GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Stein und Diagramm : Fragen der Materialität in VALIE EXPORTs Körperkonfigurationen

Widrich, Mechtild

2014

https://doi.org/10.25595/2163

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Widrich, Mechtild: *Stein und Diagramm : Fragen der Materialität in VALIE EXPORTs Körperkonfigurationen*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 57, 51–62. DOI: https://doi.org/10.25595/2163.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

STEIN UND DIAGRAMM: FRAGEN DER MATERIALITÄT IN VALIE EXPORTS *KÖRPERKONFIGURATIONEN*

Der Körper als Material scheint allgegenwärtig: An der Art Basel 2014 wurden die von Hans-Ulrich Obrist und Klaus Biesenbach kuratierten *14 Rooms* präsentiert, darunter neue Performances sowie Wiederbelebungen nach Werken von Joan Jonas, Yoko Ono, Marina Abramović und Tino Sehgal. Performance hat nun auch die berühmteste zeitgenössische Kunstmesse erreicht und zwar oft in Form sogenannter *Delegate Performances,* also dem Einsatz oft jüngerer Männer und (v.a.) Frauen in Wiederaufführungen klassischer Performances. Diese Praxis hat in den letzten Jahren Fragen aufgeworfen, die von der Delegation von Selbsterfahrung bis hin zum Problem der arbeitsrechtlichen Bedingungen im Bereich Performance und zeitgenössischer Kunst reichen. Die Heftigkeit der Debatte hängt sich zu einem großen Teil an der Bedeutung von ‚Präsenz' auf, also letztlich an der Frage, inwieweit die Materialität des Körpers (der Kunstschaffenden und des Publikums) Ansprüche an Authentizität stellen kann, welche Änderungen sich durch die Delegation an Andere und die damit verbundenen asymmetrischen Machtverhältnisse ergeben. Denn das Merkwürdigste an *14 Rooms* ist vielleicht deren Beschreibung durch die beiden Kuratoren als eine Galerie von *lebendigen Skulpturen*.[1)]

Dieser Text stellt die Fragen historisch, indem er sich mit einer Serie von Arbeiten der österreichischen Künstlerin VALIE EXPORT auseinandersetzt, den *Körperkonfigurationen*, die zwischen 1972 und 1982 entstanden sind, also in einer Zeit, in der die Frage des Körpers als Material erstmals umfassend zum Untersuchungsgegenstand der Kunst wurde. Schon damals, so die These, stehen die Authentizität des Materials und vor allem des Körpers zur Diskussion, ist der Körper keineswegs eine eindimensionale Alternative zum Leinwandbild oder ein Zusammenfallen von Subjekt und Objekt. Gerade im Spannungsfeld mit dem Wiener Aktionismus möchte ich die Aktion mit ihrer Verbildlichung in Zusammenhang stellen, mit Medien wie Film und Fotografie, aber auch Zeichnung und Diagramm. Letztlich kreisen die Strategien vieler Künstlerinnen der 1970er Jahre um die Frage, wie den Festschreibungen an den Körper zu entgehen oder auf welche Art sie umzuwerten wären. Diese Frage behält

1) Siehe z.B. das Interview mit Lisa Contag und Caroline Horstmeier: Hans Ulrich Obrist and Klaus Biesenbach on What Makes Their *14 Rooms* at Basel Worth Exploring. In: Blouin Artinfo, 19. Juni 2014, http://www.blouinartinfo.com/news/story/1040680/hans-ulrich-obrist-and-klaus-biesenbach-on-what-makes-their (26. Juni 2014). Siehe auch: Widrich 2014.

ihre Aktualität in der Kunstkritik nicht zuletzt deshalb, weil Performance und körperbezogene Kunstwerke wie *14 Rooms* zu oft Körper als stabiles Substrat für unsere bewegliche Welt der ästhetischen Spekulation behandeln. Die Materialität des Körpers zu untersuchen, statt diese zu behaupten, ist in diesem Sinn ein keineswegs überholtes Projekt.

Materialfragen werden in den von mir besprochenen Arbeiten daher als inhaltliche Fragen begriffen, was historisch im feministischen Kontext dieser Zeit, wie einem Text von EXPORT aus dem Jahr 1977 mit dem Titel *Feministischer Aktionismus* zu entnehmen ist, seine Entsprechung findet: „Egal, ob Körper oder Dinge das Material waren, man sieht, das Material-Drama war eigentlich ein Bedeutungsdrama. Das Material als Bühne verschiedener Bedeutungen verarbeitete und integrierte nicht nur die Erlebnisse von Menschen, sondern aktivierte auch ihre Erlebnisfähigkeit, schärfte das Bewusstsein für die durch das Material entfalteten Bedeutungen." Und weiter: „Materialdenken als Befreiung der Frau vom Dingcharakter" (EXPORT 1980: 141). Dass Material bei EXPORT keine Essenz birgt, sondern als Bühne einen dramatischen Prozess ermöglicht, leuchtet ein. Die Formulierung klingt aber zunächst paradox, weil ‚Material' und ‚Ding' nicht als Gegensätze erscheinen – weshalb denn sollte Materialdenken die Frau vor Verdinglichung schützen? Weil sie schon Ding geworden ist und daher über sich selbst nachdenken muss?

