VALIE EXPORT am 28. Januar 1996 im Rahmen der Ausstellung *Mediale Anagramme. White Cube/Black Box* in der Generali Foundation in Wien gehalten hat, recherchiert werden konnte.

2 Das Projekt wurde 1970/71 entwickelt und 1997 als Faksimiledruck (*kursiv kunstbuch*, Linz), realisiert, vgl. VALIE EXPORT 1997, S. 78. Zur Datierbarkeit der konzeptuellen Notiz von V.E. vgl. die vorangehende Anmerkung.

3 Vgl. das Unterkapitel „Die Paradoxie des Darstellens“, Schürmann 2018, S. 15–17.

4 Die ästhetisch-politische Programmatik Bertolt Brechts fand seit den 1960er Jahren einen großen Widerhall unter bildenden Künstler*innen, wovon auch die hier gewählten Formulierungen EXPORTs zeugen. Zum Vergleich: „Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt“, so fasst Brecht selbst 1953 programmatisch zusammen, „Unser Theater muß die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren“, Brecht 1957, S. 124. Herv. im Orig. gesperrt. 1957 brachte der Suhrkamp Verlag erstmalig eine Kompilation von Brechts *Schriften zum Theater* heraus, 1963/64 folgte die siebenbändige Gesamtausgabe. Die Konjunktur der Brecht Rezeption in benachbarten Kunstfeldern zeigt sich auch an Titeln wie Stephen Heaths „Lessons from Brecht“ in einer 1974 eigens Brecht gewidmeten Ausgabe der einflussreichen britischen Filmzeitschrift *Screen*. Vgl. außerdem aktuell Roessler/Squiers 2019.

5 „EXPORT will zeigen, dass die Machtstrukturen nicht gegebene Konstanten sind, die Körper als träge Materialien ordnen, sondern fließende Relationen zwischen denkenden Subjekten, die selbst durch kulturelle und soziale Bedingungen geformt sind“, kommentiert Mechthild Widrich in ihrem Text zur Reihe der *Körperkonfigurationen*, Widrich 2014, S. 61.

6 Zu den genannten Werken vgl. die Angaben auf der Internetseite der Künstlerin: <https://www.valieexport.at/>, Zugriff: 05.09.2021.

7 EXPORT zitiert aus Laing: *Das geteilte Selbst* in ihrem Experimentalfilm *Syntagma* (1983) leicht abgewandelt: „Der Körper nimmt ganz deutlich eine Position zwischen ‚mir‘ und der Welt ein. Er ist auf der einen Seite der Kern und das Zentrum meiner Welt und auf der anderen ein Objekt in der Welt der anderen“. Diese Doppeltheit des Körpers, als Wahrnehmungs- und Ausdruckskörper für das, wie sich das Kulturelle und Gesellschaftliche im Individuum einschreibt und manifestiert, hat sie 1972 in der Fotomappe *zyklus zur zivilisation. zur mythologie der zivilisatorischen prozesse* zum Thema gemacht. Foto Nr. 1 ist eine Abbildung aus dem Band *Naven* des Anthropologen Gregory Bateson von 1936. Ein in das Schema eingefügter Textauszug zur „Initiation in Malingai“ erklärt die rituelle Aufnahme in die erwachsene Gemeinschaft der männlichen Krieger. Dem Novizen wird, wie es im Text heißt, mit einem Bambusmesser in den Rücken geschnitten. Der der westlich-modernen Betrachtung archaisch anmutende Ritus wird zu einem Referenzpunkt, der die späteren Arbeiten der Künstlerin als Teil ihrer fortdauernden Auseinandersetzung mit der Frage schmerzhafter Einschreibungen von Kultur erkennen lässt.

8 Vgl. Ausst.-Kat. Adrian Piper 2002, insbesondere: „Talking to Myself: The Ongoing Autobiography of an Art Object, 1970–1973“, S. 123–151, und „Notes on the Mythic Being I-III, 1974–75“, S. 178–196.

9 Vgl. Brecht 1992.

10 Benjamin GS II/2, 1980, S. 698.

11 Vgl. Kambas 1983, S. 5.

12 Das Vortragsmanuskript wurde erst 1966 von Rolf Tiedemann publiziert und es gibt keinen Nachweis, dass der Vortrag wie vorgesehen gehalten wurde, vgl. editorische Anmerkungen zum Manuskript, GS II/3, S. 1460 ff.

13 Benjamin GS II/2, 1980, S. 698.

14 Ebd.

15 Didi-Huberman 2011a, frz. *Expérimenter pour voir*.

16 Vgl. Rheinberger 2002 und Schmieder 2010.

17 „Als die kleinsten vollständigen Arbeitseinheiten der Forschung sind Experimentalsysteme so eingerichtet, daß sie noch unbekannte Antworten auf Fragen geben, die der Experimentator ebenfalls noch gar nicht klar zu stellen in der Lage ist. ‚Es sind Maschinerie[n] zur Herstellung von Zukunft‘, wie Jacob einmal gesagt hat. Experimentalsysteme sind nicht Anordnungen zur Überprüfung und bestenfalls zur Erteilung von Antworten, sondern insbesondere zur Materialisierung von Fragen. In einer unauflösbaren Verquickung bringen sie sowohl die materiellen Einheiten hervor als auch die Begriffe, die sich in diesen verkörpern: Sie ‚treten zusammengepackt in Erscheinung‘“, Rheinberger 2002, S. 22.

18 Benjamin, GS II/2, 1980, S. 698 f. Der damals „heutige Mensch: ein reduzierter also, in einer kalten Umwelt kaltgestellter“ ist ein*e von den Arbeitsbedingungen der Industrialisierung wie von der rasanten sozioökonomischen Entwicklung der Städte Anfang des 20. Jahrhunderts ebenso wie von den Folgen des Ersten Weltkrieges und den Vorboten des Zweiten betroffene*r Zeitgenoss*in im Jahr 1934. Auch wenn das Zitat unzweifelhaft historisch verortet und zu lesen ist, nimmt sich die Aussage als bleibende Aufforderung aus. Was sich ändert, sind die jeweiligen „Elemente des Wirklichen“, was bleibt, ist der Apell, sie im Sinne einer Versuchsanordnung zu behandeln.