Der Text erschien ein Jahr nach dem auf einem Drehbuch von Peter Weibel und VALIE EXPORT beruhenden Spielfilm *Unsichtbare Gegner*, dessen Rahmenhandlung sich auf ein vor allem in den USA im Kalten Krieg beliebtes Genre bezieht, in dem außerirdische Mächte die Körper der Menschen für ihre Zwecke übernehmen, etwa in *The Invasion of the Body Snatchers*. In diesen apokalyptischen Szenarien bleiben die Körper, also die materialen Träger, meist unbeschädigt und die Menschen gehen ihren alltäglichen Handlungen nach, gesteuert aber werden sie nun von außen, unfähig, eigene Entscheidungen zu treffen oder moralisch zu handeln. Die unheimliche Beklemmung stützt sich auf die Beibehaltung der unversehrten Hülle, der Substanz des Körpers. Diese beklemmende Legitimität der Fremdkörper aber kommt ihnen ungeachtet der Tatsache zu, dass sie meist schon aus außerirdischer Materie (in *Body Snatchers* die unverkennbaren melonenartigen Gewächse) nachgebildet sind. Die sozialpolitische Moral dieser höchst konformistischen Gattung lautet daher: man ist weniger, was man ist, als was man tut.

Der zeithistorische Hintergrund dieser Filme ist, wie Susan Sontag in den 1960er Jahren beschrieb, recht propagandistisch die Angst des Verlustes eines vermeintlich individualistischen amerikanischen Lebensentwurfes, kurz: die Angst vor dem Kommunismus, der im Sinne einer Gehirnwäsche oder Mechanisierung imaginiert wird (Sontag 1965: 42–48). Ganz im Gegensatz zur amerikanischen Paranoia des Kalten Krieges dient im Falle von EXPORT das österreichische Syndrom der Spießigkeit und der latente Faschismus der Nachkriegszeit als Folie, versehen mit aktuellen feministischen Themen. Hauptdarsteller sind das Liebespaar Peter Weibel und Susanne Widl – die Handlung kreist um Widls Untersuchungen mit Foto und Video. Da sie nicht wissen kann, ob die Aliens sie schon übernommen haben, spürt sie Brüchen nach, indem sie neue, mechanisch angelegte Erfahrungen mit ihren Erinnerungen vergleicht. Sie versucht also affektiv und doch durch technische Mittel auszuloten, ob und wie sich ihre Umgebung durch den Gebrauch der Kamera verändert, wird aber selbst in einen verwirrenden Identitätskonflikt verwickelt, in dem sich ‚authentisches' Ich und Fremdwahrnehmung vermischen. Explizit durchläuft eine politische Moral den Film: Nicht der Kommunismus ist die Gefahr, sondern das Nachleben faschistischer Fremdenfeindlichkeit. Dies wird über eine immer wieder auftauchende Radiostimme in Form einer dozentenhaften Belehrung angelegt. Doch diese mediale Aufdringlichkeit, welche die Außenwelt wiedergibt, rauscht an der eigentlichen Handlung vorbei, verändert diese nicht augenscheinlich: so, wie wir keine messbare Reaktion der Protagonisten auf die vom Radio gelieferten Informationen sehen, obschon sich deren Verhalten im Laufe des Filmes zu wandeln beginnt.

Die Kernfrage eigentlich aller Identitäts-Horror-Filme bis hin zu *Twin Peaks* ist an diese Spaltung zwischen authentischem und fremdbestimmtem Selbst gekoppelt: Ist die Hauptperson bereits selbst von den fremden Mächten übernommen? Inwieweit können wir sicher sein, dass unsere eigenen Handlungen nicht von jemandem diktiert worden sind? Hier steht zunächst tatsächlich das ‚Material Körper' zweifach im Vordergrund, einerseits als Beweismaterial, andererseits als Entscheidungsinstanz. Zunächst scheint die Rhetorik des Films eine essentialistische Tendenz zu vertreten, gemäß derer natürliche Körper und Material gut und vertraut, mediatisierte Körper und Material hingegen entfremdet, fremdgesteuert, verdächtig wirken. Doch das würde nicht nur den Film, sondern EXPORTs Beschäftigung mit Film, Video und Foto

trivialisieren. Denn EXPORTs eigene Material- und Medientheorie im Text *Feministischer Aktionismus*, die ich anfangs zitiert habe und die als Antwort wie auch als Abgrenzung hin zum Wiener Aktionismus gesehen werden kann, ist weitaus subtiler: Sie nennt Material „Bühne" und spricht von einem „Material-Drama, das eigentlich ein Bedeutungsdrama" sei.

Was meint sie damit? Der Text stammt aus einer Art Manifest, in dem sie auch eine Genealogie von surrealistischen Künstlerinnen hin zur amerikanischen *Body Art* zeichnet. Monika Wagner, die EXPORTs Beitrag zu einer künstlerischen Artikulation des Materials als erste erkannt hat, schreibt in ihrem Buch *Das Material der Kunst* skeptisch von der „Annahme, dass der weibliche Körper selbstbestimmt definiert werden könne" als Hintergrund feministischer Aktionskunst (Wagner 2002: 282). Es sei hier hintangestellt, ob und welche feministische Kunst, etwa die vulvaartigen Abstraktionen von Judy Chicago (die weibliche Körper zu Mustern abstrahieren), diesen Fehler begangen habe: Jedenfalls lässt EXPORT diese vor allem im amerikanischen Feminismus wichtige Theorie einer Befreiung der Frau vom männlich definierten Objekt durch den Fokus auf ein genuin weibliches Subjekt, das teilweise mythologisiert wird, keineswegs unhinterfragt.

Insofern geht es in dem Film auch nicht darum, die filmische und die ‚authentische', wie manche sagen würden, Präsenz des Körpers gegeneinander auszuspielen. Vielmehr scheint mir die Frage der Begrenzung, der Schnittstelle zwischen Selbst und Welt und die Thematik der Modellierung bestimmend. Es ist nicht unerheblich, dass EXPORT zunächst textiles Gestalten studiert hat, bevor sie sich einerseits der Aktionskunst, andererseits dem Film zuwandte. Präsenz und Repräsentation werden bei ihr direkt thematisiert, sind aber, so die These, wandelbar – Material gilt es zu untersuchen und umzuwerten. Was passiv ist, wer aktiv, lässt sich bei ihr nicht aus dem Stoff selbst, sondern aus dessen Bearbeitung ableiten. Besonders spannend ist bei EXPORTs Gebrauch von Medien und Materialien die Frage der geschichtlichen Determinierung – also die Frage, inwieweit die Vergangenheit, die Tradition und die Macht sich in bestimmte Materialien und deren Gebrauch einschreiben.

In *Unsichtbare Gegner* ist die Heldin Widl Fotografin; die Fotos, durch welche sie versucht, die Verschiebung des zwischenmenschlichen Verhaltens in Bildern zu untersuchen, sind EXPORTs eigene. Die Verschiebung des Kunstproduzenten, welche die Protagonistin *im* Film so beschäftigt, hat also tatsächlich

außerhalb des Film bereits stattgefunden. Das heißt auch, dass an mehreren Stellen im Film EXPORTs Werke als Fotografien von Widl eingespeist werden; EXPORTs eigene künstlerische Produktion wird eine Intervention, die eine Metaebene über den Film spannt, indem die Bilder selbst eine *Rolle* als ‚Widls Bilder' spielen. Was im Film eben nicht erscheint, die Identität dieser Bilder als Werk von EXPORT, scheint mir entscheidend für deren kritische Ambitionen sowie diejenigen des Filmes zu sein.

Die Arbeiten von EXPORT kommen um Minute 53 herum in den Film, wo sie zu einem Knotenpunkt der Handlung werden. Die schwarz-weißen Fotos sind Teil der Serie der *Körperkonfigurationen*, die EXPORT in drei Etappen 1972, 1976 und 1982 produziert hat. Die im Film verwendeten Fotografien stammen aus dem Jahr 1976. EXPORT ist hier ausnahmsweise nicht auf den Bildern zu sehen, sie befand sich hinter der Kamera. Wir sehen Standbilder von Foto-Performances, welche die Hauptfigur des Films, Widl, in diversen Posen in der Architektur der Wiener Ringstraße zeigen. Der Körper passt sich den klassizistischen Fassaden in oft grotesken Verrenkungen an. Es sieht aus, als würde der Stein den Körper formen oder in eine Form zwingen. Dazwischen geschnitten sind in Farbe Aufnahmen der Ringstraßenarchitektur. Im Film sind die Teile aber noch weiter formal miteinander verwoben, indem die Fotos – also Standbilder – mit einer von Hand gehaltenen Kamera abgefilmt wurden, mit entsprechend leichter Erschütterung. Zu dieser Montage spricht Widl: „Ich bin nicht krank. Weißt du, es kommt mir vor wie ein Prozess, wenn mir mein normales Bewusstsein in seinem Ablauf unbekannt ist. Es macht mir manchmal Angst, manche meiner letzten Fotos zu sehen, denn ich sehe in ihnen eine Veränderung. In der Motivauswahl, in ihren Inhalten sehe ich, dass sie früher anders waren, wie ich mich verändere. Andererseits könnte ich solche Fotos nicht machen, wenn das Motiv nicht vorhanden wäre. Also zeigen diese Bilder auch eine Veränderung meiner Umgebung. Ich möchte kontrollieren, ob sich und was sich außerhalb meiner verändert oder ob sich bloß in mir etwas verändert. Bilder dringen in mich ein wie psychische Meteoren. Sie machen mir Angst."

Der Monolog steht auch für EXPORTs Kunst als selbstkritische Praxis. Zunächst betont er die Schwierigkeit, auf sich selbst gerichtete Macht zu erkennen, er verweist wieder auf die nicht feststellbaren Veränderungen des Selbst, vor allem aber auch auf die Frage, ob mit dem Selbst der Umraum verändert wird – und wenn