19 Benjamin GS II/2, 1980, S. 699.

- 20 In seinem 1940 erschienenen Text *Neue Technik der Schauspielkunst* der bis in die Formulierungen zahlreiche Parallelen zu Benjamins *Der Autor als Produzent* aufweist, deren Genese ich hier nicht näher nachgehen kann, erläutert Brecht: „Der Schauspieler nun hat diesen Abend zu den Ereignissen und Verhaltensweisen, den der Historiker nimmt [indem er im Rückblick einen Abstand zum Vergangenen für sich in Anspruch nimmt, S.A.], zu den Ereignissen und Verhaltensweisen der Jetztzeit zu nehmen. Er hat uns diese Vorgänge und Personen zu verfremden. | Vorgänge und Personen des Alltags, der unmittelbaren Umgebung, haben für uns etwas Natürliches, weil Gewohntes. Ihre Verfremdung dient dazu, sie uns auffällig zu machen“, Brecht 1957, S. 113 f.
- 21 Rheinberger 2006, S. 2, vgl. auch Anm. 17.
- 22 Rheinbergers Rede vom epistemischen Ding oder auch Objekt hat den wissenschaftskritischen Diskurs wesentlich seit den 1990er Jahren geprägt (zurückgehend auf Vorträge von 1990/91, vgl. „Das ‚Epistemische Ding‘ und seine technischen Bedingungen“, Rheinberger 1992) und ist eine vielfach genutzte Referenz im Diskurs zu künstlerischer Forschung, wo sich der direkte Bezug zur Rede vom ‚theoretischen Objekt‘ bei Damisch, Bal und anderen anbietet, vgl. Finke 2014.
- 23 Rheinberger verweist mehrfach auf die eigentliche Paradoxie des Forschens, sich am Nichtwissen zu orientieren und folglich etwas zum Ausgangspunkt zu nehmen, von dem man noch nicht weiss, was es ist: «Das Experiment ist, wenn man so will, eine Suchmaschine, aber von merkwürdiger Struktur: Sie erzeugt Dinge, von denen man immer nur nachträglich sagen kann, dass man sie hätte gesucht haben müssen“, Rheinberger 2006, S. 3.
- 24 Benjamin GSII/2, 1980, S. 685.
- 25 Auch hier ließe sich an Brechts Anspruch an Reinszenierungen von Klassikern erinnern, vgl. „Einschüchterung durch die Klassizität“, Brecht 1957, S. 124–127.
- 26 Benjamin GS II/2, S. 698.
- 27 Ebd.: „Er [Brecht] stellt dem dramatischen Gesamtkunstwerk das dramatische Laboratorium gegenüber. Er greift in neuer Weise auf die große alte Chance des Theaters zurück – auf die Exponierung des Anwesenden. Im Mittelpunkt seiner Versuche steht der Mensch. Der heutige Mensch“.
- 28 Zur epistemischen Leistung des Experiments führt Rheinberger aus: „Es geht letztlich um das Gewinnen von neuen Erkenntnissen, und was wirklich neu ist, ist definitionsgemäß nicht vorhersehbar, es kann also auch nur begrenzt herbeigeführt werden. Was wirklich neu ist, muss sich einstellen, und man muss Bedingungen dafür schaffen, dass es sich einstellen kann. Mit dem Experiment schafft sich der Forscher eine empirische Struktur, eine Umgebung, die es erlaubt, in diesem Zustand des Nichtwissens um das Nichtwissen handlungsfähig zu werden“, Rheinberger 2006, S. 3.
- 29 Vgl. auch Elke Bippus: „Ist Kunst ein ‚Experimentalsystem‘?“. In: Bippus 2008, S. 114–116.
- 30 Vgl. Rheinbergers Prolog zu *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* (2002), Abschnitt ‚Historiographie‘ (S. 9–11) mit den genannten Hauptreferenzen Kubler, Derrida, die er wiederkehrend als ‚Anstifter‘ seines Forschungsinteresses anführt.
- 31 Brecht 1957, S. 66 f.
- 32 Vgl. „Kann die heutige Welt durch Theater wiedergegeben werden?“, Brechts Einführung zur ersten Ausgabe einer Kompilation seiner Schriften zum Theater, Brecht 1957, S. 7–9.
- 33 Zum Realismusanspruch und Realitätsbegriff Brechts vgl. Neumann-Rieser 2015.
- 34 Brecht 1992, S. 469.
- 35 Vgl. insbesondere den frühen programmatischen Text „Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*“, dessen Entstehung auf 1930/31 datiert wird, Brecht 1957, S. 13–28.
- 36 In seinem 2011 auf deutsch erschienenen Buch *Wenn die Bilder Position beziehen* liest Georges Didi-Hubermann (2011b) das Arbeitsjournal und die Kriegsfiel von Brecht als den verzweifeltsten Versuch, eine aus den Fugen geratene Welt durch realistische Montagen verstehen und verändern zu wollen. Brecht selbst sprach davon, die Welt als eine von Menschen gemachte und folglich zu ‚meisternde‘ erkennen zu wollen.
- 37 Vgl. „Objektivität und Extimität im wissenschaftlichen Experiment“, Rheinberger im Gespräch mit Susanne Stemmler und Lucie Strecker, Dezember 2013, in Rheinberger 2018, S. 211–227.
- 38 Das methodische Verständnis zum Transekt ist disziplinspezifisch ausdifferenziert; allgemein und zum Kontext Pflanzenökologie vgl. z.B.: <https://www.pflanzenforschung.de/de/pflanzenwissen/lexikon-a-z/transekt-10152>, Zugriff: 05.09.2021.
- 39 EXPORT/Hendrich 1973, o. S.
- 40 V.E. Archiv: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2191, Zugriff: 26.07.2021.
- 41 Dieses ‚Mehr‘ des fototechnischen Abbilds wurde von der erinnerungspolitischen Frage des dokumentarischen Nutzens für Archive und Beweisführungen über die Bewegungsaufschlüsse der frühen Fotografien von Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey bis zu den Begriffen vom „Optisch Unbewussten“ bei Benjamin und dem „Punctum“ bei Roland Barthes theoretisiert.
- 42 Barthes 2006, S. 164 ff.
- 43 Theo Steiner, der sich mit dem Experimentalverständnis von Marcel Duchamp befasst, betont die phänomenologische Dimension des ästhetischen Experimentierens, die sich quasi auf solche Wirklichkeitseffekte konzentrierte: „Aus dem Widerfahrnis-Charakter

können wir schließen, dass es gerechtfertigt ist zu sagen, wir haben von etwas Erfahrung, über das wir nicht beliebig verfügen können. Für dieses Etwas verwenden wir für gewöhnlich den Begriff Realität“, Steiner 2006, S. 132.

44 Dem Titel des kleinen Bandes entsprechend stellen fotografische Formen der Auseinandersetzung mit den visuellen Strukturen der Stadt den Schwerpunkt dar. Es gibt aber beispielsweise auch 23 kurze Interviews mit Personen – je eine pro Bezirk –, die nur nach ihrem Namen („Müller, J.“) ausgewählt wurden und Auskunft über ihren Tagesanfang (Weckzeit etc.) geben.

45 EXPORT/Hendrich 1973, S. 20: „da eine Vielzahl von berufenen diese Leitlinien kritisch behandelt hat und wird, möchten wir eher auf die Geistigkeit eingehen, die von ihren Erzeugern nicht als Ideologie verstanden wird, sondern als Wissenschaftlichkeit.“

46 Benjamin GS II/2, 1980, S. 685.

47 Godard 1986 [1972], S. 242.

48 Kinostart Frankreich: März 1967; Kinostart Deutschland: November 1968. Den folgenden Ausführungen liegt die deutsche Synchronfassung zu Grunde; Transkriptionen des gesprochenen Texts: S.A.

49 Vgl.: <https://www.cinematheque.fr/film/48844.html>, Zugriff: 10.07.2021.

50 Im Original spricht Godard selbst die flüsternden Kommentare. In seiner Reflexion zu diesem Film, begründet er das dramaturgische Moment der eigenen flüsternden Stimme mit Malreaux's Unterscheidung zwischen dem, wie man Stimmen anderer höre, mit den Ohren, und dem, womit man die eigene Stimme höre, mit dem Rachen; was hier sinnbildlich für die Dialektik zwischen Innen und Außen in der Wahrnehmung steht, Godard 1986 [1972], S. 241, und mich an den Beginn meines Texts mit EXPORT zurückführt.

51 Schürmann 2018, S. 10.

52 Ebd., S. 10f.

53 Das „eingreifende Denken“ ist eine Formulierung von Brecht und Benjamin im Kontext ihrer gemeinsamen Arbeit und ihrem Interesse, die Zeitschrift *Krise und Kritik* zu gründen, vgl. hierzu das Unterkapitel 4.4 „Eingreifendes Denken“ von Mi-Ae Yun 2000, S. 83–86, und Neumann-Rieser 2015, S. 204ff.

54 „During the course of the film – in its discourse, its discontinuous course, that is – I want to include everything, sport, politics, even groceries. Look at a man like Edouard Leclerc, a really extraordinary man whom I would love to do a film with or about. Everything can be put into a film, everything should be put into a film. When people ask me why I talk – or have my characters talk – about Vietnam, about Jacques Anquetil, or about a woman who deceives her husband, I refer the questioner to his own newspaper. It's all there. And it's all mixed up“, Godard 1986 [1972], S. 239.

55 Ich kann das an dieser Stelle nicht vertiefen, aber die moderne Kritik an der zunehmenden ‚Unlesbarkeit der Welt‘ (Zeeb 1995) in der Gegenwart ist ein wiederkehrender, wenn auch unterschiedlich schattierter kulturkritischer Topos seit der Romantik, der auch bei Godard noch anklängt, zugleich aber weniger in der melancholischen Form des Betrauerns eines Verlusts als vielmehr in der reflexiv appellatorischen Form einer notwendigen Aufklärung.