ja, was genau? Wie könnten diese unsichtbaren Machtformen, die den öffentlichen Raum sowie seine Bewohner beherrschen, sichtbar gemacht werden? Und inwiefern kann ein Prozess des Sichtbarmachens in der Umwertung seinen Part spielen? Hier treten nun generelle Fragen der politischen Kunst hervor, die sich an den *Körperkonfigurationen* besonders gut festmachen lassen. Speziell geht es um die Frage von Subjekt und Objekt und wie deren Spannung an LeserInnen und BetrachterInnen – also an uns – vermittelt werden kann. Wichtig sind vor allem die diagrammatischen Überarbeitungen der Fotografien, die im Film nicht gezeigt werden, aber für die fotografische Serie und deren zehnjährige Entwicklung essentiell sind. Die Titel: *Zupassung, Zustützung, Verfügung* spielen mit architektonischen Begriffen (Stütze, Einpassen, Passstück). Nicht, dass die individuellen Bilder, die sorgfältig architektonische Details hervorheben und diese teils humorvoll, teils banal durch den biegsameren Körper nachzeichnen lassen, alle ein und dasselbe Ziel hätten: aber die *eine* Frau, die offensichtlich in diesen diversen Räumen *verschiedene* Rollen spielt, wirkt zugleich wie eine Verallgemeinerung und Bestimmung. Die Frau formt unser Bild der Architektur und wird zugleich von ihr geformt. Stein und Körper, männlich und weiblich, hart und weich, starr und biegsam, unveränderlich und verletzlich, ewig und ephemer sind die auf den ersten Blick unüberbrückbaren Pole.



// Abbildung 01
VALIE EXPORT, Elongation, aus der Serie der Körperkonfigurationen, 1976.

Im deutschsprachigen Raum müssen wir die *Körperkonfigurationen* auch in eine konkretere politische Genealogie der Auseinandersetzung mit dem Faschismus stellen. Der Filmemacher Alexander Kluge etwa nannte seinen 1961 entstandenen Kurzfilm über faschistische Architektur *Brutalität in Stein*. Das Material Stein hatte in dieser Zeit also eine eindeutige politische Konnotation. 1937 hatte Albert Speer seinen programmatischen Text *Stein statt Eisen* als Ablehnung der modernistischen Verwendung von Stahlbeton und als Aufruf zur Verwendung von Natur- und Backstein geschrieben, der die architektonische Entwicklung faschistischer Architektur stark beeinflusst hatte. „Der Architekt [...] wählt den Stein, der ihm alle formalen Möglichkeiten bietet, und der allein späteren Zeiten durch seine Beständigkeit Tradition gibt, die für uns heute in den steinernen Bauwerken unserer Vorfahren liegt." (Speer in Rübel/Wagner/Wolf: 224)



// Abbildung 02
VALIE EXPORT, Verfügung, aus der Serie der Körperkonfigurationen, 1976.

Aber wie nun sollen wir diese möglichen Anspielungen in den Arbeiten von EXPORT lesen? Es handelt sich ja, und dies ist entscheidend, um eine Fotoarbeit, welche die Performance mediatisiert, wörtlich auch verflacht. Darüber hinaus zeichnet die Kamera nicht nur auf, sie ordnet, wählt aus, bringt in Fokus und suggeriert eine Ebene der Versachlichung, der Erklärung. Die nachträglich aufgebrachten Diagramme unterstreichen diese anscheinende Objektivierung und ändern zudem auch die Temporalität: Die Situation des Körpers, der wirklich den Stein berührt, die Stelle dieses Kontaktes wird nach dem Ereignis, das mit der Kamera festgehalten wird, auf einer diskursiven Ebene gedeutet, analysiert. EXPORT ist hier aktiv, nicht passiv: Sie weist nicht einfach auf die Eigenschaften des Materials hin, sie überlagert es, definiert seine Wirkung, nimmt als Autorin eine Machtposition ein. Müssen wir das Foto selbst als Material sehen, in seiner mehr oder weniger ephemeren Papierqualität,[2)] oder schauen wir durch das Foto auf Stein und Körper? Und was machen wir mit dem Film, der die Bilder, auch wenn sie Standbilder bleiben, in Bewegung setzt, ihnen die Zeitlichkeit einer Performance im öffentlichen Raum wieder gibt und dennoch ungreifbar bleibt, in einem Medium, das in der feministischen Literatur dieser Zeit heftig kritisiert wurde. Konventioneller Film, so allen voran die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey, macht uns schnell zu Voyeuren, zu passiven Schauern einer angeblichen Realität, die mit starren, fetischisierten weiblichen Körpern und entsprechend konservativen Ideologien vollgestopft ist (Mulvey 1975).[3)]

Bleiben wir zunächst bei den Fotoarbeiten. EXPORT selbst beschrieb die Serie der *Körperkonfigurationen* später wie folgt: „Als plastische Posen, als lebende Bilder und Skulpturen signifizieren meine fotografischen Körperkonfigurationen nicht nur die Doppelbilder der (geometrischen und menschlichen) Körper, sondern die Körperschrift ist auch immer Soziografie und Kulturgeschichte. Die Körperbilder liefern Bilder vom kulturellen Umgebungskörper“ (EXPORT 1987: 20). Die Wortwahl ist eigentümlich, vor allem die Idee eines kompakten, *einzigen* Umgebungskörpers, ein Wort, das etwa Husserl in seinen Schriften verwendet.[4)] Immerhin zeigen die *Körperkonfigurationen* die Frau stets in Interaktion mit ihrer Umgebung. Im Jahr 1972 ist es prominent die Kulisse der Wiener Innenstadt, deren dunkle Gassen und Innenhöfe an Nachkriegsfilme wie *Der Dritte Mann* erinnern. Der Körper, in diesem Fall EXPORTs, von ihrem damaligen Partner Hermann Hendrich fotografiert, ist am Anfang der Serie

2)
Erst mit den letzten Bildern (1982) werden die Drucke monumental (120 x 181 bzw. 148 x 210 cm). Die Bilder aus den Jahren 1972 und 1976 wurden in eher bescheidenen Größen gedruckt.