56 Vgl. Godard 1986 [1972], S. 239.

57 Ebd., S. 241.

58 Benjamin GS II/2, 1980, S. 698, vgl. Anm. 14.

59 Einschlägiger Titel von Stephen Heath 1974, vgl. hier Anm. 4.

60 Vgl. Benjamin GS II/2, S. 698 und meine Ausführungen oben dazu.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ohne an dieser Stelle näher darauf eingehen zu können, möchte ich hier auf Kaja Silvermans Text *Politische Ekstase* (1999) hinweisen, in dem sie sich eingehend mit einer notwendigen Ergänzung oder kritischen Relektüre des V-Effekts aus Sicht des Films beschäftigt, die Brecht, beziehungsweise der einfachen Deutung Brechts, widerspricht, dass es lediglich um das Denken, die Ratio, gehe. Denn ohne seine Kritik der Einfühlungsästhetik zu negieren und der Verschmelzungsmagie des Gesamtkunstwerks (vgl. ebd. S. 141) anheimzufallen, plädiert Silverman hier für eine Repolitisierung des immersiven und affizierenden Vermögens von Film, die Betrachtenden ‚woanders‘ hinzutragen, und entwirft so eine Art kleiner Ethik der ‚heteropathischen Identifikation‘ als Möglichkeit zur Anerkennung von Differenz gegen narzisstische Identifikationsmuster; Ähnliches hat mich in meiner Untersuchung *Operation Video* (Adorf 2008) und dem später daraus hervorgegangenen kurzen Text zu *Techniken der Veränderung* beschäftigt (Adorf 2010).

LITERATURVERZEICHNIS

Sigrid Adorf: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*. Bielefeld: Transcript, 2008.

Dies.: „Techniken der Veränderung. Die Ich-Perspektive von Video und ihre kritische Wendung in Arbeiten von Lisa Steele“. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 50, 2010, S. 70–84.

Ausst.-Kat.: *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik*. Hg. von Sabine Breitwieser, Generali Foundation Wien, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002.

Ausst.-Kat.: *VALIE EXPORT. Split:Reality*. Hg. von Monika Faber, Wien: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1997.

Ausst.-Kat.: *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme*. Hg. von Neue Gesellschaft für

- Bildende Kunst (NGBK)/Akademie der Künste, Berlin: NGBK Verlag, 2003.
- Roland Barthes:** „Der Wirklichkeitseffekt“ [1968] In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 164–172.
- Walter Benjamin:** *Gesammelte Schriften* [hier: GS II/2 und II/3]. Hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980 [1977].
- Elke Bippus:** „Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zur künstlerischen Wissensbildung im Medium“. In: Torsten Meyer/Stephan Münte-Goussar/Timo Meisel/Julia Schawe/Michael Scheibel (Hg.): *Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur*. Münster/New York/München/Berlin: Waxmann, 2008, S. 108–118.
- Bertolt Brecht:** *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1957.
- Ders.:** „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment“. In: Werner Hecht/Jan Knopf/Werner Mittenzwei/Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht*. Bd. 21. Schriften 1. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, S. 448–514.
- Georges Didi-Hubermann:** „Expérimenter pour voir / Experimentieren, um zu sehen“. In: *Experimentelle Ästhetik*, 2011a, S. 1–9, URL: <http://www.dgae.de/wp-content/uploads/2011/09/Didi-Huberman.pdf?c=fc677&po=2&p1=-7&p2=-2> (Zugriff: 05.09.2021)
- Ders.:** *Wenn die Bilder Position beziehen*. Bd. 1, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011b.
- VALIE EXPORT/Hermann Hendrich:** *Stadt: Visuelle Strukturen*. Edition Literaturproduzenten, Wien/München: Jugend & Volk Verlag, 1973.
- Marcel Finke:** „Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?“ In: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/denken-mit-der-kunst-oder-was-ist-ein-theoretisches-objekt/> (Zugriff: 05.09.2021)
- Jean-Luc Godard: Godard on Godard. Hg. von Tom Milne/Jean Narboni, New York/London: Da Capo Press, 1986.
- Stephen Heath:** „Lessons from Brecht“. In: *Screen*, 15/2, 1974, S. 103–128.
- Chryssoula Kambas:** *Walter Benjamin im Exil: zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- Doris Neumann-Rieser:** „der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.“ *Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten*, Dissertation Universität Wien, 2015, URL: <https://othes.univie.ac.at/41369/> (Zugriff: 05.09.2021)
- Falko Schmieder:** „Experimentalsysteme“ in Wissenschaft und Literatur“ In: Michael Gamber (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010, S. 17–39.
- Eva Schürmann:** *Vorstellen und Darstellen: Szenen einer medienanthropologischen Theorie des Geistes*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- Kaja Silverman:** „Politische Ekstase“ In: Ludwig Nagl (Hg.): *Filmästhetik*. Wien: R. Oldenbourg Verlag, Berlin: Akademie Verlag, 1999, S. 140–175.
- Theo Steiner:** *Duchamps Experiment: zwischen Wissenschaft und Kunst*. München: Fink Verlag, 2006.
- Hans-Jörg Rheinberger:** *Experiment, Differenz, Schrift: Zur Geschichte epistemischer Dinge*. Marburg an der Lahn: Basiliken-Press, 1992.
- Ders.:** *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. 2. Aufl., Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.
- Ders.:** „Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen“. Preisverleihung der cogito foundation, 25. Oktober 2006, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Berlin, 2006.
- Ders.:** *Experimentalität. Hans-Jörg Rheinberger im Gespräch über Labor, Atelier und Archiv*. Berlin: Kadmos, 2018.
- Norman Roessler/Anthony Squiers (Hg.):** *Philosophizing Brecht: Critical Readings on Art, Consciousness, Social Theory and Performance*, Reihe: *Consciousness, Literature and the Arts*, Vol. 55, Leiden: Brill Rodopi, 2019.
- Mechthild Widrich:** «Stein und Diagramm: Fragen der Materialität in VALIE EXPORTS Körperkonfigurationen» In: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 57, 2014, S. 51–62.
- Mi-Ae Yun:** *Walter Benjamin als Zeitgenosse Bertolt Brechts: eine paradoxe Beziehung zwischen Nähe und Ferne*. Palaestra Bd. 309, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.
- Ekkehard Zeeb:** *Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte: Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