3)
Vergessen wird oft, dass Mulvey selbst Filmemacherin ist. Dementsprechend sollte ihre Kritik als Kehrseite zu einem eigenen positiven Vorschlag für den Film gesehen werden. Der Film *Peeping Tom* (für den Mulvey einen laufenden Kommentar auf einer DVD von Criterion beiträgt) nimmt für sie eine Schlüsselrolle in der Filmgeschichte ein: Er ist ein Film, der diese Mechanismen gleichsam in der ersten Person (durch das Kameraauge des Serienmörders) aufzeigt. Die Frau wird dadurch zu einer Art lebendigem Monument. Faszinierend für meine Problematik ist auch Mulveys letzter Film *Disgraced Monuments* (1993, mit Mark Lewis), der neue Monumente der Russischen Revolution und den Vandalismus nach 1989 dokumentiert.

4)
Der Neologismus erscheint im Singular wie im Plural; er hat keine besondere Stellung in Husserls Lehren. EXPORT zitiert in ihren Texten Maurice Merleau-Ponty, der Husserl bespricht; ich weiß nicht, ob sie Husserl selbst las, doch das Publikationsdatum von *Ding und Raum* ist in dieser Hinsicht bemerkenswert.

an die Stadt ‚angepasst': und in der Tat heißt einer der Untertitel *Anpassung*, ein Wort, dessen allgemeine Färbung suggeriert, es sei nicht nur der Körper, der sich anpassen muss. Durch fotografische Rahmung sowie nachträgliche Überarbeitungen wird noch einmal ‚beschrieben', auf welche Art Umgebung und Subjekt ins Verhältnis gesetzt sind. Diese frühe Arbeit zeigt den Körper in Posen, in welchen das Machtverhältnis eindeutig zugunsten der Architektur ausfällt: Der Körper wird von den baulichen Formen beinahe erdrückt. Wie sind die Überarbeitungen zu lesen? Als Darstellung dieses Ungleichgewichtes eines allwissenden Beobachters? Die scheinbare Objektivität der Arbeiten verdeckt zunächst EXPORTs eigene Subjektposition als nachträgliche Zeichnerin auf dem Foto.

Auf theoretischer Ebene trifft sich in den frühen *Körperkonfigurationen* feministische Identitätssuche über das Patriarchat als Kontrollsystem mit dem Antihumanismus von Louis Althusser. Laut Althusser ist Geschichte ein *Prozess ohne Subjekt* – ich erinnere hier an seine berühmte Taxonomie der ‚ideologischen Staatsapparate'. Institutionen wie Kirche oder Schule, aber auch Familie teilen uns Verhaltensweisen zu. Sie üben im Gegensatz etwa zur Staatsmacht oder gewalttätigen Organisationen keine direkte Repressionen aus, sondern ideologische, ‚rufen' uns als Subjekte an und geben uns die Möglichkeit, uns als Subjekte nach deren jeweiligen Maßstäben zu konstituieren – nationale Ideologien wären ein typisches Beispiel (Althusser 1974). Wir passen laut Althusser unsere Verhaltensweisen an diese Ideologien an oder nehmen sogar die Ideologien an, um uns selbst als Individuen, als Subjekte zu konstituieren. Sie üben also keine physische Gewalt aus, sondern beziehen uns (uns selbst als Individuen) durch den Einsatz von Ritualen aktiv in die Konstruktion der Ideologie mit ein.[5] Im Unterschied zu einem repressiven Machtsystem nimmt sich das Subjekt immer noch als frei wahr. Der öffentliche Raum mit seinem berühmten ‚Du!'-rufenden Polizisten, von dem wir uns alle angesprochen fühlen, ist laut Althusser eine der Arenen, in denen diese Ideologien spürbar, wenn nicht sichtbar werden.

Althussers Überlegungen im feministischen Sinne weiterzudenken und auch urbane Herrschaftsarchitektur wörtlich als Herr-Schaft, Symbol des Patriarchats und der öffentlichen Gewalt zu sehen, liegt in den 1970er Jahren nahe. Diese aber so auszulegen, dass Geschlechtszuschreibungen einer introvertierten Machtausübung gleichzusetzen wären, wie es seit den späten 1980er Jahren

5) In seinen Memoiren behauptet Althusser, er habe seinen Glauben um 1947 aufgegeben; dennoch bemerken seine Herausgeber: „he remained (with his sister) a supporter of the Social Catholic movement and a champion of the worker priest experiment." Siehe Althusser 1993: xv und 205.

Gendertheoretikerinnen wie Judith Butler versucht haben – solche Überlegungen lagen EXPORT selbst noch fern.[6] Wie denn ist das Verhältnis zum Körper zu deuten, wenn es nicht hauptsächlich darum geht, welche ‚Art' von Körper (als pauschales Verständnis von zwei Arten: männlich und weiblich) wir sehen oder sind?