CREDITS

- Abb. 1:** © VALIE EXPORT, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2088, Zugriff: 05.09.2021
- Abb. 2:** © VALIE EXPORT, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2230, Zugriff: 05.09.2021
- Abb. 3:** © VALIE EXPORT, https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1967, Zugriff: 05.09.2021

Abb. 4: © VALIE EXPORT.

https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1979, Zugriff: 05.09.2021

Abb. 5: © VALIE EXPORT.

https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1989, Zugriff: 05.09.2021

Abb. 6: Aus: Ausst.-Kat. *VALIE EXPORT. Mediale Anagramme* 2005, Titelei ohne Seitenangabe (entspricht S. 7)

Abb. 7: Grafiksammlung, Museum für Gestaltung Zürich, eMuseum, Permalink:

<https://www.emuseum.ch/objects/19505/das-politische-theater>

Abb. 8: Aus: Lutz Herden: „Mond über Soho“. In: der Freitag. Die Wochenzeitung, Ausg. 33/2013, <https://www.freitag.de/autoren/lutz-herden/1928-mond-ueber-soho>, Zugriff: 05.09.2021

Abb. 9–15: EXPORT/Hendrich 1973, Seiten wie in Bildunterschrift angegeben

Abb. 16, 19: Filmsequenzen zitiert nach Zweitausendundeins Edition Film 114, Argos Films.

Abb. 17: Filmstill zitiert nach ebd.

Abb. 18: Learning and Research / Archive MACBA,

<https://www.macba.cat/en/aprendre-investigat/arxiu/deux-ou-trois-choses-que-je-sais-d-elle>, Zugriff: 05.09.2021

Abb. 20, 21: Videosequenz. © Gabriela Löffel

AUTOR*IN

Sigrid Adorf ist Professorin für Kunst- und Kulturanalysen und Leiterin des Forschungsschwerpunkts „Kulturanalyse in den Künsten“ an der Zürcher Hochschule der Künste. Sie forscht, lehrt und publiziert zu Themen zeitgenössischer Kunst mit Fokus auf Politiken visueller Kultur und Praktiken der Kritik. Sie ist Mitbegründerin von *INSERT. Artistic Practices as Cultural Inquiries* und Mitherausgeberin von *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*. Aktuelle Publikationen im Kontext dieses Beitrags: „Inside the Virtuality: Reality!“ In: *Inside – Gabriela Löffel*, hg. von Karine Tissot, Ausst. Publ., CACY— Centre d’art Contemporain, Yverdon-les-Bains, 2020, S. 36–52; „Offscreen – Wenn Bilder jenseits ihrer Ränder zurückblicken“. In: Christiane Kruse / Birgit Mersmann (Hg.): *Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen*. München: Wilhelm Fink Verlag 2021, S. 149–174.