Michel Foucault, der bekannteste Schüler Althussers, hat dessen Ideen direkter auf die Ebene der Körperlichkeit bezogen und damit radikalisiert.[7] Speziell interessiert haben ihn die Relationen zwischen Individuum und Disziplin in konkreten staatlichen Institutionen wie Gefängnissen oder Krankenhäusern. Dementsprechend denkt Foucault in seinen Schriften auch über Architektur nach: Er ist fasziniert von der Idee des Panoptikums, Jeremy Benthams mehrmals umgesetztem Gefängnistypus, in dem ein Wärter in der Mitte der Anlage zumindest theoretisch zu jedem möglichen Zeitpunkt jede mögliche Zelle einsehen kann. Die Macht wird damit automatisiert, unsichtbar gemacht und verinnerlicht und kann auch in Absenz des Wärters fungieren: Dennoch wird sie nicht dematerialisiert, denn die Macht erlebt jeder Gefangene in seinem Benehmen. Und vielleicht noch interessanter, wenn auch von Foucault zu wenig betont: die Materialisierung dieser Machtrelationen ist wohl ein äußerlicher Prozess, der noch feststellbarer ist, als die vermeintlich inneren Wirkungen auf die unglücklichen Subjekte.[8]

EXPORTs Ansatz ist in dieser Hinsicht komplex, vor allem weil sie als Autorin der quasi-wissenschaftlichen Diagramme selbst Macht ausübt. In den *Körperkonfigurationen* stempelt sie sogar ihren Namen als Signatur auf die Fotografien, eignet sich diese also im legalistischen Sinne an, aber es handelt sich auch um eine Verwissenschaftlichung der individuellen Erfahrung, phänomenologisch wie die Malerei von Maria Lassnig, die sich 1980 mit EXPORT den österreichischen Pavillon bei der Biennale in Venedig teilte. Ob Lassnig sich in der ersten Person oder als ‚Spiegelbild-Andere' malt, die Verformungen des Körpers in ihrem Werk sind keine bloßen Eindrücke einer männlich-feindlichen Außenwelt. Auch wenn Lassnigs Malerei formal zu komplex ist, um einen Vergleich mit den *Körperkonfigurationen* so eindeutig zu ziehen – das Abarbeiten am französischen *Informel* und an Pop Art, die Frage der Geschlechtlichkeit innerhalb des kräftigen Gestus' sowie Humor haben keine Gegenstücke bei EXPORT –, sehen wir bei beiden Künstlerinnen das Interesse am Selbstbezug als Grundlage der Kritik. Die Künstlerin ist zugleich Objekt und Betrachterin. Mit Recht beschreibt EXPORT also in

6)
Schon in ihrem Frühwerk verglich Butler die Geschlechtszuschreibung „It's a boy!" mit den Aussagen des Althusser'schen Polizisten. Eine klare spätere Stellungnahme befindet sich unter dem Untertitel *Speech Acts as Interpellation* in: Butler 1997: 24–8.

7)
Althusser war nach seiner *agrégation* an der École Normale Superieure *agrégé répétiteur* (Cheftutor); in dieser Rolle ist er wichtig für Foucault, Pierre Bourdieu u.a., die nicht Althussers Marxismus, wohl aber seine Aufmerksamkeit für die Macht im Alltag teilen (Siehe Lewis 2009).

8)
Es wird demnach auch mit Recht Foucault vorgeworfen, er habe sich an die Ansichten (und wohl auch Ideale oder optimistischen Fantasien) der Entwerfer gehalten und nicht etwa die tatsächlichen Verhältnisse in panoptischen Gefängnissen untersucht. Diese ergäben z.B. eher Anonymisierung als strenge Selbstkontrolle (Alford 2000).

dem bereits zitierten Text *Feministischer Aktionismus* Lassnigs Bilder ähnlich ihren *Körperkonfigurationen*:
„Aus Lassnigs zeichnerischer Verschmelzung ihrer Selbst mit der Umgebung [...] dieser Verdinglichung und Objektivierung, aus dieser Einbeziehung des Umgebungskörpers in den eigenen Körper spricht in der Tat das extreme Körperbewusstsein (body-awareness) einer steten Selbst-Herausforderung“ (EXPORT 1980: 147).

Der singuläre Umgebungskörper von Husserl kehrt hier zurück, wobei er bei Lassnig, die ihren Körper gegen unbestimmte monochrome Hintergründe malt (die vielleicht der Porträttradition entliehen sind), handgreiflicher scheint (Husserl 1973: 301). Bei beiden Künstlerinnen handelt es sich um Untersuchungen, eher als um aggressiven Widerstand gegen unsichtbare Gewalt.

Die Zeitlichkeit des Diagramms, also seine Kausalität, scheint mir bei der Frage wichtig, inwieweit es Macht ermöglicht: stellt es Tatsachen fest oder schafft es diese, ist es Beobachtungsinstrument oder Teil der Umstände, die Machtverhältnisse festlegen? Diese Frage verwickelt uns wieder in die selbstbezüglichen Falten der Ideologiekritik. Der antihumanistische Versuch, dieses Problem zu beseitigen, bleibt für uns hier relevant. In seiner Foucault-Exegese *Kein Schriftsteller. Ein neuer Kartograph* des Jahres 1975 hat Gilles Deleuze die Interpretation von Foucaults Panoptikum und insgesamt Foucaults Interesse an Machtinternalisierung als eine Philosophie des Diagramms vorangetrieben (Deleuze 1975). Was bei Foucault bereits als politische Technologie interpretiert wird, als ‚Möglichkeit‘ der jederzeitigen Kontrolle, ist bei Deleuze noch weiter abstrahiert; er sieht im Panoptikum eine generelle diagrammatische Festlegung, die nicht etwas abzubilden hilft, sondern dieses erst als Realität hervorbringt. Das Diagramm agiere damit selbst: „Gleichwohl funktioniert ein Diagramm niemals als Repräsentation einer objektivierten Welt; es organisiert vielmehr einen neuen Typ von Realität.“ Weiter: „Eine solche abstrakte Maschine, ein solches Diagramm, das dem gesellschaftlichen Feld immanent ist, macht die Gesellschaft zu einer Disziplinargesellschaft.“ (Deleuze 1977: 119) [9)]

Um diese sehr abstrakten Thesen an EXPORT anzuwenden, vergegenwärtigen wir uns ein paar alltägliche Merkmale von Diagrammen: Sie sind als mimetische Kopien der Realität eher dürftig und spielen vorwiegend eine didaktische Rolle, etwa auch bei Künstlern wie Joseph Beuys. Der Machtidealismus der ‚großen Männern‘, die eine Welt zu formen meinen, strahlt aus diesen

9) Ähnliche Aussagen finden sich in Deleuze und Guattaris *Tausend Plateaus*, wobei man Deleuze zugute halten muss, dass er sehr wohl verschiedene historische Systeme unterscheidet. Speziell wichtig ist aber, dass die diagrammatische Struktur bei ihm kein starres System ist, in das wir einfach eingepasst würden, sondern ein aktives Medium, mit unbesetzten Punkten – welche die Positionen sind, die wir verwenden können, um das Diagramm umzuschreiben.

‚Tafelbildern' heraus – auch Rudolf Steiner, auf den Beuys sich gerne bezog, hat berühmte Diagramme gemalt und Thomas Hirschhorn hat diese Tradition prominent in die Gegenwart geführt. Das Diagramm versucht also Bewusstsein in eine spezifische Richtung zu lenken, ihm eine ‚Form' zu geben. Für die politische Kunst um 1970 und deren Bemühungen, eine Position an der Schnittstelle Kunst/Realität zu finden, bietet sich das Diagramm als perfektes Medium an: Es riecht nach Verwissenschaftlichung, ist aber mit der Autokritik, selbst Ideologie zu sein, einverstanden.[10)]

Damit zurück zu den *Körperkonfigurationen*: Die Diagramme bezeichnen den Körper in seiner Konfiguration, die sie ihm zugleich auch geben (denn andere Diagramme sind in den meisten Fotos schon leichter denkbar). Die Machtkonstellation wird zugleich festgeschrieben und durch deren Verdeutlichung gewissermaßen aufgehoben. Um diese zweite Funktion, jene der Überwindung, aber zu verdeutlichen, müsste EXPORT die unsichtbaren Verhältnisse zwischen aufgenommenem Körper und zeichnender Fotografin vergegenwärtigen.

Die Doppelrolle als Autorin, als aktiv und passiv, wird in den *Körperkonfigurationen* im Platzwechsel vor und hinter die Kamera implizit. Durch diesen Wechsel werden unterschiedliche Modi entworfen, das Selbst mitten in den sich und einander reproduzierenden Materialen (Körper, Stein, Diagramm) und Medien (Performance, Fotografie, Architektur, Monument) immer wieder neu zu konstituieren und umzufunktionieren.

Ich fasse meine Thesen zusammen: Die unsichtbaren Mächte, die in den öffentlichen Raum eingewoben sind, sollen nicht nur sichtbar gemacht werden, in einer Untersuchung, die zeigt, wie sie die eigene soziale Verfasstheit beeinflussen. Der öffentliche Raum als die repräsentative Macht, welche durch die Trennung von Leib und Privatsphäre als männlich kategorisiert wurde, und die Naturalisierung von Weiblichkeit, die seit der Aufklärung von feministischen Denkerinnen als problematisch kritisiert wird, werden anhand der Materialien Stein – Diagramm – Körper – Foto verhandelt. EXPORT will zeigen, dass die Machtstrukturen nicht gegebene Konstanten sind, die Körper als träge Materialen ordnen, sondern fließende Relationen zwischen denkenden Subjekten, die selbst durch kulturelle und soziale Bedingungen geformt sind – also warum nicht diese wiederum durch diagrammatische Akte verändern? Insofern als der Brennpunkt das sehende Subjekt ist, geht es hier um die Grenze des Sichtbaren,

10)
Diese Kritik an Materialästhetik trifft wohl nur die ersten Schritte, die eine breite, enzyklopädische Qualität haben: Es wird zum Beispiel das Material Gold in seinen hieratischen Aspekten vom Altertum bis hin zu Warhol herausgearbeitet, nicht ohne Theorien, Wirtschaftsgeschichte und ironische Umwertungen der aktuellen Kunst zu berücksichtigen. Ersatz wie etwa Messing spielen eine Rolle, doch die Anwesenheit des Goldes in einem schwarzweißen Foto kaum, da es keine mediumsspezifischen Eigenschaften der beiden Künste aufzeigt. Deshalb sieht Materialästhetik oft aus wie eine neuer Formalismus. Hier wäre auch EXPORTs Anlehnung an Spinoza anzudeuten: Ihr Text, den ich zu ‚Umgebungskörper' zitiert habe, heißt *Corpus More Geometrico* (Körper nach Geometrischer Methode [untersucht]), eine Nachbildung auf Baruch Spinozas 1677 posthum erschienene *Ethica More Geometrico demonstrata*, in der die Gegensätze Körper-Geist, Gott-Natur (oder Welt) abgelehnt werden. Diese sind laut Spinoza alle Modifikationen einer einzigen Substanz, eine Theorie, die Deleuze aufgreift, um in der politischen und ästhetischen Welt einen Prozess ohne Subjekt, oder in Deleuzes Worten, einen ‚Körper ohne Organe' zu sehen.

die eine ‚Enthüllung' im Sinne des klassischen Feminismus oder Marxismus nur bedingt zulässt.[11] Denn der weibliche Körper ist hier kein authentisches Material, das als ästhetisches Werkzeug die Welt zu deuten hätte (wie vielleicht noch bei *14 Rooms*), sondern ein Produkt des eigenen sowie eines fremden Bewusstseins.

11) Henri Lefebvre hatte noch ganz im Stil der 1968er-Bewegung die Fetischisierung der grafischen Komponente in der Architektur, also etwa das Diagramm – im speziellen ging die Kritik gegen Le Corbusier –, als Dehumanisierung begriffen (siehe Vidler 2000: 8). Zum Thema Diagramm in der Kunst siehe auch Leeb (2012), ein Band, der Aufsätze von David Joselit, Benjamin Buchloh, Tom Holert u.a. versammelt.

// Literatur

Alford, C. Fred (2000): What would it matter if everything Foucault said about prison were wrong? Discipline and Punish after twenty years. In: Theory and Society Bd. 29, H. 1 (Februar), S. 125–146.
Althusser, Louis (1974): Lenin und die Philosophie [1968]. Hamburg, Rowohlt, S. 62–66.
Ders. (1993): The Future Lasts a Long Time. London, Chatto & Windus.
Butler, Judith (1997): Excitable Speech: A Politics of the Performative. London, Routledge.
Gilles Deleuze (1986): Écrivain non: Un nouveau cartographe. In: Critique 343 (Dez. 1975), S. 1207–1227 (wiederabgedruckt in: Gilles Deleuze: Foucault. Paris, Minuit, S. 31–51).
EXPORT, VALIE (1980): Feministischer Aktionismus. Aspekte. In: Nabakowski, Gislind / Sander, Helke / Gorsen, Peter (Hg.): Frauen in der Kunst Bd. 1. Frankfurt a. M., Suhrkamp, S. 139–176.
Dies. (1987): Corpus More Geometrico. In: Ausst.-Kat. ConText, Wiener Secession.
Husserl, Edmund (1973): Ding und Raum: Vorlesungen 1907, Band 16 von Husserliana. Den Haag, M. Nijhoff.
Leeb, Susanne (Hg.) (2012): Materialität der Diagramme. Berlin, b_books.
Lewis, William (2009): Louis Althusser. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, http://plato.stanford.edu/archives/win2009/entries/althusser/ (13. Oktober 2013).
Mulvey, Laura (1975): Visual pleasure and Narrative cinema. In: Screen 16/3, S. 6–18.
Sontag, Susan (1965): The Imagination of Disaster. In: Commentary, Oktober 1965, S. 42–48 (wieder abgedruckt in Sontags erstem Buch Against Representation).
Speer, Albert (2005): Stein statt Eisen. In: Rübel, Dietmar / Wagner, Monika / Wolff, Vera: Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur. Berlin, Reimer.
Vidler, Anthony (2000): The Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation. Representations 72, Autumn 2000, S. 1–20.
Wagner, Monika (2001): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, C. H. Beck.
Widrich, Mechtild (2014): Olympias Rache, oder, Was vom Körper im Spiegel blieb. Die 14 Rooms, Art Basel 2014. Terpentin, Juni (online: http://www.terpentin.org/de).

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: zit. nach Mechtild Widrich (2014): Performative Monuments. Manchester UP, S. 24.
Abb. 2: zit. nach Ausst.-Kat. Held together with Water. Kunst aus der Sammlung Verbund. Schor, Gabriele (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz-Verlag 2007, S. 158.

// Angaben zur Autorin

Mechtild Widrich ist Assistenzprofessorin (Tenure Track) für zeitgenössische Kunstgeschichte an der School of the Art Institute of Chicago und 2013–15 Research Fellow am Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik (Eikones) der Universität Basel. Zahlreiche Publikationen zu Performance, Kunst im öffentlichen Raum, globalen Kunstgeografien und ästhetischer Theorie. Ihr Buch *Performative Monuments* ist 2014 bei Manchester University Press erschienen, der von ihr herausgegebene Sammelband *Ugliness* 2014 bei I.B. Tauris, London; im Herbst 2014 erscheint die Publikation *Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire* (Hg.) bei Lars Müller, Zürich, und 2015 *Whose Participation* (Hg.) bei I.B. Tauris, London.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE