

Hey! I'm an Angel!

**Zum Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit
in Eija-Liisa Ahtilas Videoinstallationen**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Dr. Phil.

an der Fakultät Kunst und Gestaltung

der Bauhaus-Universität Weimar

vorgelegt von Lotte Everts

Weimar, Februar 2018

Danksagung

Meinem Doktorvater Prof. Dr. Michael Lüthy kann ich nicht genügend danken. Seine Unterstützung und sein Vertrauen in meine Arbeit haben mich seit den Tagen als studentische Hilfskraft begleitet. Ohne seine Expertise, weit über die vagen Grenzen der Kunstgeschichte hinweg, und ohne seine intellektuelle Großzügigkeit jenseits akademischer Hierarchien hätte ich entscheidende Dimensionen der Kunstwissenschaft nicht erfasst. Sein stets konstruktiver Rat sowie seine klare Kritik zum richtigen Zeitpunkt haben die Arbeit an der vorliegenden Dissertation getragen.

Prof. Dr. Gertrud Koch und Prof. Dr. Simon Rothöhler danke ich herzlich für ihr Interesse an meiner Arbeit und ihre Begutachtung der Dissertation.

Zentrale Aspekte meiner wissenschaftlichen Arbeit überhaupt verdanke ich den Gesprächen mit und der Inspiration durch Dr. Johannes Lang.

Der DFG danke ich insbesondere dafür, meine Stelle am Sfb 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* an der Freien Universität Berlin über das formale Ende des Sfb hinweg und für die Dauer meiner Elternzeit fortfinanziert zu haben. Diese Möglichkeit muss in den Universitätsverwaltungen unbedingt populärer werden.

Der Bauhaus Universität Weimar bin ich für die Gewährung eines Promotionsabschlussstipendiums sehr dankbar.

Ich danke außerdem den Mitarbeiter*innen der Marian Goodman Gallery (Paris und New York) dafür, mir die Arbeiten Eija-Liisa Ahtilas zu Forschungszwecken freundlich und vertrauensvoll zugänglich gemacht zu haben.

Den Mitarbeiter*innen der Kunstbibliothek Berlin bin ich verbunden für die freundliche Pflege eines für die Berliner Kunstwissenschaftler*innen unersetzlichen Forschungsortes.

Katharina Bühler danke ich herzlich für die inhaltliche Durchsicht und Kritik meines Manuskripts.

Meiner Mutter danke ich für ihr Vertrauen in mich und ihre bedingungslose Unterstützung unserer Familie und meiner Arbeit in den vergangenen Jahren. Meiner Schwiegermutter bin ich hierfür ebenfalls herzlich dankbar. Meinem Vater danke ich für seine großzügige finanzielle Unterstützung und das hin und wieder erschütterliche Vertrauen, das stets meinen Ehrgeiz weckt.

Ohne meine Kinder wäre diese Arbeit nicht früher sondern gar nicht fertig geworden. Und ohne Ketan Bhatti gäbe es nichts von alldem.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Inhaltsverzeichnis | 1 |
| Einleitung | 4 |
| Zum Rahmen | 4 |
| Zum Inhalt | 15 |
| 1. Kapitel – Zum Forschungsstand | 20 |
| 1.1 Der spätmoderne Forschungsflügel..... | 21 |
| 1.2 Der postmoderne Forschungsflügel | 24 |
| 1.3 Das Deutungsparadigma des Bruchs im Kunstwerk | 26 |
| 1.3.1 Benjamin und Brecht | 27 |
| 1.3.2 Expanded Cinema | 31 |
| 1.3.3 Psychoanalytische Filmtheorie / <i>Screen</i> | 33 |
| 1.4 Die jüngere Forschung | 39 |
| 1.4.1 Mieke Bal | 39 |
| 1.4.2 Ursula Frohne | 42 |
| 1.4.3 Tarja Laine | 43 |
| 1.5 Jenseits des Deutungsparadigmas | 47 |
| 1.5.1 Gertrud Koch – Filmische Fiktion..... | 47 |
| 1.5.2 Gertrud Koch, Daniel Birnbaum und Alison Butler..... | 50 |
| 2. Kapitel – <i>If 6 Was 9</i> | 53 |
| 2.1 Einleitung und Vorhaben..... | 53 |
| 2.2 Kurzbeschreibung <i>If 6 Was 9</i> | 55 |
| 2.3 Die Brüche in <i>If 6 Was 9</i> | 61 |
| 2.3.1 Zeit und Raum | 61 |
| 2.3.2 Identität | 62 |
| 2.3.3 Genre..... | 63 |
| 2.3.4 Kamera..... | 64 |
| 2.4 Mieke Bals Deutung der Brüche..... | 67 |
| 2.4 Integration in <i>If 6 Was 9</i> – Ästhetische Ausdrucksbewegung..... | 69 |
| 2.4.1 Bewegung..... | 69 |
| 2.4.2 Ausdrucksbewegung | 75 |
| 2.5 Integration in <i>If 6 Was 9</i> – Perspektivwechsel..... | 78 |

| | | |
|-------|--|-----|
| 2.5.1 | Suture | 79 |
| 2.5.2 | Perspektivwechsel..... | 82 |
| 2.6 | Der pubertäre Erfahrungsmodus | 83 |
| 2.7 | Medium, Subjekt und Wirklichkeit in <i>If 6 Was 9</i> | 85 |
| 3. | Kapitel – <i>Today</i> | 89 |
| 3.1 | Vorhaben | 89 |
| 3.2 | Beschreibung <i>Today</i> | 90 |
| 3.1 | Brüche in <i>Today</i> | 97 |
| 3.1.1 | Identität, Zeit und Raum | 97 |
| 3.1.2 | Kamera | 99 |
| 3.2 | Mieke Bals Deutung der Brüche in <i>Today</i> | 100 |
| 3.3 | Integration in <i>Today</i> | 101 |
| 3.3.1 | Bewegung..... | 102 |
| 3.3.2 | Sound | 103 |
| 3.3.3 | Perspektivwechsel..... | 104 |
| 3.4 | Der Erfahrungsmodus innerfamiliärer Trauer | 106 |
| 3.5 | Die Arbeiten der frühen Schaffensphase | 109 |
| 3.6 | Brüche und filmische Fiktion in vergleichbaren Arbeiten zeitgenössischer Videokunst | 112 |
| 3.6.1 | Pipilotti Rist: <i>I Want to See How You See (Or a portrait of Cornelia Providoli)</i> | 112 |
| 3.6.2 | Keren Cytter: <i>The Victim</i> | 116 |
| 3.6.3 | Filmische Fiktion bei Rist und Cytter..... | 120 |
| 3.7 | Medium, Subjekt und Wirklichkeit in Ahtilas früher Schaffensphase..... | 121 |
| 4. | Kapitel – <i>The Annunciation</i> | 123 |
| 4.1 | Beschreibung <i>The Annunciation</i> | 123 |
| 4.2 | Jakob von Uexküll – Konstruktivismus und Forschungsdrang | 138 |
| 4.3 | Vorhaben | 142 |
| 4.4 | Neuerungen..... | 143 |
| 4.4.1 | Szenenstruktur | 143 |
| 4.4.2 | Zeit | 144 |
| 4.4.3 | Raum | 145 |
| 4.4.4 | Identität | 147 |
| 4.5 | Die veränderte Herstellung von Intersubjektivität..... | 150 |

| | | |
|--------------------------|---|-----|
| 4.5.1 | Lockerung der Form | 151 |
| 4.5.2 | Empathie und Mimesis..... | 153 |
| 4.5.3 | Probe | 157 |
| 4.5.4 | Zeugenschaft..... | 162 |
| 4.5.5 | Die Verkündigung..... | 165 |
| 4.5.6 | Intersubjektivität und die Veränderung des Leibes | 170 |
| 4.6 | Medium, Subjekt und Wirklichkeit in <i>The Annunciation</i> | 173 |
| 5. | Kapitel – <i>Studies on the Ecology of Drama I</i> | 175 |
| 5.1 | Die Perspektive der Tiere in <i>The Annunciation</i> | 175 |
| 5.2 | Weitere nichtmenschliche Perspektiven bei Ahtila..... | 179 |
| 5.3 | Beschreibung <i>Studies on the Ecology of Drama I</i> | 182 |
| 5.4 | Explikationen | 188 |
| 5.5 | Suggerierte Harmonie und verspernte Perspektiven..... | 189 |
| 5.6 | Die Perspektiven der Tiere in der Diskussion | 193 |
| 5.6.1 | Gilles Deleuze und Félix Guattari | 194 |
| 5.6.2 | Donna Haraway | 197 |
| 5.6.3 | Anerkennung der Fremdheit?..... | 199 |
| 5.6.4 | Aberkennung der Fremdheit..... | 201 |
| 5.6.5 | Bruno Latour | 202 |
| 5.7 | Pragmatik bei Latour und Ahtila..... | 203 |
| Schluss | | 206 |
| Abschluss | | 206 |
| Anschluss | | 208 |
| Literaturverzeichnis | | 213 |
| Filmbeispiele | | 221 |
| Weiteres Filmverzeichnis | | 221 |
| Abbildungsverzeichnis | | 222 |

Einleitung

Zum Rahmen

Um herauszufinden, was die Dinge *noch* sein könnten, obwohl sie immer schon vertraut erscheinen, lohnt es sich, auf Andere zu warten, die diese Dinge ebenfalls betrachten – um dann zu beobachten, *wie* sie sie sehen.¹ Mit dieser These machte 2010 eine Stimme aus dem Off zu Beginn von Eija-Liisa Ahtilas *The Annunciation* (Filmbeispiel 5) explizit, was als recht radikaler Wandel im Werk der Künstlerin vermerkt wurde:² In der dreikanaligen Videoinstallation gab es plötzlich einen chronologisch linearen Plot, sich selbst gleichbleibende Charaktere und eine narrative Pointe, auf die die Handlung der Arbeit hinauslief. Die Betrachterin konnte dem von Brüchen und Widersprüchen erstmals weitgehend freien Geschehen folgen und so in aller Ruhe, auch angesichts eines merklich gedrosselten Tempos der Arbeit, den Darstellerinnen dabei zusehen, wie diese sehen, um möglicherweise selbst zu lernen, wie die Anderen zu sehen. Dies schien im deutlichen Kontrast zu Ahtilas Arbeiten der vorigen 15 Jahre zu stehen, in denen, so der medienkritische Forschungskanon, eine Vielzahl narrativer Brüche mögliche ‚Identifikationsprozesse‘ mit den Darsteller_innen stets verhinderten: Die Betrachterin würde stets in eine Distanz versetzt, aus der sie die trügerische und manipulative Macht des Mediums Film/Video kritisch einsehen könnte. Für den Großteil der Forschung über Ahtilas Videokunst bis zu diesem Zeitpunkt musste *The Annunciation* deswegen als überraschendes Anzeichen einer Milde und Gelassenheit gedeutet werden, die Ahtila ihrem Medium gegenüber zuvor nicht eigen war.³

In einer Stockholmer Werkschau im Frühling 2012⁴ erschien mir dieser Wandel vor allem formal eklatant zu sein. Dass es jedoch in Ahtilas Videoinstallationen um *Möglichkeiten des Teilens der Erfahrungen der Anderen* geht, und gerade nicht um Distanznahme, war meines Erachtens auch schon an ihren früheren Arbeiten zu beobachten. Bereits Ahtilas mehrkanali-

¹ *How does one know what things are, unless they are already familiar? (...) They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they look at them.* Aus dem Prolog von Ahtilas *The Annunciation* (2010), Min. 01:09 - 02:47.

² Vgl. etwa Alison Butler: *Eija-Liisa Ahtila's Cinematic World*, in: Lena Essling (Hrsg.): *Eija-Liisa Ahtila. Parallel Worlds*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Stockholm (Moderna Museet, 11.02.-06.05.2012), Helsinki (Kiasma Museum of Contemporary Art, 19.04.-01.09.2013) und Nîmes (Musée d'Art Contemporain, 12.10.2012-06.01.2013), Göttingen 2012, S. 30/31.

³ Vgl. das 1. Kapitel zum Forschungsstand in der vorliegenden Arbeit.

⁴ Die Ausstellung *Parallel Worlds* war 2012 und 2013 in Stockholm (Moderna Museet), Nîmes (Musée d'Art Contemporain) und in Helsinki (Kiasma Museum of Contemporary Art) zu sehen. Meine Rezension der Stockholmer Ausstellung für die Zeitschrift *CARGO* enthält gedankliche Ansätze zur vorliegenden Arbeit. Vgl. Lotte Everts: *Wunderbar profan. Zu einer aktuellen Werkschau von Eija-Liisa Ahtila*, in: *CARGO – Film/Medien/Kultur*, Nr. 15, September 2012.

ge Videoinstallationen aus der Mitte der 1990er Jahre versetzen, wie ich es u.a. mit einer Gruppe Studierender ausführlich erprobt hatte,⁵ ihre Betrachterin nicht in einen kritischen Abstand zum filmischen Geschehen und seinem Medium. Sondern sie mobilisieren in dieser Betrachterin besondere Erfahrungszustände, die denen der Darsteller_innen entsprechen. Diese Erfahrungszustände, deren Übertragung auf die Betrachterin ausgerechnet Ahtilas Einsatz von narrativen Brüchen zu verdanken ist, sind meines Erachtens trotz und wegen dieser Brüche von Kohärenz und Selbstverständlichkeit geprägt. Sowie von einer je spezifischen Intersubjektivität, von einer Gemeinsamkeit der Erfahrungen mehrerer Individuen. Dies bleibt in der vorliegenden Arbeit meine grundlegende These.

In der eingehenden Auseinandersetzung mit der offenbaren Differenz zwischen meinem Verständnis von Ahtilas Videokunst und der sie betreffenden Forschung (für einen Tagungsvortrag und dessen Aufsatzfassung)⁶ schienen mir bald unterschiedliche Auffassungen des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit auffällig zu werden, einerseits von Seiten des Forschungskanons, und andererseits als Basis der Videoinstallationen selbst.⁷ Bereits

⁵ Ich danke hierfür herzlich den Studierenden der UdK Berlin, die an dem Seminar *Kunst und die Subjektivierung von Wirklichkeit heute* im WS 2011/12 teilgenommen und eine unvoreingenommene Sicht auf Ahtilas Videoinstallationen ermöglicht haben.

⁶ Lotte Everts: „*What does one see then?*“ – *Perspektivwechsel mit Eija-Liisa Ahtila*, in: Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy und Bernhard Schieder (Hrsg.): *Affirmation – Kritik – Transformation. Kunst und Wirklichkeit heute*, Bielefeld 2014.

⁷ Um eine bestimmte, in der Kunstgeschichte und der Ästhetik zentrale wechselseitige Inbezugsetzung von Subjekt und Medium wird es in der vorliegenden Arbeit *nicht* gehen: Es geht nicht um das künstlerische Medium als Ausdrucksmedium des künstlerisch handelnden Subjektes. Und es geht nicht um das Subjekt als etwas, dass aus der Auseinandersetzung mit dem Medium erst hervorgeht – zumindest nicht im Rahmen des *wechselseitigen* Konstitutions- und Reflexionsgedankens. Michael Lüthy und Christoph Menke haben diesen Gedanken aus produktionsästhetischer Perspektive präzise zusammengefasst als eine „Dynamik künstlerischer Produktion [...], die in einer sich agonal artikulierenden Wechselbeziehung zwischen den Polen des Subjekts und des Mediums besteht, die darin wiederum ihre Selbstbezüglichkeit, als Subjektivität und Medialität, entfalten. In diesem Prozess spielen Subjekt und Medium alle Formen ihrer Verknüpfung durch, die die rhetorischen Meistertropen bereit halten: Sie können sich ineinander als ähnliche spiegeln, einander wechselseitig und umgekehrt enthalten und schließlich sich selbst und ihre Verknüpfungen ironisch kommentieren. Es ist dieses Wechselspiel, in dem Subjekt und Medium sich zum „Akt“ (Valéry) des Kunstmachens verknüpfen. Darin erscheint das Medium als anthropomorph besetztes Quasi- oder Ersatz-Subjekt, das von sich aus und selbst zu sprechen vermag – und das doch nur durch ein wählendes und denkendes Subjekt hindurch zu wirken vermag. Und das Subjekt erscheint als ein überindividuelles Quasi-Medium, durch das sein innersten Kräfte sich ausdrücken – und das doch nur durch ein äußeres Medium hindurch zu produzieren vermag.“ In: Michael Lüthy und Christoph Menke: *Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006, S. 10. In der Filmtheorie spielt, anders als in der Kunsttheorie (insofern sie Filme und Videokunst nicht behandelt), die Subjektformigkeit oder auch Quasi-Organizität des Kunstwerks kaum eine Rolle. Dieser Gedanke bleibt häufig an künstlerische Medien gebunden, die ‚manueller‘ oder ‚analoger‘ erscheinen, als die Medien Film, Fotografie und Video, weil die Künstlerin in vermeintlich unmittelbarer Weise mit ihnen als ihrem Material hantiert. So speisen sich auch die Beispiele in den entsprechenden ästhetischen Theorien noch immer eher selten aus dem Repertoire an Film- und Videokunstwerken. Wenn in der psychoanalytisch inspirierten Filmtheorie die Zurückung des Subjekts durch das Medium Film zentral ist, beziehungsweise die Rolle des Films für die Konstitution moderner, zerfallender und postmoderner, referenzloser Subjektivität (vgl. S. 33ff in der vorliegenden Arbeit), und wenn in der phänomenologisch orientierten Filmtheorie der Film als Leib und damit als subjektartiges Gegenüber der Zuschauerin in den Blick genommen wird (vgl. S. 43ff), dann scheint zwar zunächst das von Lüthy und Menke gefasste Wechselverhältnis doch virulent zu sein. Es spielt jedoch in beiden Fällen *die Künstlerin*

innerhalb der Forschung offenbart sich ein tradiertes Konflikt zwischen eher spätmodern und eher postmodern orientierten Formulierungen dieses Verhältnisses. So gibt es einen breiten spätmodernen ‚Forschungsflügel‘, der das Medium Film/Video (beziehungsweise Videoinstallation)⁸ als Gefahr für das Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit betrachtet. Zum einen verschafft das Medium seiner Betrachterin aus dieser Perspektive den Eindruck, dass es ihr die Wirklichkeit selbst zeigen könne. Und zum anderen provoziert es die Illusion der Betrachterin, es sei ihre eigene, souveräne Perspektive, in der die Wirklichkeit sich als geordnet und verständlich erweise. Indem Ahtila nun, so verstehen es die einschlägigen Positionen, die Brüche ihrer Arbeit so offenlegt, dass die Betrachterin aus der Vernäherung in die ihr filmisch aufgezwungene Perspektive aussteigen und sich in Distanz zum Medium versetzen kann, um die Bedingungen von dessen bestrickender Wirkung auf sie zu reflektieren, verleiht ihr die Künstlerin allererst relative Souveränität. Die Betrachterin kann dann die filmisch dargestellte und manipulierte Wirklichkeit als ‚bloß‘ künstlich erkennen. Das spätmoderne Subjekt ist

oder der Künstler als sich im Medium irgendwie artikulierendes Subjekt keine in dieser Hinsicht wichtige Rolle. Somit ist zwar im ersten Fall der Einfluss des Mediums auf die Subjektivitätskonstitution der Zuschauerin relevant, und im zweiten die Wirkung des Films als Quasi-Subjekt auf das Zuschauerinnensubjekt. Es ist aber eben nicht die Künstlerin beziehungsweise Autorin/Regisseurin das Subjekt, um dessen Einfluss *auf* das Medium im Zusammenhang mit seiner Beeinflussung *durch* das Medium sich die Theorien drehen. Mit Blick auf die *Videokunst* ist festzuhalten, dass es zwar viele Arbeiten gibt, die im Zusammenhang mit ihrem Medium um das Thema Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit kreisen und dabei den Künstler oder die Künstlerin selbst thematisieren: Jochen Gerz' *Purple Cross for Absent Now* (1979) etwa führt vor, ob und wann eine Betrachterin aufhört, an einem gespannten Seil zu ziehen, das sie ‚bedienen‘ kann, während sie per Videoübertragung den Künstler mit einer Seilschlinge um den Hals dasitzen und auf die Berührungen des Seiles reagieren sieht. Und Chris Burdens *Back to You* (1974) lässt sich zumindest auch unter dem Aspekt betrachten, welchen Unterschied es macht, ob der Künstler sich vor den Augen des Publikums Reißzwecken in die Haut stecken lässt, oder ob das Publikum dasselbe Geschehen per Videoübertragung verfolgt. In beiden Arbeiten werden Medium und Künstlersubjekt einander nahegerückt. Aber die Subjektförmigkeit des Mediums spielt dabei im Gegensatz zur Frage nach dem Zusammenhang von (Betrachterinnen-)Subjekt, Medium und Wirklichkeit keine zentrale Rolle. Es gibt allerdings Arbeiten wie Terre Thaemlitz' elektroakustische Audio- und Videoinstallation *Lovebomb/Ai No Bakudan* (2003-05), in denen das Medium so eingesetzt wird, dass es die Verletzbarkeit und Verletztheit u.a. der Künstlerin nicht nur thematisch darstellt, sondern auch in Stellvertretung ihres Leibes erfahrbar macht: Der Film zittert, flackert und zuckt buchstäblich zurück vor den Blicken und Zuschreibungen der Zuschauerin, die ihm gegenüber unweigerlich eine Gewalt perpetuiert, der Thaemlitz sich selbst und Andere ausgesetzt sieht. Selbst in dieser Arbeit aber scheint mir vor allem die Frage zentral, ob die Unmittelbarkeit des filmischen Materials für die Betrachterin das Wissen um die Mittelbarkeit des filmisch aufgezeichneten Geschehens außer Kraft setzen kann. Weniger wichtig scheint dagegen die Verschränkung von Subjekt und Medium in der Medialität des Subjekts und in der Subjektivität des Mediums als kunstphilosophische Frage (die sich historisch und systematisch auch an Christoph Menkes Aufsatz *Subjektivität* nachvollziehen lässt. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S.734ff).

⁸ Nicht nur wo es im Folgenden um die breite Kritik an den Medien Film und Video geht (die stets auch die Fotografie betrifft) spreche ich vom Medium Film/Video. Die Tatsache, dass diese Medien auf mechanische beziehungsweise elektronische Weise, ohne Zwischenschaltung einer manuellen Abbildungshandlung, die physische Wirklichkeit repräsentieren, ist Dreh- und Angelpunkt dieser Kritik, so dass hierfür der Unterschied zwischen Film und Video keine große Rolle spielt. Ahtilas Arbeiten sind zudem stets auf Film gedreht und nachträglich digitalisiert, so dass die Unterscheidung zwischen Film und Video in Bezug auf ihr Medium ohnehin schwer zu treffen wäre. Vom Medium *Videoinstallation* spreche ich, wenn es um die spezifischen Mittel und Wirkungen dieser besonderen Verwendung des Mediums Film/Video geht, das heißt um Ahtilas Medium im engeren Sinne.

also einerseits durch den Einfluss des Mediums Film/Video in Gefahr, sein unter anderem medial entfremdetes Verhältnis zur Wirklichkeit zu verdrängen, die eigene Deutungssouveränität zu überschätzen und nurmehr künstliche Wirklichkeitsillusionen für wahr zu halten. Andererseits aber kann es gerettet werden und ein adäquateres Verhältnis zur Wirklichkeit etablieren, indem es zumindest deren Differenz zur filmischen Welt erkennt.

Diese potenzielle Souveränität wird innerhalb der postmodern inspirierten Forschungspositionen bestritten. Ahtilas Arbeiten sind aus dieser Perspektive angesichts ihrer narrativen Brüche freie Entwürfe von ‚Wirklichkeiten‘, mit dem Ziel, die Begriffe Wirklichkeit und Subjekt selbst, durch die willkürliche Pluralisierung ihrer Bedeutung, ihrer tatsächlichen Referenzlosigkeit zu überführen. Ein hierarchisches Abbildungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Repräsentation, sowie ein zur Unterscheidung fähiges Subjekt sind aus dieser Sicht nicht mehr denkbar. (Allerdings müsste es immerhin eine einigermaßen souveräne subjektive Perspektive geben, von der die postmoderne Forschung selbst zu ihren Ergebnissen kommt. Ansonsten müsste sie zumindest den Wahrheitsanspruch der eigenen Erkenntnisse konsequent negieren. Genau wie die Wahrheit dieser konsequenten Negation – usw.)

Die Videoinstallationen Ahtilas jedoch lassen sich meines Erachtens nicht, auch nicht in den 90er Jahren, auf eine dieser aus der Forschung abgeleiteten Bestimmungen des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit verpflichten. Ahtila bedient sich zwar, angesichts der vielen narrativen Brüche in ihren Arbeiten, äußerlich betrachtet genau solcher Mittel, deren Vorkommen die genannten Forschungsperspektiven gern als Garant der Richtigkeit ihrer spät- oder postmodern inspirierten Deutungen in Anspruch nehmen. Aber die Wirkung dieser (und der übrigen) Mittel ist bei Ahtila meines Erachtens eine ganz andere: *Ahtilas Arbeiten integrieren in die Erfahrungen der Anderen*. In welcher Weise sie das tun, ändert sich zwar im Laufe der Jahre. Aber dass diese Erfahrungen solche der Wirklichkeit sind oder sein sollen, und nicht solche ihrer künstlichen Repräsentationen oder grundlosen Simulacren, ist meines Erachtens vollkommen klar. Schon an den früheren Arbeiten deutet schlicht nichts darauf hin, dass die in je besonderer Weise intersubjektiv geprägten Erfahrungen der Anderen, in die diese Arbeiten verweben, Erfahrungen künstlicher Wirklichkeit(en) sind. Sie sind ganz offensichtlich Erfahrungen innerhalb filmischer Fiktionen. Aber wie ich im Verlauf der vorliegenden Arbeit zeigen werde, basieren Ahtilas Videoinstallationen eher auf einer noch zu bestimmenden Kontinuität der Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein, als auf der Differenz zwischen beiden. Die Erfahrungen der Anderen zu teilen bedeutet dann weder, gemeinsamen Illusionen aufzusitzen, noch, multiplen Illusionen zu frönen. Sondern die eige-

ne Perspektive auf die und innerhalb der Wirklichkeit zu erweitern.⁹ Und in ihrer jüngeren Arbeit *The Annunciation*, die aus Sicht des dahin etablierten Forschungskanons eine Kehrtwende zu machen scheint, wird die Künstlerin meines Erachtens nur deutlicher in ihrer Formulierung des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit, als in den früheren Arbeiten.

In der Vorbereitung des besagten Vortrages, der unter anderem im Kontext der Diskussion über die dOCUMENTA (13) (2012) entstand, habe ich diese Umbestimmung gegenüber den spätmodernen und vor allem den postmodernen Fassungen herausgestellt. Die Videoinstallation wurde in Ahtilas *The Annunciation* nach meiner Analyse nun recht explizit in Position gebracht, um den Erfahrungshorizont eines einzelnen Subjekts in Bezug auf die Wirklichkeit um die Erfahrungen der Anderen zu erweitern und so ihre Perspektiven zu teilen. Dabei fiel im Vergleich mit Ahtilas früheren Arbeiten eine Tendenz zur Angleichung der filmischen Welt an die außerfilmische auf, als sollte die Kontinuität der Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein nun stärker als in den früheren Arbeiten betont werden. Anzeichen für eine Kritik am Medium als Zerrstelle zwischen Subjekt und Wirklichkeit hingegen gab es weiterhin keine.

Verschiedene Diskursfelder, die um die dOCUMENTA (13) herum mit der zeitgenössischen Kunst in Verbindung gebracht wurden, folgten nun, so war mein Eindruck, einem möglicherweise vergleichbaren Impuls: Sie wollen die nur noch vermeintliche Differenz zwischen Subjekt und Wirklichkeit abbauen und hierfür Medien im weiteren Sinne (etwa die Sprache) nutzen, anstatt sie für die Differenz verantwortlich zu machen.¹⁰ Zu diesen Diskursfeldern zählen unter anderem der sogenannte Neue Realismus,¹¹ der Spekulative Realismus,¹² eine

⁹ Unter Perspektive ist in der vorliegenden Arbeit bis auf wenige Ausnahmen stets eine Verschmelzung aus räumlicher Perspektive und dem ‚Point of View‘ im übertragenen Sinne zu verstehen. Dass mit einer räumlichen Perspektive auf einen Gegenstand (im weiten Sinne) stets auch eine Deutungsperspektive einhergeht (deren Ergebnisse deswegen selbstverständlich nicht ausschließlich von der räumlichen Perspektive abhängen – und niemals im Sinne einer strengen Grammatik des Raumes), gilt sowohl für Erfahrungen außerhalb der filmischen Welt, als auch für solche innerhalb ihrer.

¹⁰ Vgl. hierzu den oben genannten Tagungsband: Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2014 und darin insbesondere die Einleitung von Johannes Lang: *Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis. Eine Einleitung*, sowie Diederich Diederichsens Beitrag: *Posthumanismus und Affirmation des Anorganischen als Kritik des Lebendigkeitskonsums*. Auf beide Texte komme ich in der vorliegenden Arbeit noch zurück.

¹¹ ...der innerhalb des erkenntnistheoretischen Kontextes u.a. vorschlägt, bewusstseinsabhängige Gegenstände nicht per se als unreal zu betrachten. Vgl. etwa Markus Gabriel: „Bewusstseinsunabhängigkeit ist entsprechend nicht mehr als das zentrale Merkmal realistischer Theorien zu betrachten [...]. Der Realismusbegriff selbst darf nicht schon so formuliert werden, dass er die Wirklichkeit einer bestimmten Klasse von Gegenständen definitiv unterminiert, so dass man diese dann nachträglich irgendwie zu retten, zu reduzieren oder zu eliminieren hätte. Und selbst wenn es eine privilegierte Wirklichkeitsschicht geben sollte, der gegenüber andere Gegenstandsbereiche sich als eine Art von Schein (als Illusion, Ideologie, Halluzination, Erscheinung oder was auch immer) erweisen, schließt gerade dies noch nicht aus, dass der Schein deswegen nicht existiert oder nur existiert, weil jemand an ihn glaubt. In aller Kürze kann man sagen, dass etwa das Bewusstsein nicht schon dadurch

objektorientierte Philosophie¹³ und Soziologie¹⁴ und ein breites kulturwissenschaftliches Interesse an den Perspektiven von Tieren.¹⁵ Indem ich eine diesen Diskursfeldern einigermaßen

Gegenstand idealistischer oder antirealistischer Untersuchungen wird, dass es abhängig davon ist, dass es Bewusstsein gibt.“ In: Markus Gabriel: *Einleitung*, in: Ders. (Hrsg.): *Der Neue Realismus*, Berlin 2014, S. 10/11. Den Skeptizismus macht Gabriel auf den ihm inhärenten Selbstwiderspruch aufmerksam: „Ein skeptischer globaler Zweifel an der Vernunft selbst ist prinzipiell zum Scheitern verurteilt, weil er nur dann eine philosophische Position darstellen kann, wenn er sich seinerseits auf eine Wirklichkeit verlässt, die dem Skeptizismus gleichsam im Rücken liegt.“ (S. 9).

Einen anderen Weg wählt Wolfgang Welsch, indem er die Erkenntnisvermögen des Menschen evolutionsbedingt für der Wirklichkeit gewissermaßen eingeboren und somit für vertrauenswürdig hält: „Wenn es also in Zukunft um eine anderes Selbst- und Weltverständnis gehen soll [...], dann wird es in erster Linie darauf ankommen, die oppositionale Grundfigur der Moderne („Der Mensch gegen den Rest der Welt“) hinter sich zu lassen und zum Bewusstsein einer grundsätzlichen Verbundenheit des Menschen mit der Welt überzugehen. Das verlangt mehr, als nur den traditionellen Ansatz beim Individuum, beim autonomen Subjekt, auf eine gesellschaftliche Bedingtheit und Situiertheit desselben hin zu überschreiten. Dergleichen ist im 20. Jahrhundert zur Genüge unternommen worden [...]. Aber so richtig es ist, dass die Ausbildung von Individualität gesellschaftlich erfolgt, so reicht dieser Einsichtsschritt doch noch nicht. Das Entscheidende fehlt ihm noch: er führt noch nicht über die menschliche Welt hinaus. [...] Die Überschreitung der anthropischen Denkfigur verlangt mehr: dass wir uns als *grundlegend weltzugehörige* Wesen verstehen. [...] Eine solche Sicht des Menschen bietet die Naturwissenschaft und insbesondere die Theorie der Evolution.“ In: Wolfgang Welsch: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*, Stuttgart 2012, S. 193/194.

¹² ...der dem Subjekt eine konsistente philosophische Spekulation auf die Welt jenseits des Subjekts zutraut. Quentin Meillassoux und Paul Boghossian fragen etwa danach, wie das Verhältnis zwischen Erkenntnistheorie und Ontologie gedacht werden muss, damit unsere Aussagen über Tatsachen, die von uns vollständig unabhängig sind, sinnvoll sein können (vgl. hierzu Lang 2014, S. 11). Vgl. Quentin Meillassoux: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin 2008, sowie Paul Boghossian: *Angst vor der Wahrheit. Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus*, Frankfurt a.M. 2013.

¹³ ...die sich nicht in hervorgehobener Weise auf die Beziehung zwischen Menschen und Dingen, sondern auch auf die Beziehung zwischen den Dingen konzentriert, um die Frage nach dem Ding an sich jenseits des Anthropozentrismus neu stellen zu können. Vgl. etwa Graham Harman, der zwischen sinnlichen und realen Objekten unterscheidet und beispielsweise Wahrnehmungen, als Bezugnahmen auf sinnliche Objekte, zu den realen zählt: „Tatsächlich begegnen physische Körper jedoch durchaus anderen Entitäten, und sie können diese Entitäten kein bisschen weiter ausschöpfen, als dies ein menschlicher Geist vermag. Daher besteht die wahre Dualität nicht zwischen Geist und Körper, sondern zwischen realen und sinnlichen Objekten. Reale Steine und Bäume müssen in einer primitiven Weise sinnlichen Inkarnationen von anderen Entitäten begegnen.“ In: Graham Harman: *Vierfaches Objekt*, Berlin 2015, S. 145/146. Harman geht zwar nicht davon aus, „dass unbelebte Entitäten das komplette menschliche Instrumentarium an geistigen Fähigkeiten besitzen, welche Begabungen wie Sprache, Emotion, Kognition Weitblick oder Träume umfasst. [...] Jedoch stellt sich die Frage, ob diese offensichtliche Differenz zwischen Menschen und Nicht-Menschen den Status einer *grundlegenden ontologischen Kluft* verdient hat. [...] Es geht darum, den Taxonomischen Trugschluss zu vermeiden, der auf der Annahme beruht, dass grundlegende ontologische Spaltungen mit spezifischen *Arten* von Entitäten identifiziert werden können. [...] Der grundlegende Bruch im Kosmos verläuft vielmehr zwischen Objekten und Relationen im Allgemeinen: zwischen ihrer autonomen Realität jenseits aller Relationen und ihrer karikierten Form im Sinnesleben anderer Objekte.“ (S. 147/148).

¹⁴ ...die jenseits einer Trennung von Natur und Kultur sowie von Ontologie und Erkenntnistheorie alle somit neu versammelten Entitäten, Objekte genannt, als soziale Akteure beziehungsweise Aktanten versteht, ausschließlich bestimmt durch die zwischen ihnen bestehenden Relationen. Vgl. hierzu Bruno Latour, etwa *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007. Latour hat die sogenannte Akteur-Netzwerk-Theorie bereits in den 1980er Jahren mitentwickelt, als er die soziale Konstruktion wissenschaftlicher Fakten erforschte (vgl. Bruno Latour und Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986). Heute betont er gern, wie gefährlich der Relativismus sei, der aus der sozialkonstruktivistischen Herangehensweise resultieren könne, da er „hard-won evidence“ zerstöre, „that could save our lives.“ In: Bruno Latour: *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, in: *Critical Inquiry*, Nr. 30/2, 2004, S. 227. Zur Pragmatik Latours (und Ahtilas) vgl. das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit.

¹⁵ ...das unter anderem eine gerechte Beteiligung aller Lebewesen fordert, wenn es um den politischen Entwurf einer Zukunft des Planeten geht – vgl. hierzu Latour in der Leseweise der sogenannten Animal Studies: Alexan-

gemeinsame Formulierung der Begriffe Medium, Subjekt und Wirklichkeit erarbeiten wollte, sowie eine Neuformulierung ihres Verhältnisses, plante ich einen erkenntnistheoretischen Rahmen zu schaffen, indem Ahtilas Arbeiten in fruchtbarer Weise zu fassen gewesen wären. Auf diesem Wege sollte der originelle erkenntnistheoretische Impuls herausgestellt werden, den ich in ihnen vermutete. Im Laufe meiner Auseinandersetzung in der Vorbereitung der vorliegenden Arbeit jedoch war es mir nicht möglich, solche gemeinsamen Begriffe der verschiedenen beteiligten Diskursfelder zu bilden. Gemeinsam blieb ihnen in meinen Augen am Ende eher eine *Stoßrichtung* oder ein Wunsch: Nicht bei der postmodernen Dekonstruktion von Wirklichkeit, Erkenntnis oder Subjekt stehen bleiben zu wollen, sondern dem Denken und Wahrnehmen, so verschränkt sie auch mit einer komplexen Wirklichkeit sind, einen belastbaren Zugriff auf diese Wirklichkeit zutrauen zu *wollen*.

Je tiefer ich derweil in die Auseinandersetzung mit Ahtilas Videoinstallationen einstieg, umso mehr gewann ich außerdem den Eindruck, dass diese vielleicht nicht so sehr von erkenntnistheoretischen Fragen geleitet sind, die das Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit umkreisen, als von *pragmatischen* Impulsen. Wenn Ahtilas *The Annunciation* mit einem Motto von Jakob von Uexküll beginnt und eingeleitet wird, der Biologe sowie ein Begründer des radikalen Konstruktivismus war, scheint es zunächst, als führte die Arbeit in die Skepsis gegenüber der Möglichkeit von Perspektivwechseln: Die Klüfte zwischen den radikal unterschiedlichen Universen (beziehungsweise Wirklichkeiten) verschiedener Lebewesen sind aus dieser Position heraus nicht zu überwinden. Sie müssen vielmehr als Konstrukte der sie jeweils belebenden Wesen verstanden werden. Als Betrachterin von *The Annunciation* jedoch macht man die Erfahrung der intersubjektiven Perspektiverweiterung mithilfe des Mediums in gewisser Hinsicht einfach trotzdem, *bei aller Skepsis* (und es lässt sich, wie ich im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit zeige, auch für eine entsprechende Lesart von Jakob von Uexküll argumentieren). Dabei wird in *The Annunciation* zum einen noch etwas von der Bedenkenlosigkeit deutlich, mit der Ahtila auch in ihren frühen Installationen zwar Brüche einsetzte: Sie nutzte sie gewissermaßen unvoreingenommen dazu, die Betrachterin in die intersubjektiv geprägten Erfahrungssphären ihrer Darsteller_innen zu integrieren, anstatt sie zum Schutze vor der drohenden Identifikation und Täuschung zu distanzieren. Zum anderen haben aber Teile der Arbeit, insbesondere ihr Epilog, einen demonstrativen Zug – als ob etwas mit Nachdruck zu zeigen wäre.

der Kling: *Bruno Latour*, in: Roland Borgards, Esther Köhring und Alexander Kling (Hrsg.): *Texte zur Tiertheorie*, Stuttgart 2015. Besondere Aufmerksamkeit kommt innerhalb dieses Interessenfelds der Frage nach unseren Möglichkeiten zu, die Perspektive von Tieren adäquat zu vertreten. Vgl. hierzu auch das 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

Als schließlich 2014 mit *Studies on the Ecology of Drama I* (FB 6) Ahtilas bislang jüngste große Videoinstallation erstmals zu sehen war, gewann diese pragmatische Tendenz deutlich an Profil. Durch die gesamte Arbeit hindurch wendet sich deren Protagonistin direkt an die Betrachterin (beziehungsweise an die Kamera), um mit ihr gemeinsam nun Experimente damit durchzuführen, mithilfe des Mediums Videoinstallation die Perspektiven von *nicht-menschlichen* Lebewesen und insbesondere von Tieren einzunehmen. Nicht nur erscheint mir nun hierfür der gestalterische Aufwand Ahtilas im Vergleich mit allen früheren Arbeiten deutlich reduziert. Vor allem die Bemühungen um Unmittelbarkeit und Verständlichkeit in dieser Arbeit stehen deutlich im Dienste einer Sache, die offenbar *voranzubringen* ist. Dabei wird in *Studies on the Ecology of Drama I* jedoch, meines Erachtens, erneut eine Differenz deutlich, zwischen einem expliziten Anspruch und dem, was in der Auseinandersetzung mit ihr tatsächlich geschieht. Dies jedoch genau andersherum als noch in *The Annunciation*: Dort gelingt es, die Erweiterung der eigenen Perspektive auf die der Anderen als unmöglich vorzustellen, um sie dann trotzdem, zumindest in bestimmter Hinsicht, geschehen zu lassen. In *Studies on the Ecology of Drama I* jedoch wird die Erweiterung auf die Perspektiven der Tiere als möglich vorgestellt, geschieht dann aber gerade nicht. Dass sie geschehen *soll* macht Ahtila aber, wie ich im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zeige, recht klar. Die Motivation hierfür scheint jedoch nicht mehr hauptsächlich künstlerisch zu sein, sonst wären die ästhetischen Reduktionen kaum vorgenommen worden. Eher geht es darum, dass wir die tierischen Perspektiven einnehmen *sollten*. Im Hinblick auf einen Zweck. Insofern wäre die Motivation pragmatisch.¹⁶

Innerhalb des besagten Zusammenhangs von Diskursfeldern um die dOCUMENTA (13) herum fand ich nun, insbesondere am Rande der Position Latours, zwar keine erkenntnistheoretische Strenge, aber eine ähnliche pragmatische Tendenz wie bei Ahtila: Will Latour zum Beispiel rechtfertigen, dass eine Stellvertretung der nichtmenschlichen Wesen durch menschliche Wesen in einem „Parlament der Dinge“¹⁷ den Perspektiven der ersteren gerecht werden kann, so beruft er sich u.a. auf die Sprache als eine „Vorrichtung“,¹⁸ mit deren Hilfe wir die Dinge selbst sprechen lassen könnten. Das hieße buchstäblich, unsere Sprache sei transparent für die Perspektive der Tiere. Anders kann es nicht sein, so lässt sich der Soziologe verstehen, denn „wofür sonst zum Teufel würden wir Tag und Nacht daran arbeiten, sie zum spre-

¹⁶ Mehr dazu im 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit.

¹⁷ Ein solches entwirft Latour in: Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010.

¹⁸ Latour 2010, S. 120.

chen zu bringen?¹⁹ Eine solche These steht im deutlichen Widerspruch etwa zur postmodernen Theorie, wird aber nicht erkenntnistheoretisch begründet, sondern bei Latour pragmatisch (im alltagssprachlichen Sinne): Angesichts der Notwendigkeit, menschliche und nicht-menschliche Wesen miteinander ins Gespräch zu bringen, um eine Zukunft zu entwerfen, die nicht vom vorrangigen Lebenswert einer der Parteien ausgeht, lohnt sich der Gedanke nicht, dass beispielsweise Tiere vielleicht in einer für uns unerreichbaren, weil sprach- und subjektivitätslosen Weltversion existieren, die wir mithilfe der Sprache nicht repräsentieren können. Oder der Gedanke an die prinzipiell schwer nachweisbare Referenz der Sprache. Beide lohnen sich nicht, schließlich haben wir nur die eine Welt, über die zu sprechen ist, und die ist in Gefahr.

Möglicherweise lässt sich mit Blick auf diese Verwandtschaft der pragmatischen Motivationen sagen, dass es eben diese ‚eine Welt‘ ist, die sowohl unter der ‚Wirklichkeit‘ zu verstehen ist, für deren Erfahrung aus erweiterter Perspektive Ahtila ihr Medium einsetzt, als auch unter der Wirklichkeit, die Latour und Geistesverwandte verhandeln: Unsere ganze Welt, die akut gefährdet ist, wenn wir weiter im großen Stil zugunsten der Vermehrung des Wohlstandes eines geringen Teils der Menschheit handeln. Und dabei auf Kosten einer intakten Biosphäre sowie des Wohlergehens der meisten Menschen. Wirklichkeit meint nicht etwa die Dinge selbst, unabhängig von unserem Bewusstsein über sie.²⁰ Sie meint deswegen auch nicht ‚die Natur‘ im Gegensatz zu den Dingen, die aufgrund menschlicher Vereinbarungen existieren (wie etwa Institutionen). Der Gestaltungstheoretiker Johannes Lang fasst das Wirklichkeitsverständnis in Bezug auf den oben erwähnten Diskurszusammenhang vielmehr darin zusammen, dass das

„von Subjekten oder Kollektiven gestaltete Sein der Gesellschaft weder weniger wirklich [scheint] als das meist subjektlos gestaltete Sein der Natur, noch ist das subjektlos gestaltete Sein begleitet vom Imperativ seiner grundsätzlichen Unveränderbarkeit [...]. Wirklichkeit ist also weder ausschließlich das Ungestaltete, dasjenige, das von selbst da ist, noch dasjenige, was sich nicht gestalten lässt. Und Natur ist weder gleichzusetzen mit Wirklichkeit als solcher noch mit demjenigen, was unveränderbar ist, sondern wird zu einer ontologischen Kategorie unter anderen, die einen bestimmten Bereich des Seins umfasst, den des Anorganischen und den des Organischen, der die Kultur wie ihr ‚natürliches‘ Außen gleichermaßen durchzieht.“²¹

Die Frage danach, ob etwas „bloß konstruiert“ ist, die sich mit Blick auf die Gefahr beziehungsweise das Erfindungspotenzial stellen lässt, das Spätmoderne und Postmoderne im Medium Film/Video für das Verhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit sehen, verhält sich, mit Lang, „gegenüber diesen Kategorien völlig indifferent [...]“. Sie „kann nicht mehr als Richtschnur dessen gelten, was als wirklich und was als unwirklich, noch als natürlich oder kultu-

¹⁹ Latour 2010, S. 120/121.

²⁰ Vgl. S. 8, Fußnote 11.

²¹ Lang 2014, S. 12.

rell zu gelten hat.²² Wirklich ist demnach, etwa bei Latour, was *wirksam* ist, in und für die eine Welt. Weder das Medium noch das Subjekt stehen der so gefassten Wirklichkeit gegenüber. Entsprechend schreibt Latour einerseits, wir dürften nicht davon ausgehen, dass irgendetwas, dem wir uns nähern, frei von unserer menschlichen Perspektive sowie von unseren ‚Instrumenten‘ aufgefasst werden könne.²³ Und andererseits weist er den Vorwurf von sich, Wirklichkeit als menschliches Konstrukt zu fassen.²⁴ Er habe schließlich, im Zuge seiner Trennung von Natur und Kultur, „Artefakt und Realität in der gleichen positiven Spalte“²⁵ zusammengebracht. ‚Bloße‘ Konstrukte gibt es jetzt nicht mehr, und uns bleibt nun die größtmögliche Ausdifferenzierung dessen, was uns begegnet. Für jeglichen Zweifel etwa an der Stabilität eines daraus ableitbaren Erkenntnisbegriffs, jenseits des Idealismus, fehlt vielleicht einfach die Zeit.

Angesichts dieses pragmatischen Impulses scheinen mir insbesondere Ahtilas jüngere Arbeiten, die explizit nach Möglichkeiten fragen, subjektive Wirklichkeitsauffassungen intersubjektiv zu teilen und so von der individuellen Wirklichkeit zu einer allgemeinen zu kommen, insbesondere mit Latour ‚im Geiste‘ verwandt: Es wird einfach gemacht, und was uns, den Subjekten, an Mitteln (beziehungsweise Medien) zur Verfügung steht, setzen wir eben ein – in Ahtilas Arbeiten häufig sehr erfolgreich. Obwohl sich also weder aus diesen Arbeiten, noch aus dem Diskurszusammenhang insgesamt, mit dem ich sie lose verwandt sehe, ein präziser Wirklichkeitsbegriff konstruieren lässt, der dem (ebenfalls nicht eindeutigen) Wirklichkeitsbegriff ‚der Spätmoderne‘ oder ‚der Postmoderne‘ erkenntnistheoretisch ertragreich gegenüberzustellen wäre, lässt sich in der vorliegenden Arbeit doch ein Kontrast aufzeigen: Eine deutliche Verschiebung dessen, wie Subjekt, Medium und Wirklichkeit zueinander stehen. Im spät- und postmodernen Forschungskanon liegt der Schwerpunkt auf der Kritik an der Rolle des Mediums für das entfremdete Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit, sowie darauf, dass das Subjekt seine Souveränität irgendwie wiedererlangt und ein adäquat deutendes Verhältnis zur Wirklichkeit etabliert. Bei Ahtila und im skizzierten Diskussionszusammenhang hingegen steht der Zweifel an dieser Souveränität nicht mehr im Zentrum des Interesses. Stattdessen geht es um Konstruktion, nicht im Sinne von *künstlicher Erfindung*, son-

²² Lang 2014, S. 12.

²³ Vgl. Latour: „In der Hervorbringung dieser Differenzen müssen wir demnach mitgezählt werden, wir und unsere Nase, wir und unsere Instrumente.“ In: Latour 2010, S. 120.

²⁴ „Die von der epistemologischen Polizei gestellte Falle bestand darin, dass jedem, der die radikale Exteriorität der Wissenschaft bestritt, das Recht abgesprochen wurde, noch von einer irgendwie gearteten Außenwelt zu sprechen [...].“ In: Latour 2010, S. 56. Siehe dort auch: „Gewiss existiert eine objektive Außenwelt, doch dieses Außen ist nicht ein für allemal gegeben [...]. Selbstverständlich gibt es eine Außenwelt, doch das ist kein Grund, daraus eine Staatsaffäre zu machen!“ (S. 56).

²⁵ Latour 2010, S. 120.

dern von *Aufbau, Entwurf, Projekt*. Was uns, den menschlichen Subjekten, an ‚Instrumenten‘²⁶ zur Verfügung steht, etwa die Bewegtbildmedien, soll zum bestmöglichen Verständnis unter allen existierenden Lebewesen innerhalb der gemeinsamen Wirklichkeit eingesetzt werden. Nicht als kritisch umgenutztes Manipulationsmittel, und nicht, um unser Wirklichkeitsverhältnis weiter in Frage zu stellen. Sondern um handlungsfähig zu werden. Deswegen lohnt es sich, sehen zu lernen, wie die Anderen sehen: Um eine gemeinsame Handlungsbasis zu schaffen.

In der vorliegenden Arbeit möchte ich die Entwicklung von Ahtilas Videoinstallationen, von ihren eher bedenkenlosen und künstlerisch überzeugenden Anfängen an bis hin zu den jüngsten, engagierten und ästhetisch stark reduzierten Arbeiten, nachzeichnen.²⁷ Dies so, dass Ahtilas positives Verhältnis zu ihrem Medium am Ausgang von Moderne und Postmoderne deutlich wird, genau wie das konstruktive Potenzial dieses Verhältnisses. Und so, dass am Ende (meiner Arbeit) der aktuelle Punkt sichtbar wird, an dem dieses konstruktive Potenzial auf die Probe gestellt ist, weil sich die Perspektiven der Tiere eben nicht so einfach öffnen. Es wird dabei nicht um eine an das positive Verhältnis beziehungsweise konstruktive Potenzial gebundene Bewertung von Ahtilas Arbeiten gehen. Überhaupt werden die Videoinstallationen nicht ausschließlich hinsichtlich ihres assertorischen Gehalts als Positionen in dem hier angedeuteten Diskussionszusammenhang vorgestellt. Vielmehr sind die obenstehenden Überlegungen zum Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit in Ahtilas Arbeiten rahmengebend für eingehende Analysen von vier zentralen, mehrkanaligen Videoinstallationen Ahtilas: hinsichtlich ihrer Thematik, ihres Aufbaus, ihres Einsatzes von narrativen Brüchen. Und insbesondere hinsichtlich der verschiedenen Weisen, in denen es Ahtila gelingt, die Betrachterin ihrer Arbeiten gerade mithilfe dieser Brüche in eine in je spezifischer Hinsicht intersubjektive Erfahrungssphäre zu integrieren.

Meine Begriffe habe ich in der vorliegenden Arbeit so gewählt, dass sie plastisch werden an den künstlerischen Arbeiten, die sie beschreiben.²⁸ Mein systematischer Schwerpunkt liegt

²⁶ Vgl. Latour 2010, S. 120.

²⁷ Im vorliegenden Text fallen in Ahtilas frühe Schaffensphase die Arbeiten, die zwischen 1995 und 2002 datiert sind. Es folgt eine Übergangsphase. In die hier sogenannte jüngere oder aktuelle Schaffensphase fallen dann alle Arbeiten, die seit 2010 datiert wurden. Ahtilas künstlerisches Schaffen nimmt zwar bereits in den 80er Jahren seinen Anfang. Bis auf *Me/We, Okay, Gray* von 1993 finden sich unter den entsprechenden Arbeiten jedoch keine Videoinstallationen. Für den Fokus meiner Arbeit sind sie deshalb nicht zentral.

²⁸ Zum Teil wird das Fehlen noch eingehenderer begrifflicher Auseinandersetzungen im Kontext breit geführter Diskussionen um Begriffe wie Empathie oder Leiblichkeit im Kino bemerkt werden. Ich hege dennoch die

erstens darauf, ein sich durch Ahtilas bisheriges Schaffen ziehendes ‚Ziel‘ der Integration der Betrachterin in eine intersubjektive Erfahrungssphäre nachvollziehbar zu machen. Zweitens soll der Wandel verständlich werden, der sich zwischen der frühen und der aktuellen Schaffensphase hinsichtlich der Art und Weise vollzieht, wie diese Integration gelingt. Drittens soll eine sich mit der Zeit verstärkende pragmatische Tendenz darin deutlich werden, solche Integration künstlerisch zu ermöglichen, auch vor dem oben angedeuteten Hintergrund eines pragmatischen Zugs zeitgeistiger Entwicklungen. Und viertens will ich zeigen, dass Ahtilas Arbeiten auf der Annahme einer Kontinuität in gewisser Hinsicht von der außerfilmischen Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein basieren. Und dass Ahtila nicht nach der Wahrheit dieser Fiktionen als Thesen über die Wirklichkeit fragt. Sondern nach der Wirksamkeit der filmischen Fiktion für die Wirklichkeit. Historisch arbeite ich dabei nur insofern, als dass ich das Deutungsparadigma der künstlerischen Arbeit mit dem Bruch, unter dessen Einfluss der Großteil der Literatur über Ahtila steht, als ein historisch gewachsenes vorstelle – um die Konstellation von Medium, Subjekt und Wirklichkeit, wie ich sie bei Ahtila gegeben sehe, als eine sich jenseits dieses Paradigmas darstellende Konstellation abzugrenzen. Ahtilas Arbeiten scheinen mir, am Ausgang von Moderne und Postmoderne, genau hierin Teil eines sehr zeitgemäßen Versuchs zu sein, beide hinter sich zu lassen.

Zum Inhalt

Das erste Kapitel bereitet mit dem Forschungsstand den Boden für die anschließenden Analysen von Ahtilas Arbeiten. Zum einen, indem dort vor allem die spätmoderne Sicht auf sie dargestellt und aus einer Deutungstradition von Brüchen im Kunstwerk hergeleitet wird. Und zum anderen, indem im Zuge der Vorstellung einiger weniger zeitgenössischer Stimmen zu Ahtilas Arbeiten, die nicht dieser Deutungstradition folgen, mit Gertrud Kochs Fassung der filmischen Fiktion eine wichtige Grundlage für meine Erläuterung von Ahtilas früheren Arbeiten eingeführt wird. Die filmische Fiktion geht, dieser Fassung nach, nicht mit einer Illusion im Sinne einer Täuschung Hand in Hand. Sondern basiert auf einer gewussten Illusion, zu der die Zuschauerin eher befähigt ist, als dass sie ihr aufsitzt, und die unter anderem auf einer noch näher zu beschreibenden Kontinuität der Gegenständlichkeit und Bewegtheit der außerfilmischen Welt in die filmische Welt hinein aufbaut.

Hoffnung, dass meine Darstellung von Ahtila künstlerischem Schaffen den leib- und affekttheoretischen Ansätzen umgekehrt einen interessanten Gegenstand der Auseinandersetzung liefern kann.

Im Zentrum des zweiten Kapitels steht die dreikanalige Videoinstallation *If 6 Was 9* von 1995 (FB 1) – Ahtilas zweite größere Videoarbeit nach *Me/We, Okay/Gray* (1993). Ich beginne im Anschluss an den Forschungsstand, in dessen Zentrum der interpretierende Umgang mit den narrativen Brüchen in Ahtilas Arbeiten steht, mit einer Analyse dieser Brüche in *If 6 Was 9*. Dem Forschungskanon entgegen zeige ich, dass es in den früheren Arbeiten nicht um Distanzierung, sondern um Integration der Betrachterin geht, und dass die integrierende Wirkung dieser Arbeiten konkret auf zwei Faktoren beruht: Erstens auf einer ästhetischen Rezeption, die insbesondere durch die spezifische Bewegtheit provoziert wird, und die die Mobilisierung eines bestimmten Erfahrungsmodus auf Seiten der Betrachterin mit sich bringt. Und zweitens auf dem ständigen Perspektivwechsel, den die narrativen Brüche der Arbeit anregen. Im Rahmen des spezifischen Erfahrungsmodus trägt dieser Perspektivwechsel zur Konstitution einer als konsistent erlebten, intersubjektiven Erfahrungssphäre bei. Ein bestimmtes Konzept der Ausdrucksbewegung wird hierbei virulent, und die Vorstellung vom Film als Leib wird zumindest im Ansatz diskutiert. Ich stelle außerdem heraus, wie sich Ahtila die filmische Suture als ein Verfahren zunutze macht, das eine lückenlose Identifikation mit dem Blick der Kamera oder einer Protagonistin per se nicht zulässt. Auch hierüber lässt sich der Abstand beschreiben, in dem Ahtilas Arbeiten zu ihren medienkritischen Interpretationen stehen.

Vor allem aber wird deutlich, wie es Ahtila schließlich gelingt, die Betrachterin ihrer Arbeit *If 6 Was 9* in einen quasi-pubertären Erfahrungszustand zu integrieren, der sich durch uneindeutige Erfahrungen von Raum, Zeit und personeller Identität auszeichnet – sowie durch die Selbstverständlichkeit und Kohärenz solcher Erfahrung. Als intersubjektiv erweist sich die pubertäre Erfahrungssphäre dann insofern, als dass die Betrachterin sich in ihr als Teil eines Erfahrungskollektivs erlebt, dessen übrige Mitglieder ihr sowohl ähnlich sind als auch für sie undurchschaubar.

Am Ende des Kapitels steht die These, dass Ahtila ihre Arbeiten bereits seit Mitte der 90er Jahre als Vehikel der Erweiterung von Wirklichkeitserfahrung bereitstellt, wobei auf die Erfahrung der Anderen erweitert wird. Nichts an *If 6 Was 9* warnt vor dem eigenen Medium in Bezug auf die außerfilmische Welt. Vielmehr handelt die Arbeit von einer spezifischen, nämlich pubertären Fassung der Wirklichkeit. Und sie stellt der Betrachterin die Mittel bereit, um diese Fassung selbst zu konstituieren. Ahtila baut hierfür, so deute ich mithilfe von Kochs Erläuterung der filmischen Fiktion als virtueller Weltfassung, auf die Kontinuität, die in gewisser Hinsicht zwischen der außerfilmischen und der filmischen Welt besteht.

Im dritten Kapitel diskutiere ich mit *Today* von 1995/96 (FB 2) eine zweite frühe Videoinstallation Ahtilas. Es wird deutlich werden, dass die Weise, in der es der Künstlerin mit *If 6 Was 9* gelingt, ihre Betrachterin in eine spezifische Erfahrungssphäre zu integrieren, exemplarisch ist für die Arbeiten ihrer frühen Schaffensphase: Auch *Today* bietet einen ästhetischen Einstieg, durch den ein spezifischer Erfahrungsmodus stimuliert wird. Und die narrativen Brüche integrieren durch die Provokation von Perspektivwechseln in eine Erfahrungssphäre, in der die Wirklichkeit mithilfe der filmischen Fiktion in einer bestimmten, intersubjektiv geprägten Fassung zu erfahren ist. Wichtiger als in *If 6 Was 9* ist hierfür in *Today* der Sound. Intersubjektiv ist die Erfahrungssphäre von *Today*, insofern darin einander familiär vertraute Bewusstseins ineinander verstrickt sind, so dass sich eine besondere Fassung der Wirklichkeit aus dieser Verstrickung heraus ergibt.

In der frühen Schaffensphase Ahtilas, so stelle ich anschließend heraus, ist die Stoßrichtung ihrer Arbeiten über den skeptischen Zweifel an der unverstellten Sicht auf die Wirklichkeit sowie an der Teilbarkeit von Erfahrung hinaus höchstens implizit. Zentral scheint hingegen eine Lust am Gelingen der besagten Integration, die, nebenbei, vermeintlich abseitige Erfahrungssphären (Pubertät, Trauer, Psychose) vertraut macht. Ein sehr kurzer Blick auf weitere Arbeiten Ahtilas im Verlauf dieser Phase bis etwa 2002 sowie auf die mittlere Schaffensphase bis vor 2010 zeigt, dass sich im Anschluss an die frühe Phase ein verstärktes Interesse an der intersubjektiven Erfahrung einer möglichst großen, möglicherweise globalen Gemeinschaft abzeichnet – zumindest im Vergleich mit den nach außen hin abgeschlossenen Erfahrungssphären der frühen Phase.

Anhand zweier Vergleichsarbeiten von Pipilotti Rist und Keren Cytter, die ebenfalls durch ihre Verwendung narrativer Brüche auffallen, wird die Positionierung der filmischen Fiktion in Ahtilas frühen Arbeiten noch einmal herausgestellt. Dabei wird deutlich, dass die Frage nach der Wahrheit der Fiktion bei Ahtila kaum zentral ist gegenüber der Frage nach der Verwendbarkeit der Fiktion um Wirklichkeitserfahrungen zu teilen. Das Kapitel schließt sodann mit einem Fazit zur frühen Schaffensphase Ahtilas: Arbeiten wie *If 6 Was 9* oder *Today* integrieren in einen spezifischen Erfahrungsmodus, auf dessen Grundlage sich der Betrachterin eine durch intersubjektiv geprägte Perspektivierung konstituierte virtuelle Fassung der Wirklichkeit erschließt – ein virtuelle Fassung unserer einen Welt. Hierfür muss die Betrachterin sich nicht identifizieren und *als* die Andere erfahren, sondern *wie* die Anderen: Sie kann das Medium Videoinstallation nutzen, um sich die Erfahrungsweisen der Anderen in der Fiktion anzueignen. Das Medium Film/Video ist dabei nicht für manipulative Falschdarstellungen

der außerfilmischen Wirklichkeit verantwortlich, sondern stellt eine Möglichkeit dar, dem Subjekt virtuelle Fassungen dieser Wirklichkeit von innen zu erschließen.

Das vierte Kapitel wendet sich der Videoinstallation *The Annunciation* (2010) und dem bereits erwähnten Wandel zu, den Ahtila bis hierher etabliertes künstlerisches Verfahren mit dieser die jüngere Schaffensphase einläutenden Arbeit erfährt: *The Annunciation* ist hinsichtlich der gewohnten strukturellen Strenge deutlich reduziert, und weist zugleich kaum noch Brüche der zeitlichen, räumlichen oder personellen Einheit auf. Eine übergreifende rhythmische Gestaltung der Bewegung gibt es nicht mehr, dafür Raum und Zeit für offenbar spontanes Geschehen. Alles scheint darauf eingerichtet, das explizite Vorhaben einzulösen, Andere dabei zu beobachten, wie sie etwas sehen, um selbst anders sehen zu lernen. Und zwar obwohl – oder weil – die Arbeit mit Jakob von Uexkülls skeptischem Zweifel daran ansetzt, dass überhaupt eine allen gemeinsame Wirklichkeit erfahren werden kann.

Die in diesem Kapitel zu begründende These lautet, dass Ahtila mit *The Annunciation* Formen der alltäglichen intersubjektiven Erfahrung provozieren will, die sich potenziell auf die Erfahrungen immer weiterer Subjekte erweitern lässt. Hierfür bringt sie auf mehreren Ebenen Ruhe und Kontinuität in ihre Arbeiten, und lockert deren ästhetische Form, um die Fortsetzung der außerfilmischen Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein zu betonen. Dies begünstigt eine größere Nähe zwischen Betrachterin und filmischem Geschehen. Empathie und körperliche Mimesis können so, als alltagstaugliche ‚Methoden‘ der Erweiterung des eigenen Erfahrungshorizonts auf die Erfahrungen der Anderen, von denen *The Annunciation* handelt und mit denen die Protagonistinnen der Arbeit befasst sind, auch von Seiten der Betrachterin ausführlich praktiziert werden.

Im Zuge der Begründung dieser These wird das Handlungsformat der Probe bei Ahtila diskutiert. Dabei erweist sich die körperliche Übung als eine Praxis, die nicht vordergründig etwas Ephemeres hervorbringt, sondern eine tatsächliche leibliche Veränderung der Übenden. Daran wird bei Ahtila deutlich, dass der Mitvollzug der Erfahrung der Anderen für das Subjekt unter anderem seine ‚leibhafte‘ Veränderung bedeutet. Eine Analyse des Wundergeschehens in *The Annunciation* (die Arbeit erzählt unter anderem von der Verkündigung der unbefleckten Empfängnis an Maria), sowie der Rolle der Zeugin, die Ahtila gegenüber etablierten Verkündigungsdarstellungen verschiebt und der Betrachterin zueignet, führt zum Ergebnis des Kapitels: Ahtila setzt darauf, die filmische Fiktion für die Betrachterin *wirklich* im Sinne von *wirksam* zu machen. So gibt sie ihr mit ihrem Medium ein Werkzeug an die Hand, sich die Wirklichkeit aus der Perspektive (oder in der Fassung) der Anderen leiblich anzueignen und

auf diese Weise ihren Erfahrungshorizont zu erweitern. Hierbei erweist sich auch die alltäglich praktizierte Empathie als eine Handlung, in deren Vollzug wir unsere Leiber unablässig mit denen der Anderen verschränken. Und die, auch weil sie keines besonderen Erfahrungsmodus' mehr bedarf, prinzipiell offen steht für ihre Erweiterung auf immer mehr Subjekte.

Das Subjekt kann das Medium also souverän als Vehikel der Erweiterung seiner Erfahrung auf die der Anderen nutzen, aber nicht mehr, ohne dabei Veränderungen des eigenen Leibes davonzutragen und sich mit den Leibern der Anderen zu verschränken. Die Kontinuität zwischen außerfilmischer Welt und filmischer Fiktion wird hierdurch unterstrichen. Das Subjekt erweist sich als dynamisch. Aber dabei nicht als instabil, gebrochen und sich selbst entfremdet.

Das fünfte und letzte Kapitel beginnt mit einer zusammenfassenden Darstellung der Versuche Ahtilas, der Betrachterin von *The Annunciation* die Perspektiven von Tieren zu öffnen, beziehungsweise die möglicherweise radikale Alterität des Tieres sichtbar zu machen, die eine Perspektiverweiterung auf sie hin verhindert. Nachdem *The Annunciation* in der Frage unentschieden bleibt, ob wir die Erfahrungen der Tiere mithilfe des Mediums Film/Video teilen können, widmet sich die bislang jüngste Arbeit Ahtilas, *Studies on the Ecology of Drama I* (2014), nun mit Nachdruck der Ermittlung unserer diesbezüglichen Möglichkeiten. Ahtila versucht dabei erneut, den skeptischen Zweifel an der Teilbarkeit subjektiver Wirklichkeiten zu übergehen. Mit Blick auf ihre vorangegangenen Arbeiten ist das konsequent. Aber, so die These zu *Studies on the Ecology of Drama I*, angesichts der Perspektiven von Tieren stößt sie an zuvor souverän überschrittene Grenzen: Nach meiner Analyse der ästhetisch nun stark reduzierten und formal eher uninteressanten Arbeit, in der Ahtila eine Harmonie zwischen Mensch und Tier atmosphärisch zu suggerieren versucht, versperrt sich die tierische Perspektive ihrer Öffnung für uns.

Im weiteren Verlauf des Kapitels geht es um die Interpretation einer auffälligen Zuspitzung des assertorischen Gehalts von *Studies on the Ecology of Drama I* gegenüber allen früheren Arbeiten. Ahtila weist in ihrer jüngsten Arbeit explizit auf die Mittel der Perspektiverweiterung zwischen den Spezies hin und lässt sie austesten. Alles ist auf eine möglichst unmittelbare Verständlichkeit der Hauptdarstellerin für die Betrachterin ausgerichtet. Was auf diese Weise *gezeigt* werden soll, wird in einer Diskussion der ‚Position‘ Ahtilas innerhalb der Debatte um den Status des Tieres in den sogenannten Animal Studies herausgestellt: Ahtila geht weniger der Erfahrung einer radikalen Alterität des Tieres nach, als den Möglichkeiten, Tieren quasi-subjektiven Status zuzuschreiben, um so ihre Perspektiven einnehmen zu können

und auf diese Weise eine gemeinsame Sphäre zu schaffen. In der kurzen Auseinandersetzung mit Bruno Latours Position (in *Das Parlament der Dinge*) zeichnet sich eine Stoßrichtung des Soziologen ab, mit der diejenige Ahtilas vergleichbar scheint: Über skeptische Zweifel daran hinweg, ob der Mensch tatsächlich die Perspektive von Tieren einnehmen und in der Sprache adäquat vertreten kann, vollzieht der Soziologe eine Auflösung der radikalen Unterscheidung zwischen Natur und Kultur beziehungsweise zwischen Tier und Mensch. Die in der Begegnung zwischen Mensch und Tier aufscheinende Alterität zwischen den Spezies übergeht er zugunsten der Möglichkeit eines gemeinsamen Zukunftsentwurfs. Dahinter steht eine pragmatische Motivation, die meiner Auffassung nach in ähnlicher Weise Ahtilas aktueller künstlerischer Praxis zugrunde liegt.

Im Schlusskapitel komme ich nach ein paar abschließenden Worten auf den Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen zu sprechen, der unter anderem Latour und bestimmte Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst in einem ‚Geschmacks- und Assoziationspanorama‘²⁹ zusammenfasst – ähnlich, wie ich oben eine lose Verbindung zwischen Ahtilas künstlerischer Praxis und einem Diskursfeld hergestellt habe, in dem Latour eine zentrale Rolle spielt. Diederichsen verfolgt die zeitgeistigen Tendenzen am Ausgang von Spät- und Postmoderne jedoch in eine ganz andere Richtung als ich sie am Beispiel Ahtilas nachzeichne: Für ihn steht die Abkehr vom Humanen im Zentrum seines Assoziationspanoramas, und die Hinwendung zu einer ungedachten, objektiven Welt, vor oder nach dem Menschen. Ich zeige hingegen, dass es Ahtila, in Verwandtschaft mit Latour, um eine pragmatisch vermenschlichte Welt geht, und zwar mit dem Ziel, diese Welt vor den Konsequenzen des Anthropozentrismus zu retten. Der Kontrast zwischen den beiden Ausrichtungen aktueller zeitgeistiger Bewegung lässt sich am unterschiedlichen Verhältnis zur Perspektive des Tieres abschließend darstellen.

1. Kapitel – Zum Forschungsstand

Im Folgenden stelle ich zunächst den bis heute dominierenden Forschungskanon zu Eija-Liisa Ahtilas Videoinstallationen vor, einen Kanon in spätmoderner Tradition, der Medienreflexion verpflichtet. Ihm stehen die wenigen eher postmodern inspirierten Stimmen gegenüber, gefolgt von einer sehr kurzen Erläuterung eines Konfliktes im Verständnis des Subjekts

²⁹ Vgl. Diederichsen 2014, S. 151.

zwischen beiden ‚Forschungsflügeln‘. Beide ‚Flügel‘ nehmen die Brüche in der narrativen Kohärenz von Zeit, Raum und personeller Identität in Ahtilas Arbeiten zum Anlass, um diese als Bestätigungen ihrer eigenen Vorstellung des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit zu deuten. Die postmodernen Stimmen verstehen die Bruchstücke, aus denen Ahtilas Arbeiten ihrer Ansicht nach bestehen, als freie, das heißt referenzlose Weltentwürfe eines ebenfalls referenzlosen Subjekts. Und der spätmoderne Forschungsflügel folgt einer Deutungstradition von offenen Brüchen im Kunstwerk, die auf den Beginn des 20. Jahrhunderts zurückgeht. Insbesondere in der Kunstkritik konnte sich aus dieser Tradition im Laufe der Jahrzehnte ein Deutungsparadigma etablieren, demzufolge offene Brüche im Kunstwerk notwendig eine Distanznahme der Betrachterin provozieren, dank derer sie kritische Einsicht in die Täuschungsmanöver des Mediums gewinnen kann. Einige wenige Stationen auf dem Weg zur Etablierung dieses Paradigmas, auch in der Filmwissenschaft, beschreibe ich anschließend – das zweite und dritte Kapitel der vorliegenden Arbeit sind unter anderem in Abgrenzung von und Entgegnung auf dieses Paradigma geschrieben. Sodann stelle ich die jüngere Forschung zu Ahtila vor, die sich zu einem Teil von jenem Deutungsparadigma abzuheben versucht, ohne dass dies, meines Erachtens, gelänge. Zu einem zweiten Teil, der aus sehr wenigen Stimmen besteht, geht diese jüngere Forschung dann tatsächlich über das erwähnte Paradigma hinaus.

1.1 Der spätmoderne Forschungsflügel

Der spätmoderne Flügel der Ahtila-Literatur sieht das Subjekt bei Ahtila von jener medialen Bilderflut betroffen, die „zwar schon seit Anfang unseres Jahrhunderts problematisiert“³⁰ wird, aber dadurch nicht zu bremsen war, sondern im Gegenteil so massiv geworden ist, dass die Realität selbst längst durch ihre medialen Repräsentationen eingenommen und dann von diesen überboten wurde. Was das bedeutet, zeigt sich an der Konstitution der Subjekte, die sich am Vorbild fiktiver medialer Rollenbilder, Lebensentwürfe und Weltbilder orientieren und eine vermeintlich nur repräsentierte, tatsächlich aber künstlich generierte Wirklichkeit als die Wirklichkeit überhaupt auffassen: Es entsteht, so schreibt etwa Beatrix Ruf, ein „Subjekt, das uns als aus multiplen Elementen geschnürtes Bündel von Konstellationen, Konzepten und

³⁰ Beatrix Ruf: *Hybride Wirklichkeiten. Die „menschlichen Dramen“ der Eija-Liisa Ahtila*, in: Parkett, Nr. 55, 1999.

Dramaturgien und vor allem erst als Relation zu den medialen Darstellungen fassbar wird.³¹ Ahtila nutze zur formalen Reflexion dieser Verfassung des Subjekts die „Fragmentierung der Erzählebenen und die Installationsformen ihrer Arbeit“³², zudem werde die „heutige Beschaffenheit alltäglicher Erfahrungen“ in ihren „scharf komponierten Bildwelten offengelegt.“³³ Ähnlich konstatiert Sabine Maria Schmidt, Ahtila frage „nach [...] der Positionierung des Menschen in einer mediengeprägten, zunehmend von Fiktionen und Simulationen durchsetzten Welt.“³⁴ Auch nach Yvonne Spielmann simulieren die Medien, hier konkret „Computer und Internet“ die Wirklichkeit, und sind somit an der Konstitution „multipler Identitäten“ beteiligt. Während Ruf unterschiedliche und widersprüchliche Rollenzuschreibungen, eine Überzahl an Orientierungsmöglichkeiten und dabei vor allem die Künstlichkeit der verfügbaren Rollenmodelle hervorhebt, betont Spielmann die Weisen der Informationsgenerierung, -verbreitung und -rezeption im digitalen Zeitalter, und die so ermöglichte Gleichzeitigkeit inkohärenter Aussagen zu ‚Fakten‘ und ‚Personen‘, die Ahtila mit ihren „Projektionen auf mehreren Screens“ aufzeige.³⁵ Für die Subjektkonstitution hat die Informationsflut und die Ununterscheidbarkeit zwischen Realität oder Fiktionalität der Informationen nach Spielmann nicht nur zur Folge, dass unterschiedliche Subjekte „verschiedene Realitätswahrnehmungen“ haben. Sondern ein und dasselbe Subjekt kann seine Wahrnehmungen mit diversen und unzusammenhängenden Bedeutungen beinahe willkürlich verbinden, als rezipiere es einen „Informationsfluss“, ohne „an eine plausible Linearität und Kausallogik von Ereignissen gebunden“ zu sein. Entsprechend gelte: „Ich bin viele.“³⁶ Wie Ruf versteht auch Chrissie Iles im Gespräch mit Ahtila die „Fragmentierung der Erzählebenen“, hier das Verfahren der Künstlerin, einen Monolog von unterschiedlichen Personen sprechen zu lassen, als „expression of the fragmented self“.³⁷ Überhaupt sieht Iles im Bruch der einheitlichen fiktionalen Illusion, etwa durch den Wechsel zwischen ‚fiction‘ und ‚documentary‘, ein Brechtsches Element verwirklicht, da die Zuschauerin so auf die Künstlichkeit des Gezeigten verwiesen werde.³⁸ Ahtilas „process of disrupting illusion“ könne außerdem in Verbindung mit den „conceptual practices

³¹ Ruf 1999, S. 154/155.

³² Ruf 1999, S. 155.

³³ Ruf 1999, S. 156.

³⁴ Sabine Maria Schmidt: *Taktiken des Ego*, in: Cornelia Brüninghaus-Knubel und Sabine Maria Schmidt (Hrsg.): *Taktiken des EGO*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Duisburg (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum internationaler Skulptur, 24.05.-31.08.2003), Bielefeld 2003, S. 12/13.

³⁵ Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M. 2005, S. 367.

³⁶ Spielmann 2005, S. 368.

³⁷ Chrissie Iles: *Thinking in Film. Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles*, in: Parkett, Nr. 68, 2003, S. 63.

³⁸ Vgl. Iles 2003, S. 62.

of the sixties³⁹ gesehen werden, sowie mit „Godard’s techniques and philosophical thinking about cinema⁴⁰, die allesamt auf die illusionäre Wirklichkeitsauffassung des entfremdeten Subjekts aufmerksam zu machen gesucht hätten. Ähnlich betrachtet Steven Knudsen die Theatralität des Schauspiels an vielen Stellen der Arbeiten Ahtilas als Merkmal des Geschehens auf einer illusionsbrechenden „Brechtian stage [...]“.⁴¹ Und auch Taru Elfving sieht die „normale Erfahrung subjektiven Bewusstseins [...] in Ahtilas Arbeiten auf verschiedenste Art aufgebrochen [...]“.⁴² Nach Peter Weibel schließlich, der die verbreitete Verwendung multiplexer Projektionen in den Videoinstallationen der 1990er Jahre als Anknüpfung an das Expanded Cinema⁴³ der 60er Jahre erläutert,⁴⁴ hat die „Ausdehnung des Horizonts des Visuellen“ stets „auch im Dienste einer neuen Narration“ gestanden, die der Erfahrung des modernen, entfremdeten Subjekts entspreche: „Die subjektive Erfahrung der Welt wurde [...] nicht in einen konstruierten, fälschlich objektiven Duktus gepresst, sondern auch formal so zersplittert und fragmentarisiert repräsentiert, wie sie erlebt wurde.“⁴⁵ Bei Ahtila passten nun, um diese fragmentierte und künstliche Wahrnehmung sichtbar zu machen, die Texte nicht zu den „Gesichtern und Geschlechtern. Die Texte und die Bilder identifizieren einander nicht, sondern differenzieren einander, sie floaten parallel nebeneinander und bilden bewegliche Inseln, Knoten in einem Netz von multiplen Beziehungen [...]. Frei flottierende Zeichenketten, seien es Bilder, seien es Texte, verweben sich zu einem Universum ohne Zentrum [...]“.⁴⁶

Ebenfalls typisch für die Vertreter_innen der „Neuen Narration“⁴⁷ seien die „Verschiebungen und Verzerrungen der konventionellen Raum- und Zeitparameter“, die auch bei Ahtila zu finden sind, und wiederum der zeitgenössischen subjektiven Wirklichkeitserfahrung entsprechen sollten: „Es geht um künstliche und nicht um „wiedergefundene Zeit“, um Zeitkonstruk-

³⁹ Iles 2003, S. 62.

⁴⁰ Iles: 2003, S. 64.

⁴¹ Steven Knudsen: *Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, aufgezeichnet im Februar 2012, in: *artpulsemagazine.com*, URL: www.artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila (zuletzt aufgerufen am 03.01.2018).

⁴² Allerdings findet Elfving sich dadurch nicht in eine Perspektive versetzt, die ihr eine ‚kritische Distanz‘ gegenüber dem Geschehen erlaubte. Vgl. Taru Elfving: *Rot sehen*, in: *Parkett*, Nr. 68, 2003, S. 81.

⁴³ Unter ‚Expanded Cinema‘ versteht sich die experimentelle Ausweitung des Filmezeigens und -sehens auf Räume, Projektionsflächen und Situationen außerhalb des Kinosals in den 1960er Jahren, sowie die Bezugnahme auf das Medium durch andere Künste, etwa von Seiten der Performance Kunst. Damit einher ging der experimentelle Umgang mit Film- und Videoarbeiten auch in deren Herstellung, sowie die kritische Analyse der ‚Dispositive‘ dieser Medien.

⁴⁴ So Weibel: „Die Videokunst der neunziger Jahre bezieht sich bei ihrer Entwicklung einer videospezifischen Sprache daher bewusst auf die bildtechnologischen und sozialen Expansionen der sechziger Jahre. Nicht nur stilistisch und technisch, sondern auch inhaltlich und motivisch gibt es, gelegentlich bis ins Detail, überraschende Übereinstimmungen.“ In: Peter Weibel: *Erzählte Theorie – Multiple Projektion und neue Narration in der Videokunst der neunziger Jahre*, in: Ursula Frohne (Hrsg.): *video cult/ures – multimediale Installationen der 90er Jahre*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Karlsruhe (Museum für Neue Kunst/ZKM Karlsruhe, 06.05.-29.08.1999), Köln 1999, S. 31.

⁴⁵ Weibel 1999, S. 27.

⁴⁶ Weibel 1999, S. 32.

⁴⁷ Weibel 1999, S. 34.

tionen als visuelle Symptome einer vollends künstlichen, konstruierten Wirklichkeit.“⁴⁸ Weibel betont, dass das von Wiederholungen, räumlichen und zeitlichen Sprüngen und von multiplen Perspektiven geprägte Geschehen in den entsprechenden Arbeiten zur Unnachvollziehbarkeit des Geschehens für die Betrachterin führt:

„Der Vorwurf, der einst der Neuen Musik gemacht wurde, sie hätte das Band zum Zuhörer zerschnitten, weil dieser die Kompositionsprinzipien nicht mehr nachvollziehen könne beziehungsweise wiedererkenne, trifft nun vollends die avancierten Erzählweisen der gegenwärtigen Videokunst. Sie haben das Band zum Betrachter zerrissen, der die Erzählstrukturen nicht mehr nachvollziehen kann. Linearität und Chronologie als klassische Parameter der Narration werden Opfer einer multiplen Perspektive auf multiplen Leinwänden.“⁴⁹

Darin wird nun der prägende Zug jenes spätmodernen Diskursflügels gegenüber dem postmodernen besonders deutlich: Das beurteilende, spätmoderne Subjekt kann das vielfältig gebrochene Geschehen auf der Leinwand beziehungsweise in der Videoinstallation offenbar als Repräsentation eines gestörten oder verfälschten Wirklichkeitserlebens wahrnehmen. Demgegenüber bleibt die Möglichkeit des Erlebens einer *unverfälschten* Wirklichkeit und mithin die Versöhnung von Subjekt und Wirklichkeit – vielleicht auch nur als Erinnerung an ein historisches oder utopisches Verhältnis beider – implizit bestehen. Das spätmoderne Subjekt, das ja Beispiel eben jener spätmodernen, wirklichkeitsentfremdeten Subjektivität sein muss, wäre damit in der Lage, eine Alternative zu seinem jetzigen Zustand in Betracht zu ziehen.

1.2 Der postmoderne Forschungsflügel

Demgegenüber ist für eine Autorin wie Söke Dinkla, die hier für den postmodernen ‚Flügel‘ der Ahtila-Literatur steht, die kritische Perspektive auf eine Subjektivität, die nicht in Harmonie und Vertrautheit mit der Wirklichkeit existiert, nicht mehr denkbar. In einem Text von 2003 handeln die Arbeiten Ahtilas für Dinkla vom „Scheitern daran, eine in sich konsistente Identität und damit auch eine in sich abgeschlossene, lineare Geschichte“ auch nur „als *vorstellbar* erscheinen zu lassen.“⁵⁰ Ein Subjekt, das sich selbst als bruchlos empfindet, als eine

⁴⁸ Weibel 1999, S. 35.

⁴⁹ Weibel 1999, S. 35.

⁵⁰ Söke Dinkla: *Irgendetwas ist passiert*, in: Brüninghaus-Knubel/Schmidt 2003, S. 19 (meine Hervorhebung). Nach Dinkla gab bereits das, was sie die Moderne nennt, die „Vorstellung einer objektiven Wirklichkeit auf.“ Interessanterweise bedeutet für die Autorin die Integration mehrerer Blickwinkel auf je andere Aspekte eines Gegenstands in einer Erzählung, dass man von der Existenz einer objektiven Wirklichkeit absehe. James Joyces Multiperspektivität etwa sei als eine solche Aufgabe von Objektivität zu verstehen. Vgl. Söke Dinkla: *Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld*, medienkunstnetz.de 2004, URL: www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/4/ (zuletzt aufgerufen am 02.01.2018). Ähnlich schreibt Ruth Reiche über das narrative Mittel der Multiperspektivität, die „Unvereinbarkeit der in den einzelnen Versionen getroffenen Aussagen führt unvermeidlich [sic] zu der Frage, ob es eine objektive Wahrheit geben kann.“ In: Ruth Reiche: *Multiperspektivität als eine Strategie des Narrativen*

Einheit, die sich in linear fortlaufender Zeit aus einem individuellen Kern entfaltet und sich harmonisch, etwa durch Erkenntnis, in die Welt eingliedert, ist demnach nicht einmal vorzustellen, auch nicht für das Betrachterinnensubjekt. Entsprechend dekonstruiere Ahtila „unsere gewohnten Verfahren, Wirklichkeit zu repräsentieren, um sie auf ihre aktuellen Potenziale zu befragen.“⁵¹ 2004 schreibt Dinkla, das Interesse von Künstler_innen wie Ahtila gelte nicht

„der Repräsentation von Wirklichkeit, sondern vielmehr der Generierung von Wirklichkeit [...]. Die neuen Dimensionen des Wirklichen, die dabei entstehen, sind nicht festgeschrieben, sie sind in Bewegung und können ihre Konstellationen ständig ändern. So entsteht ein Raum des Möglichen – ein Raum für das Spiel mit möglichen, mit virtuellen Narrationen.“⁵²

Es wird also nicht der Verlust eines Einklangs von Subjekt und Wirklichkeit betrauert, sondern Wirklichkeiten werden neu entworfen. Diesem Vorgehen liege

„ein Subjektentwurf zugrunde, der frei von festen Zuschreibungen ist. [...] Als Identitätsmodell liegt ihm nicht mehr das perspektivierte Subjekt der Moderne [...] zugrunde, sondern das virtuelle Subjekt – das Subjekt als Möglichkeitsform. In dieser Virtualisierung des Subjekts schwingt bei Ahtila die lange unvorstellbare Aussicht mit, dass das Unmögliche, das Imaginäre vorstellbar und möglich ist.“⁵³

Anders als Peter Weibel erkennt die Autorin in Ahtilas ‚frei flottierenden Zeichenketten‘ nicht mehr Repräsentationen künstlich konstruierter Wirklichkeit, sondern künstliche Präsentationen von Wirklichkeit, die keiner ‚eigentlichen‘ Wirklichkeit mehr gegenüberstehen. Für Weibel ist die ‚Wiederkehr des Narrativen‘ in der Videokunst der 90er Jahre die „triumphale Wiederaufnahme und Fortführung der Tendenzen des erweiterten Kinos der sechziger Jahre“,⁵⁴ weil es der Kunst zu beiden Zeitpunkten darum gegangen sei, sich selbst als eine Erzählung dessen, was ist, medienkritisch zu dekonstruieren. Während die figurative Malerei der 80er Jahre nach Weibel an Narrative anknüpfen wollte, die ungebrochenen Anspruch auf Repräsentation einer objektiven Wirklichkeit erhoben hatten, seien u.a. Ahtilas Arbeiten ein erneutes Eingeständnis der tatsächlich immer nur künstlichen, missverstandenen Wirklichkeit. Für Dinkla ist die ‚Wiederentdeckung‘ „des Narrativen in den [...] 1990er Jahren“ zwar „kein Rückfall in eine Zeit vor der Negation der großen Erzählentwürfe der Moderne“. Sie ist aber auch nicht die Fortführung dieser Negation, sondern vielmehr ihre Kritik. Diese Kritik bezieht sich darauf, überhaupt ein ‚eigentliches‘ Gegenüber der künstlichen, konstruierten

in Eija-Liisa Ahtilas The House, in: Ruth Reiche, Iris Romanos, Berenika Szymanski und Saskia Jogler (Hrsg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011, S. 142. Meines Erachtens folgt aus der bloßen Existenz mehrerer und widersprüchlicher Blickwinkel nicht, dass es keine objektive Wirklichkeit gibt, und auch die Frage nach deren Möglichkeit stellt sich angesichts diverser Perspektiven nicht notwendig. Die genannten Einschätzungen Dinklas und Reiches passen in ihrer etwas vorschnellen Logik gut zum weiter unten beschriebenen Deutungsparadigma des Bruchs im Kunstwerk (der auch in der Dissonanz von Perspektiven bestehen kann).

⁵¹ Dinkla 2003, S. 21.

⁵² Dinkla 2004.

⁵³ Dinkla 2003, S. 21.

⁵⁴ Weibel 1999, S. 31.

Wirklichkeit anzunehmen. Die „veränderten Formen der Narration“ versuchten „Bedeutungen zu schaffen, die autonom sind und keine eindeutige Referenz in der Wirklichkeit besitzen“,⁵⁵ und zwar aus der Annahme heraus, dass es diese Wirklichkeit nicht gibt. Aus Dinklas Perspektive steht es uns frei, welche künstliche Wirklichkeit wir uns stattdessen entwerfen – sie kann potenziell zu dem werden, was wir für wirklich nehmen.⁵⁶

Während Dinkla so nicht nur den Wirklichkeitsbegriff, sondern mit ihm den Subjektbegriff radikal kritisiert beziehungsweise meint, „ganz auf ihn verzichten zu können“, halten die Vertreter einer Moderne beziehungsweise Spätmoderne, so beschreibt es Peter V. Zima in seiner *Theorie des Subjekts*, „noch an einem wie auch immer revidierten Subjektbegriff“⁵⁷ fest. So möchte Weibel als spätmoderner Autor in der Kunst zwar auch betont wissen, „wie wenig [...] [das individuelle Subjekt] den Gesetzen seiner eigenen Vernunft gehorcht, wie sehr es vom Unbewussten, vom naturwüchsigen Zufall, von Fehlleistungen aller Art, von Sprache und Ideologie beherrscht wird.“⁵⁸ Dennoch ist es ihm, noch einmal mit Zima, „um eine Rettung des individuellen Subjekts in der Ambivalenz zu tun“:⁵⁹ Er geht von einem Subjekt aus, das seine eigene soziale, ökonomische und sogar diskursbedingte Angegriffenheit durchaus reflektieren kann, und in dieser Reflexion eine partielle Autonomie bewahrt. Ein Subjekt, das der Wirklichkeit, deren Teil es ist, zwar entfremdet ist, das aber ein harmonisches Eingefügtsein in diese Wirklichkeit kennt, erinnert, oder als utopische Vorstellung entwickeln kann.

1.3 Das Deutungsparadigma des Bruchs im Kunstwerk

Der spätmoderne Forschungszweig zu Ahtilas Videokunst deutet die Brüche in der Kohärenz der Narration, das heißt in der Einheit von Raum, Zeit und personeller Identität zum einen als Anzeichen einer medial entfremdeten Wahrnehmung. Zum anderen deutet er sie als Mittel

⁵⁵ Dinkla 2004.

⁵⁶ Auch wenn Dinkla anscheinend der Ansicht ist, hiermit über die Postmoderne hinauszugehen, muss ihre Position meines Erachtens als typisch postmodern betrachtet werden. Dinklas Standpunkt ist nur vordergründig positiv gewendet gegenüber dem, was sie selbst den „Nihilismus der 1970er und frühen 1980er Jahre“ und dessen „Radikalität des ‚Stop making sense‘“ nennt: Eine frei entworfene Wirklichkeit, die zunächst nur in ihrer eigenen Repräsentation besteht, um dann, durch diese performative Setzung, quasi-wirklich zu werden, jedoch jederzeit durch eine andere (künstliche) Setzung ersetzt werden kann, bleibt eine künstlich konstruierte Wirklichkeit. Wo soll aber, im Anschluss an die Einsicht in eine nur aus referenzlosen Repräsentationen bestehende Welt, die produktive (also nichtnihilistische) Motivation herrühren, eine solche Quasi-Wirklichkeit ‚frei‘ zu entwerfen?

⁵⁷ Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*, Tübingen 2010, S. 31.

⁵⁸ Zima 2010, S. 86.

⁵⁹ Zima 2010, S. 86/87.

der Distanzierung der Betrachterin, die es ihr erlaubt, die Verfahren des Mediums zu reflektieren, mit denen dieses sie andernfalls in sich einspinnt und täuscht. Damit steht dieser Forschungszweig recht offensichtlich in der Tradition eines *Deutungsparadigmas des Bruchs*, das auf die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts zurückgeht. Dieses Deutungsparadigma entspinnt sich unter anderem an der Analyse des sich etablierenden Verfahrens der Montage. Die offene oder vertikale Montage,⁶⁰ die ihre Lücken offenlegt, findet zu dieser Zeit, einhergehend mit dem rasanten Aufstieg von Fotografie und Film als populäre und künstlerische Medien, auch in den traditionsreicheren Sparten der Bildenden Kunst, in der Literatur und im Theater, zu ersten Höhepunkten ihrer experimentellen Verwendung. Ich reiße im Folgenden einige wenige Punkte in der Geschichte der Diskussion der Montage als künstlerisches Verfahren mit dem Bruch an, um Genese und Entwicklung dieser Diskussion punktuell zu veranschaulichen.

1.3.1 Benjamin und Brecht

Das künstlerische Verfahren in der Arbeit mit dem Bruch in der Moderne ist bekanntlich die Montage, in die seit Autoren wie Walter Benjamin, Bertolt Brecht oder Sergej Eisenstein große politische Hoffnung gelegt wird. Teile des Werkes Benjamins kann man als Geschichte der Montage oder, zunächst, des Bruchkunstwerks seit der künstlerischen Arbeit mit dem Bruch im „deutschen Trauerspiel“ des Barock lesen.⁶¹ Im Barock etwa konnte demnach die objektive Zusammenhangslosigkeit zwischen der allegorischen Figur und ihrer Bedeutung im Kunstwerk noch die ästhetische Form des Fragments konstituieren, weil das schmerzhaft Fehlen einer Einheit von Gegenstand und Bedeutung als Beweis ihres *Verlusts*, das heißt ih-

⁶⁰ Nach der amerikanischen Experimentalfilmerin Maya Deren lässt sich die Montage, hier in Bezug auf den Film, in horizontal und vertikal unterscheiden. Mit dem üblichen Schnittverfahren im populären Film wird horizontal montiert, indem die Einstellungen „in einer linearen Folge aneinander gereiht werden“, wie es Hans Scheugl und Ernst Schmidt mit Bezug auf Deren erläutern. (In: Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr.: *Montage*, in: Dies. (Hrsg.): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon der Avantgarde-, Experimental- und Underground-films*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974, S. 618.) Dabei entstehen zwar zeitliche und räumliche Lücken zwischen den Einstellungen, paraphrasiert Hanno Möbius. Diese können aber durch die Zuschauerin problemlos imaginär aufgefüllt werden, wodurch die Zuschauerin sich nicht distanziert, sondern im Zuge ihrer Aktivität allererst eingebunden wird. Insgesamt „ordnet sich der Schnitt dem linearen Erzählen unter; trotz der Schnitte bleibt die Kontinuität des Erzählens gewahrt.“ (In: Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000, S. 412.) Die vertikale Montage des Experimental-films hingegen hebt „die Raum- und Zeitkontinuität der horizontalen Montage“ auf (Scheugl/Schmidt 1974, S. 620), indem sie Widersprüche herstellt und damit Lücken stehen lässt, die sich nicht imaginär auffüllen lassen, bis schließlich „Raum, Zeit und Handlung gleichermaßen zur Disposition“ stehen (Möbius 2000, S. 412).

⁶¹ Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, Bd. I,1, im Folgenden zitiert als Benjamin GS 1974 plus Band- und Seitenangabe.

rer vorherigen Wirklichkeit, oder wenigstens, ästhetischen Wirklichkeit galt.⁶² Das Fragment beweist die (wenn auch verlorene) Wirklichkeit einer Einheit, insofern es vor der Folie einer Totalität zu denken ist.⁶³ Die melancholische Einsicht in die radikale Subjektivität, in der jene zugewiesene Bedeutung gründet, die der allegorischen Figur durch den Künstler zuteil wird (und ihr nicht durch sich selbst zukommt), schlägt deswegen potenziell um – in die Hoffnung auf Erlösung von jeglicher Subjektivität.⁶⁴ Charles Baudelaires Dichtung kann dann im Anbruch der Moderne zwar nicht den Glauben an eine (verloren gegangene, erinnerte und/oder utopisch vorscheinende) Einheit erneuern. Aber sie kann, ein allerletztes Mal, an den historischen Verlust dieses Glaubens erinnern, daran, dass die nurmehr banalen Einzelteile der Wirklichkeit in der Kunst einmal negativ beredt gewesen sein konnten für ihre ursprüngliche Einheit. Und sie kann darauf aufmerksam machen, dass es der Warencharakter der Gegen-

⁶² Benjamins Rezeption des deutschen Barock gleicht einem breiten Verständnis der Romantik, nach dem dort gerade in der Zusammenhanglosigkeit ein Verweis auf Zusammenhang besteht. Vgl. hierzu etwa Justus Fetscher, der schreibt, Benjamin reduziere „den romantischen Begriff des Fragments zum Derivat der barocken Allegorie“ und entwinde ihn „dem Kritiker und Fragmentautor Friedrich Schlegel (...)“. In: Justus Fetscher: *Fragment*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2001, S.583. Benjamin selbst hält dieses ‚Entwinden‘ explizit für literaturhistorisch angemessen: „Kein härterer Gegensatz zum (...) plastischen Symbol, dem Bilde der organischen Totalität ist denkbar als dies amorphe Bruchstück, als welches das allegorische Schriftbild sich zeigt. In ihm erweist sich das Barock als souveränes Gegenspiel der Klassik, wie man bisher in der Romantik nur es anerkennen wollte.“ In: Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,1, S. 351/352.

Ich bin mir der Vieldeutigkeit des Allegoriebegriffs in Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* bewusst, auch weil ich selbst ihn nicht endgültig fassen kann. Schön mag das Kunstwerk einmal gewesen sein, wenn es „wesenhaft sich selbst gleich [...] unter der Verhüllung“ blieb, die in seinem „Abbildenden“ (in Bezug auf die Natur) bestand (vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2, S. 639). Diesen Zustand meine ich mit der verlorenen ästhetischen Wirklichkeit einer Einheit von Gegenstand und Bedeutung. Außerhalb der Kunst war diese Einheit nie wirklich im profanen Sinne, sondern geht auf den Zustand der Welt vor dem Sündenfall zurück. Oder sie weist voraus auf den Zustand der wieder erlösten Welt. In Bezug auf die Kunst zeichnet sich in der radikalen Subjektivität der Bedeutung allegorischer Figuren sowohl der geschichtliche Verfall der Welt ab, als auch eine Art Hoffnung, da die Dichterin den Gegenstand durch die zugewiesene Bedeutung innerhalb des Kunstwerks vor seinem weiteren Verfall rettet. Damit ist, so Eberhard Ostermann, die Kunst „insgesamt als eine zwar nicht mehr schöne, aber dennoch unersetzbare Veranstaltung im Geiste des Schönen vor dem Untergang bewahrt.“ In: Eberhard Ostermann: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, in: *Goethezeitportal*, 2004, URL:

www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_Fragment.pdf (zuletzt aufgerufen am 02.01.2018).

⁶³ Der Diskurs über den Bruch im Kunstwerk hängt natürlich sehr eng mit dem über das Kunstwerk als Fragment zusammen. Die Frage nach der Bedeutung einer ästhetischen Totalität des Kunstwerks im 20. und 21. Jahrhundert, auf die jedes ästhetische Fragment (wenn auch negativ) verweist, führt jedoch an Berührungspunkte zwischen Ästhetik und Epistemologie heran, die mir letztlich im Zusammenhang mit Ahtilas Arbeiten nicht relevant zu sein scheinen. Für Ahtila scheint mir die Frage nach der Spaltung zwischen Subjekt und Objekt weniger interessant zu sein als die nach der Möglichkeit der Erweiterung von Subjektivität, unter anderem auf die Welt der nichtmenschlichen Objekte, um unsere Möglichkeiten der Wirklichkeitserfahrung zu erweitern. Dazu mehr in den folgenden Kapiteln. Den Diskurs über das Kunstwerk als Fragment stellt besonders umfassend Eberhard Ostermann dar, in: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991, sowie kürzer in Ostermann 2004. Aufschlussreich sind auch *Fragment und Totalität* von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1984, Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München 2006 sowie natürlich Fetscher 2001. Besonders interessant im Hinblick auf den Zusammenhang des Kunstwerks als Fragment mit dem Kampf gegen den Werkcharakter in der Kunst sind Max Imdahl: *Bild – Totalität und Fragment*, in: Dällenbach/Nibbrig 1984, sowie Rüdiger Bubner: *Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne*, in: *Merkur* 47, 1993.

⁶⁴ Vgl. dazu Ostermann 1991, S. 147ff, aber auch Heinz Hamm: *Symbol*, in: Barck 2003, S. 837.

stände ist, der in der Moderne die Form der Allegorie vereinnahmt hat.⁶⁵ Das Kunstwerk in Benjamins eigener Gegenwart hingegen, das heißt das Kunstwerk ‚im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‘⁶⁶ kann die Bruchstücke, aus denen es besteht, nicht mehr von einer (verlorenen) Vergangenheit zeugen lassen. Der moderne Mensch ist nicht in der Lage, Erfahrungen in dem Sinne zu machen, dass ein kontemplatives Verhältnis zu den Dingen möglich wäre, welches etwa die früher in die Dinge eingegangenen Erfahrungen an ihnen anschaulich machen würde. Stattdessen hat er Erlebnisse in der Form des *Chocks*: dieser tritt plötzlich auf, zugleich ereignet er sich unablässig, immer neue Chocks reihen sich ohne Zusammenhang aneinander, zugleich monoton und überfordernd.⁶⁷ Sie zerstreuen das Subjekt und lassen ihm dabei keine Auszeit von dieser Zerstreuung. Von Fragmenten kann keine Rede mehr sein, da der Hintergrund einer (verlorenen, gegenwärtigen oder utopisch noch ausstehenden) Einheit fehlt. Es handelt sich um rohe, sprachlose Stücke ohne Andeutung dessen, was (oder auch nur, *dass*) gesprochen werden könnte. Benjamin sieht diese Erlebnisstruktur sich in der Kunst seiner Gegenwart niederschlagen. Und er sieht sie in den offenen, vertikalen Montagen des Dadaismus und des Surrealismus aufgenommen,⁶⁸ im „distanzierenden Modus der Darstellung“⁶⁹ des epischen Theaters Bertolt Brechts⁷⁰ und in den Montagen des Films, wo sie, wenigstens potenziell, zur Reflexion dargeboten sind. Die zerstückelte Erfahrung ist Indiz einer radikalen Entfremdung von Mensch und Wirklichkeit. Ihre ästhetische Reflexion aber *könnte* ein politisches Potenzial bergen: Die Erkenntnis der Gefahr, die in der medialen Lenkbarkeit der u.a. durch die moderne, industrielle Arbeitsteilung zerstückelten

⁶⁵ Vgl. Benjamin: „Die Schlüsselfigur der frühen Allegorie ist die Leiche. Die Schlüsselfigur der späten Allegorie ist das „Andenken“. Das „Andenken“ ist das Schema der Verwandlung der Ware ins Objekt des Sammlers.“ In: Walter Benjamin: *Zentralpark*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2, S. 689.

⁶⁶ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2.

⁶⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2, sowie seine Überlegungen im Kunstwerk-Aufsatz zum Film als dem Medium, in dem sich die Chockwirkung des großstädtischen Verkehrs und Fließbandarbeit niederschlägt, wie im Montage-Verfahren ersichtlich. Einerseits übt der Film ein in die neue Art der Apperzeption, und kann so zum reflexiven Instrument des modernen Menschen werden. Er entspricht dem „Anschauungskanon unserer Tage“ und ist somit „echte Darstellung“ (Walter Benjamin: *Bekränzter Eingang*, in: Benjamin GS 1974, Bd. IV,1, S. 560). Andererseits zerstreut er die Massen und hemmt die „reflexiven Fähigkeiten“ (vgl. Oksana Bulgakowa: *Film/filmisch*, in: Barck 2001, S. 455/456).

⁶⁸ Diese beiden künstlerischen Bewegungen sind nicht nur gezeichnet von der modernen Wahrnehmungsstruktur, sondern rebellieren auch gegen das zeitgenössische anachronistische Beharren auf der kontemplativen Erfahrung (vgl. etwa Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2, S. 501/502). Sie bieten „kluge Fallen, die die Aufmerksamkeit locken und festhalten“ (Benjamin: *Bekränzter Eingang*, in: Benjamin 1974, Bd. IV,1, S. 561) und können sogar die „Wahrheit der Geschichte [blitzhaft] aus den Dingen [...] heraussprengen [...]“ (Anna Schober: *Ironie, Montage, Verfremdung – Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009, S. 129).

⁶⁹ Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, in: Benjamin GS 1974, Bd. II,2, S. 539.

⁷⁰ Vgl. u.a. Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: Benjamin GS 1974, Bd. II,2.

und verstümmelten Mitglieder der Masse besteht. Und die Selbstermächtigung der Masse, wenn sie lernte sich als arbeitsteiliges Kollektiv zu begreifen.⁷¹

Für Bertolt Brecht steht weniger der Niederschlag einer spezifischen Wahrnehmungsweise in der Konstitution von Kunstwerken im Zentrum des Interesses an der Montage, als das Potenzial des Bruchs, einen die Zuschauerin distanzierenden Verfremdungseffekt zu provozieren. Der Bruch soll zur Irritation, zur Distanzierung und dann zur kritischen Reflexion der ansonsten blind einer Illusion aufsitzenden Theaterzuschauerin führen.⁷² Der passiven Theaterkonsumentin also, die, statt sich ihres eigenen sinnkonstitutiven Potenzials bewusst zu werden, dem Stück folgt, sich mit der Heldin identifizierend die Lenkung ihrer Emotionen abtritt, und sich den moralischen Läuterungsprozessen der Katharsis hingibt – indem sie nebenbei, ähnlich wie die Kinzuschauerin, in der Passivität ihre Arbeitskraft und ihren Gehorsam reproduziert.⁷³ Die offene Montage – das ostentative Stehenlassen von Bruchstellen in der Konfrontation von Nichtzusammengehörigem –, war als Form für Brecht zwar auch ein Ausdrucksmittel für die Tatsache, „dass die Welt aus den Fugen ist.“⁷⁴ Vor allem aber trug sie

⁷¹ Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,1, S. 503ff. Allerdings ist es Benjamin nicht einfach um die formale Reflexion einer Wahrnehmungsweise zu tun, aus welcher Einsicht in die Bedingungen dieser Wahrnehmungsweise gewonnen werden kann. Der Autor hebt mal diesen, mal jenen Aspekt an der Gleichzeitigkeit der besonderen Erfahrung der Moderne und den Montageverfahren in den Künsten hervor. An manchen Stellen scheint die mediale Zerstreuung der Massen notwendig, um sie gegen die Manipulationen einer ästhetisierten Politik zu immunisieren. An anderen Stellen ist die Zerstreuung selbst die Wirkung dieser Politik. Der Chock kann sowohl zerstreues Strukturmerkmal der Erfahrung sein, als auch die Gelegenheit für einen lichten Augenblick außerhalb dieser Zerstreuung – usw.

⁷² „Der Zweck dieser Technik des *Verfremdungseffekts* war es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen. Die Mittel waren künstlerische.“ Bertolt Brecht: *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, in: *Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 2000, Bd. 22, S. 641 (im Folgenden zitiert als Brecht GBA 2000 plus Band- und Seitenangabe). Vgl. auch Benjamin: „Das epische Theater rückt, den Bildern des Filmsteifens vergleichbar, in Stößen vor. Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohl abgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. [...] So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. [...] Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme [...] vorbehalten.“ In: Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, Benjamin GS 1974, Bd. II,2, S. 537/538.

⁷³ Vgl. Benjamin in: *Was ist das epische Theater?*, Benjamin GS 1974, Bd. II,2, S. 535: „Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das war die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden“ – und zwar so, dass dieses Geschick unspezifisch als das essenzialisierte Leiden erscheint, das dem Menschen nun einmal auferlegt ist. Vgl. hierzu auch Stephen Heath: Katharsis ist „the spiritual absolution of the spectator as this can be seen most notably in tragedy which gleans from a consideration of human suffering a harvest of essence – this is ‚how it is‘, the Reality of Man’s Condition.“ In: Stephen Heath: *Lessons from Brecht*, in: *Screen*, Nr. 15, 1974, S. 109. Colin McCabe weist in derselben Ausgabe von *Screen* auf eine Stelle hin, in der Brecht auf den Zusammenhang zwischen Kulturindustrie und Reproduktion der Arbeitskraft aufmerksam macht: „Aber hauptsächlich der der kapitalistischen Produktionsweise eigentümliche scharfe Gegensatz zwischen Arbeit und Erholung trennt alle geistigen Betätigungen in solche, welche der Arbeit, und solche, welche der Erholung dienen, und macht aus letzteren ein System der Reproduktion der Arbeitskraft.“ Bertolt Brecht in: „*Der Film dient der Erholung*“, in: Brecht GBA 2000, Bd. 21, S. 475. McCabes Hinweis findet sich in: Colin McCabe: *Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses*, in: *Screen*, Nr. 15, 1974, S. 21.

⁷⁴ Bertolt Brecht: *Thema der Kunst: die Welt ist aus den Fugen*, in: Brecht GBA 2000, Bd. 22, S. 613. Allerdings ist dies für Brecht kein historischer Ausnahmezustand: „Wir kennen keine Welt, die nicht aus den Fugen

das Potenzial in sich, eine Reflexion hierüber auszulösen⁷⁵ und die Verhältnisse selbst in die Hand zu nehmen.⁷⁶ Obwohl dabei längst offenbar war, dass auch die offene, vertikale Montage zusammenhangknüpfendes Potenzial in verschiedene Richtungen birgt, und als Verfahren nicht per se einer bestimmten politischen Ausrichtung zuarbeitet, liegt hier eine Basis ihres Verständnisses als Instrument einer progressiven Politisierung der Subjekte.

1.3.2 Expanded Cinema

Mit dem Expanded Cinema⁷⁷ in Deutschland und Österreich der späten 1960er Jahre greife ich ein filmverbundenes Beispiel aus der Geschichte der Montage heraus.⁷⁸ Hier kombinierte man künstlerische wie theoretische Anknüpfungsversuche an die Kunst und an die Theorie der Zwischenkriegszeit mit Versuchen des (Auf-)Brechens von gesellschaftlichen, insbesondere sexuellen Tabus. Die Massenmedien und insbesondere das populäre Kino hatten nun hinlänglich bewiesen, dass das Montageverfahren prinzipiell und praktisch mit großem Erfolg dafür eingesetzt werden kann, die Kinozuschauerin gerade nicht zu distanzieren, sondern sie im Gegenteil in den Bann des Geschehens auf der Leinwand zu schlagen und so, wenigstens aus Sicht ihrer Kritiker_innen, politisch zu manipulieren: „die filmindustrie“, so Peter Weibel 1972, „ist die staatliche organisation, die jene bilder der welt liefert, die dem bild des staates entsprechen. indem film sich der bildersprache entschlägt, bietet er nicht länger ein staatliches bild der welt, sondern verändert die welt.“⁷⁹ Der Bruch sollte deswegen fortan mehr als irritieren und anschließend reflektieren lassen. Er sollte aus der weltkonstituierenden Sprache werfen, jede Bildlichkeit zerreißen, das heißt so radikal sein, dass sich zunächst kein

war. Die Welt des Aischylos [...] war erfüllt mit Kampf und Schrecken und so die des Shakespeare und die des Homer, des Dante und des Cervantes, des Voltaire und des Goethe. Wie friedlich immer der Bericht erschien, er handelte von Kriegen, und wenn die Kunst ihren Frieden mit der Welt macht, so macht sie ihn mit einer kriegerischen Welt.“ (S. 613/614).

⁷⁵ Da der Schauspieler „sich mit der Person, die er darstellt, nicht identifiziert, kann er ihr gegenüber einen bestimmten Standpunkt wählen, seine Meinung über sie verraten, den Zuschauer, der auch seinerseits nicht eingeladen wurde, sich zu identifizieren, zur Kritik der dargestellten Person auffordern. Der Standpunkt, den er einnimmt, ist ein gesellschaftskritischer Standpunkt. [...] Es ist der Zweck des V-Effekts, den allen Vorgängen unterliegenden gesellschaftlichen Gestus zu verfremden.“ Bertolt Brecht in: *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, in: Brecht GBA 2000, Bd. 22, S. 645/646.

⁷⁶ „Die Veränderbarkeit der Welt besteht auf ihrer Widersprüchlichkeit.“ Bertolt Brecht in: *Vom epischen zum dialektischen Theater 2*, in: Brecht GBA 2000, Bd. 23, S. 301.

⁷⁷ Vgl. S. 23, Fußnote 43.

⁷⁸ Ich ziehe hier zum Teil dieselben Beispiele aus der Geschichte der vertikalen Montage heran, die auch Schober in ihrer Studie *Ironie, Montage, Verfremdung – Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie* (München 2009) gibt. Schober vollzieht in ihrem Buch nach, wie es zu der engen Verknüpfung zwischen bestimmten ästhetischen „Taktiken“ beziehungsweise Verfahren mit progressiver politischer Ideologie in der zeitgenössischen Kunstkritik kam und verfolgt damit, viel ausführlicher, eine ähnliche Linie, wie ich sie hier extrem verkürzt und punktuell darstelle.

⁷⁹ Peter Weibel: *Das offene Werk 1965-1979*, Ostfildern 2007, S. 575.

neuer Sinnzusammenhang der kollidierenden Bruchstücke ergeben konnte, sondern totale Repräsentationslosigkeit – echtes Leben, und in diesem Sinne: *Wirklichkeit*. Er sollte „die kunst aus der entfremdeten und falschen zirkulationssphäre [...] auf ihren ursprung, nämlich leben und mensch“ zurückwerfen, und direkt auf die „vitalen bedürfnisse der bevölkerung, auf die menschliche wirklichkeit, auf die politik [einwirken] [...]“. ⁸⁰ Es mussten also Dinge geschehen, die Löcher in die Normalität rissen, „Aktionen“, die dann erfolgreich waren, wenn das Publikum nicht einverstanden oder hingerissen, sondern schockiert reagierte. ⁸¹ Es galt entsprechend roh zu montieren, mehr um der Lücke als um der Neukombination willen. Der Schock entsprach dabei zwar nicht, wie bei Benjamin, einer spezifischen Auffassungsweise der Moderne, galt aber doch als aus der blinden Zerstreung distanzierendes Mittel. Als Methode des Aufrüttelns, des Aus-sich-heraus-Stellens des Subjekts, als Verfahren, um dieses Subjekt auf etwas Echtes, Wahres, Unmittelbares zu stoßen, das es ansonsten unter dem Einfluss der manipulativen Illusionsindustrie nicht (mehr) erfahren konnte. Anna Schober hat darauf hingewiesen, dass auch die Vertreter_innen des Expanded Cinema letztlich erwarteten, dass ihr Publikum in der Reaktion auf den Schock, auf den unmittelbaren Wirklichkeitseinbruch, eine Außenperspektive auf die falsche Ideologie hinter dem Manipulationsapparat aus Staat, Ökonomie und Kultur gewann, in den es sich eingebunden fand. ⁸² Kunst sollte durchaus Einsicht provozieren, was die Hoffnungen der Protagonist_innen des Expanded Cinema unter anderem mit denen Benjamins und Brechts verband: „Die Verknüpfung von Marxismus und Avantgarde mündete in der Bestrebung, durch neue Formen in der Kunst gesellschaftlich bedingte Wahrnehmungsstrukturen aufzubrechen beziehungsweise die geschichtlichen Konstitutionsbedingungen von Form in der Kunst aufzudecken.“ ⁸³ Aus der Analyse dieser gesellschaftlichen und historischen Bedingungen mussten Konzepte für die Schaffung von Bedingungen eines nicht mehr manipulierten Subjekts hervorgehen. Dieses Subjekt soll zwar, mit Weibel, wissen, „wie wenig es den Gesetzen seiner eigenen Vernunft gehorcht, wie sehr es vom Unbewussten, vom naturwüchsigen Zufall, von Fehlleistungen aller Art, von Sprache und Ideologie beherrscht wird.“ ⁸⁴ Zugleich aber wird es in die Lage versetzt, die eigene Zurichtung in der Außenperspektive auf sich selbst zu erkennen. Den

⁸⁰ Peter Weibel: *Aktion statt Theater*, in: *Neues Forum*, Nr. 221, 1972, S. 50.

⁸¹ Vgl. dazu Wilhelm Hein im Interview mit Schober: „Und die Verachtung des Publikums natürlich, das muss ich auch dazu sagen, das war die Basis. Bei der ersten Veranstaltung, da hab ich gesagt, verpisst euch, ihr blödes Publikum. Wenn die wütend wurden, dann war ich im Prinzip auch super gut drauf. Weil sonst hätten wir ja versagt, wenn die alle begeistert geklatscht hätten.“ In: Schober 2009, S. 157 (Interview vom 08.12.2004).

⁸² Vgl. Schober 2009, S. 160.

⁸³ Klaus Städtke: *Form*, in: Barck 2001, S. 491.

⁸⁴ Zima 2010, S. 86.

Künstler_innen ist es „um eine Rettung des individuellen Subjekts in der Ambivalenz zu tun“: Diese Ambivalenz führt „dem Subjekt einerseits seine Widersprüche und Ungereimtheiten vor Augen [...], [befähigt] es andererseits aber zur Kritik [...]“.⁸⁵

1.3.3 Psychoanalytische Filmtheorie / *Screen*

Die vielstimmige psychoanalytische Filmtheorie seit Mitte der 1960er Jahre, die insbesondere in den 70er Jahren und bis weit in die 80er hinein die ‚Grand Theory‘ der Filmtheorie stellte, nahm gegenüber den Protagonist_innen des Expanded Cinema in ihrer Fusion von Karl Marx, Brecht, Louis Althusser, Sigmund Freud und vor allem Jacques Lacan klarer ein Subjekt in den Blick, das selbst von den Umständen konstituiert ist, die es reflektieren soll. In der Kunst wird nun die „Methode der Repräsentation“, das jeweilige Medium, als spezifische Sprache verstanden, die nicht nur das, was sie darstellt „in its structural activity“ bestimmt, sondern auch das Subjekt, das ihr ausgesetzt ist – „the ‚point‘ from which the object is seen.“⁸⁶ Im Umfeld der britischen Zeitschrift *Screen* etwa, zu dem mit Laura Mulvey, Stephen Heath oder Colin McCabe die wichtigsten Vertreter_innen der englischsprachigen psychoanalytischen Theorie gehörten, die sich auf die grundlegenden Studien Jean-Louis Baudry oder Christian Metz’ bezogen, betrachtete man das Kino als subjektkonstituierendes ‚Dispositiv‘. Es galt als ideologisch zweckgeleiteter ‚Apparatus‘, der bestimmte Effekte am Subjekt bewirkt, indem er es systematisch in eine spezifische, u.a. räumlich strukturierte Konstellation von Kinosaal, Filmprojektor, Leinwand und Zuschauersitz einbindet. Innerhalb dieser Konstellation wird das Subjekt in eine Situation versetzt, die, erneut nach Baudry, der des Träumens vergleichbar ist: Das Dispositiv des Traums wie das des Kinos verschaffen dem Subjekt einen Realitätseindruck, der vom Auftreten eines ‚Realeren-als-real‘ charakterisiert ist, von Vorstellungsbildern nämlich, die sich als Wahrnehmungen darbieten.⁸⁷ Es wird hierbei eine Entwicklungsphase des Subjekts wiederholt, „während der Vorstellung und Wahrnehmung noch nicht differenziert waren“⁸⁸, und so einem „dem Strukturaufbau des Seelenlebens innewohnenden“⁸⁹ Wunsch entsprochen, erneut „von der Realität eine Position, einen Zustand zu erlangen“⁹⁰, in der diese Unterscheidung nicht existiert. Das „gesamte ki-

⁸⁵ Zima 2010, S. 86/87.

⁸⁶ McCabe 1974, S. 14/15.

⁸⁷ Vgl. Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, und Britta Neitzel (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999, S. 398.

⁸⁸ Baudry 1999, S. 401.

⁸⁹ Baudry 1999, S. 392.

⁹⁰ Baudry 1999, S. 402.

nematographische Dispositiv“ tritt also nicht einfach in Aktion, um via Abbildung ein falsches Bild der Realität zu liefern. Sondern um, umfassender, somatisch wirksam, einen „Subjektzustand“, eine „Subjektposition“ zu simulieren,⁹¹ in der die Realität vorstellungs- beziehungsweise wunschgemäß ist – und folglich dem Zuschauersubjekt genau diese Illusion zu verschaffen. Diese Subjektposition wird dann von Baudry selbst, von Metz und dann im *Screen-Umfeld*⁹² mit Rückgriff auf Lacan bestimmt, als die Subjektposition des Kleinkindes im Spiegelstadium, der Anstoßphase seines Selbstverständnisses als körperlich umgrenztes Subjekt, das zugleich Objekt für die Anderen ist. Wie das Kleinkind im Angesicht seines Spiegelbildes, als es dies zu erkennen lernt, identifiziert sich die Kinozuschauerin mit einem (unsichtbaren) Subjekt, auf dessen Blickpunkt das Geschehen auf der Leinwand etwa mithilfe der Zentralperspektive zugeschnitten ist, und überschätzt sich dabei als Ursprung dessen, was sie sieht. Die Zuschauerin „identifiziert sich mit sich selbst, mit sich als reinem Wahrnehmungsakt [...]: als Bedingung der Möglichkeit des Wahrgenommenen und daher als eine Art transzendentes Subjekt, das jeglichem *Es gibt* vorausgeht.“⁹³ Tatsächlich jedoch identifiziert sie sich mit dem Blick des Apparats. Problematisch sind daran zum einen die Verkenning und Überschätzung des Selbst, auf denen der Irrglaube basiert, als deutendes Subjekt autark gegenüber dem Erfahrenen zu sein, während eigentlich der Apparats das Subjekt gemäß seines Dispositivs konstituiert. Und zum anderen die Vorstellung dieses Subjekts, dass eine derart kohärente und wunschgemäße Welt, als die es das Filmgeschehen ‚erkennt‘, nicht nur möglich, sondern sogar real sein könnte.

Der wunderbare Zustand, in dem das Subjekt sich selbst, gestützt durch die traumhaften Wirklichkeiten des Hollywood-Kinos, als Ursprung einer seinen Vorstellungen gemäßen Wirklichkeit empfinden darf, ist nun, nach Heath und McCabe, durch das Verfahren der kinematischen Montage zwar prinzipiell gefährdet: Das einzelne Filmbild, das innerhalb des Kino-Dispositivs dem Subjekt seine illusionäre Macht im höchsten Maße bestätigt, ist sichtbar von der außerfilmischen Wirklichkeit abhängig, und weist deswegen als begrenzende

⁹¹ Baudry 1999, S. 403.

⁹² Vgl. Thomas Elsaesser: „Das *Kino als Spiegel des Unbewussten* war das zentrale Paradigma der Filmtheorie von Mitte der 1960er bis Mitte der 1980er Jahre. Es lässt sich wiederum in zwei Ansätze einteilen, die sich allerdings überlagern und nicht immer klar zu trennen sind: zum einen die Anwendung von Sigmund Freuds Theorien des Unbewussten (des imaginären Signifikanten) bei Jean-Louis Baudry und Christian Metz, zum anderen die Aneignung von Lacans Idee des Spiegelstadiums (jener Phase in der frühen Kindheit, die für die Formung der Subjektivität entscheidend ist) vor allem durch die feministische Filmtheorie [das heißt hier: im Umfeld von *Screen*, L.E.].“ In: Thomas Elsaesser und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007, S. 82/83.

⁹³ Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000, S. 88.

Kadrierung eines offenbar über diese Kadrierung selbst hinausreichenden Raumes auf diesen externen Raum hinaus. Es schlägt Öffnungen in die Geschlossenheit der illusionären Filmwirklichkeit. Im kulturindustriellen Kino ist es jedoch die *Suture* im Verbund mit der Narration nach dem ‚Continuity-System‘, die die Zuschauerin vor dem Außen des Filmgeschehens (und damit vor dem Gedanken an seine technische Herstellung) retten: Sie nähen sie Bild für Bild in eine vermeintlich bruchlose und nachvollziehbar fortlaufende Handlung ein, welche die Einheit von Zeit, Raum und Personen über die tatsächlichen Brüche zwischen den Szenen und Einstellungen hinweg herstellt (beziehungsweise vortäuscht). Das wichtigste Mittel der *Suture*, der Vernähung der Zuschauerin in den Film, ist dabei das Schuss-Gegenschuss-Verfahren bei der Aufnahme und Montage der Filmsequenzen: Was in einem ‚Schuss‘ der Kamera sichtbar ist, wird über den nächsten Schnitt hinweg stets durch einen ‚Gegenschuss‘ auf eine sehende Person eingeholt, und dabei durch die Zuschauerin der Wahrnehmung dieser Person zugeordnet. Der nächste Schuss mag einen weiteren, leicht veränderten Ausschnitt des Sichtbaren zeigen, der durch die Überlappung der Raumausschnitte und ihrer wiedererkennbaren Details ‚Continuity‘ vermittelt. Der Gegenschuss wird daraufhin die wahrnehmende Person in ebenfalls leicht veränderter Position im Raum zeigen, so dass der zweite Raumausschnitt ihrer veränderten Perspektive zugeordnet werden kann. Die ‚Lücken‘, die sich zwischen zwei Raumausschnitten auftun, füllt die Zuschauerin imaginativ mit dem, was dazwischen geschehen ist, das heißt etwa mit der Imagination der Bewegung, die die wahrnehmende Person im Raum vollzogen haben wird. Dieses Verfahren sorgt für die Einnähung der Zuschauerin in das Filmgeschehen, und zwar nicht nur im räumlichen Sinne: Zum einen werden die Perspektiven im Raum, die die Kamerapositionen vorgeben, imaginativ adaptiert, und sowohl mit der eigenen idealen Perspektive, als auch, im Zuge einer weiteren Identifikation, mit der Position der im Film handelnden Personen überein gebracht. Und zum anderen geht diese räumliche Perspektivierung mit einer Positionierung im übertragenen Sinne einher, mit der Konstitution einer Deutungsperspektive auf das sichtbare Geschehen, der man sich nur schwer entziehen kann. Der ideale Blickpunkt wird also, etwa nach Heath, mit den Mitteln der *Suture* zur Sicherung einer Kohärenz des Geschehens, „durch den kinematografischen Apparat vom Regisseur zum Zuschauer weitergereicht.“⁹⁴ Das Ergebnis ist die illusionäre Abschließung des Filmraumes nach außen hin für das Subjekt, sowie seine Illusion, Schöpfer

⁹⁴ Stephen Heath: *Narrative Space*, in: Ders.: *Questions of Cinema*, London 1981, S. 32, hier zitiert nach Elsaessers Übersetzung, in: Elsaesser 2007, S. 117.

und Teil einer widerspruchsfreien, kohärenten Wirklichkeit zu sein, die jedoch tatsächlich der Apparat konstruiert.⁹⁵

Dennoch ist es aber, etwa nach McCabe, für das „subversive Kino“⁹⁶ durchaus möglich, die Effekte der Suture zu unterlaufen (deren Macht er und Heath „über die Mikroeinheit von Schuss und Gegenschuss“⁹⁷ hinaus als allgemeinen Modus der Narration wirken sahen), und zwar beispielsweise mit einer offenen Montage der den schauspielenden Subjekten eigenen Diskurse. So moniert der Autor in seinen *Notes on some Brechtian Theses* (1974) zunächst die in seinen Augen nur vermeintlich revolutionäre Montagetheorie Eisensteins, mit dem dieser eine scharfe Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Zuschauerin und Film, aufrechterhalte, und dabei übersehe, dass kein Subjekt „unproblematically“ außerhalb der

⁹⁵ Sulgi Lie hat zuletzt nicht nur herausgearbeitet, dass verschiedene Vertreter_innen der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie auch verschiedene verborgene Instanzen an den Ursprung jenes idealen Blicks setzen, mit dessen Hilfe die Zuschauerin qua Identifikation versetzt wird – neben dem Apparat wirkt dort, je nach Theoretiker_in, etwa die Autorin oder das herrschende symbolische Blickregime. Lies Studie *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik* (Zürich 2012) zeigt vor allem, aufbauend auf einer Relektüre der grundlegenden Suture-Theorie Jean-Pierre Oudarts, dass es die Suture per se nicht erlaubt, den Kamerablick auf das und innerhalb des Filmgeschehens mit dem eines konkreten Subjekts zu identifizieren. Oudart habe die Kamera, so Lie, „in denkbar größter Ferne zur Apparat-Theorie“ (S. 50) ganz anders konzipiert: Auf der einen Seite lässt sie das Gezeigte als scheinbar frei von jeder Technik erscheinen, indem sie im Bild notwendig unsichtbar bleibt. Auf der anderen Seite ist sie als unsichtbarer Ursprung des Bildes in ihm präsent: Die Negativität des Apparats „höhl[t ...] als abwesender Grund die Positivität des Sichtbaren aus. Damit wird jedes filmische Bild zum Symptom eines uneinholbaren Mangels.“ (S. 51). Jedes Filmbild wird durch Etwas gezeigt, und zwar mit der assertorischen Geste des Hinweisens, das weder ein konkretes Subjekt sein kann, denn der technische ‚Blick‘ der Kamera bleibt unverkennbar im Sichtbaren. Noch kann dieses Etwas ein bloßer Apparat sein, denn das Bild bietet eine Perspektive im übertragenen Sinn; es hat einen *meinenden* Ton. „Der Abwesende“, wie Oudart die Kamera als Ursprung der Anwesenheit eines Negativen (oder des Offs) im Filmbild nennt, wird zwar von Oudart „sehr wohl als ein Subjekt gedacht [...], das sich aber gleichwohl einer Diegetisierung entzieht [...].“ (S. 51). Der Abwesende ist „ein Subjekt, aber ein gespenstisches“ (S. 49), ein „Subjekt ohne Subjektivität“ (S. 120). Niemals ist die Stelle dieses Abwesenden imaginativ und mittels Identifikation voll zu ersetzen. „Weit davon entfernt, als Geburtshelferin eines herrschaftsförmigen Ich-Ideals zu fungieren“, muss deswegen, so Lie, „die Negativität des Abwesenden zu einer primordialen Entmächtigung des Zuschauers [führen]: Er wird seiner [...] Macht über das Bild durch die Macht eines Blickes beraubt, der nicht sein eigener ist“ (S. 52) – er kann sich also gerade *nicht* an die Ausgangsstelle des idealen Blicks versetzen. Die Präsenz dieses Abwesenden im Filmbild kann, nach Lie, auch mit den Mitteln des Continuity-Systems niemals ausgelöscht werden. Zwar kann die Wunde, die ein Bild durch das in ihm präsente Außerhalb seiner selbst in die Geschlossenheit und Kohärenz des Gezeigten reißt, im Gegenschuss vernäht werden: dieser setzt an die Stelle des Abwesenden schließlich einen innerdiegetischen Ursprung des Blicks. Aber Abwesender und innerdiegetisch Anwesender sind, da auch der Gegenschuss die Präsenz eines Abwesenden enthält, nicht vollständig übereinzubringen. Somit öffnet die Naht der Wunde immer auch einen weiteren Riss – und eine vollständige Schließung bleibt unmöglich.

Ich werde im Verlauf der vorliegenden Arbeit auf die Suture nach Lie noch einmal zurückkommen. An dieser Stelle sei noch angemerkt, dass aus Lies Sicht der Film aufgrund des nicht auszulöschenden Abwesenden im Filmbild, den die Suture sowohl ausgrenzt als auch negativ vergegenwärtigt, keines zusätzlichen Bruchs seiner Diegese bedarf, um seine Zuschauerin in eine (potenziell kritische) Distanz zum Medium zu versetzen. Ein Stören der Identifikation mit dem idealen Blickpunkt auf das Filmgeschehen ist nicht nötig, wenn angesichts der ununterbrochenen Präsenz des Abwesenden im Filmbild eine *prinzipielle Differenz* zwischen Zuschauerblick und Kamerablick immer schon besteht.

⁹⁶ McCabe 1974, S. 24.

⁹⁷ Lie 2012, S. 69.

(medialen) Artikulation stünde, „in which it is, in fact, defined.“⁹⁸ Brecht habe hingegen in seinen Aufzeichnungen *Über das Kino* darauf hingewiesen, dass die gesamte *Situation* der Kinozuschauerin diese in der Rolle der reinen Konsumentin still stelle, die die bloße Neukombination von disparaten Bildern nicht herausfordere. Solange ihr der Film eine scheinbar neutrale Metasprache liefere, bliebe die Zuschauerin aufgrund von ihrer Situation unbeteiligt an dem, was vor ihr auf der Leinwand geschehe: Im Kino befinde man sich mithilfe dessen Dispositivs außerhalb des Produktionsprozesses und werde dabei vollkommen entlastet, so dass die eigene Arbeitskraft in effektivster Weise reproduziert werden könne. Nicht Eisensteins Werke, sondern erst Filme wie Jean-Luc Godards *Tout va bien* (1972) haben nach McCabe einen Ausweg aus der verheerenden Einbindung der Zuschauerin gefunden, indem sie nämlich, anders als bei Eisenstein, die filmische Metasprache *brechen*: Sie zeigen „various situations (...) together“, in denen „the presentation of the individual’s discourses is never stripped away from the character’s actions but is involved in them.“⁹⁹ Um innerhalb der Kluft, die die verschiedenen individuellen Diskurse in die Handlung des Films reißen, Sinn zu finden, muss die Betrachterin von der Konsumentin zur Produzentin werden und selbst Zusammenhänge schaffen – um so der nur scheinbar autonomen, tatsächlich aber politisch sedierte Subjektposition entkommen, die ihr das Kino-Dispositiv aufzwingt.

Obwohl also die hier durch McCabe vertretene Position nun die Konstitution des Subjekts durch das Dispositiv und dessen Vortäuschung kohärenter Wirklichkeit in den Blick nimmt, bleibt die Rettung des Subjekts vor dieser Vereinnahmung innerhalb des filmischen Dispositivs möglich: Indem dieses Dispositiv sich nämlich, annäherungsweise, seiner eigenen Wirkung, die McCabe zugleich für notwendig erachtet, enthält.

Zwar hielten nicht alle Vertreter_innen der psychoanalytischen Filmtheorie es für möglich, dass das Kino auch nichtmanipulativ sondern im Gegenteil reflexions- und aktivitätsfördernd sein könnte.¹⁰⁰ Recht allgemein aber blieben der Bruch, die offene Montage, das fragmentierte (Film-)Kunstwerk, noch über die 1980er Jahre hinaus, nicht nur Indikatoren für die Erfahrung des von der Wirklichkeit entfremdeten Subjekts, also dafür, „dass die Welt aus den Fu-

⁹⁸ McCabe 1974, S. 17. Nach McCabe hat für Eisenstein die offene Montage darin bestanden, vermeintlich objektive Realitätsmomente neu miteinander zu kombinieren, um zuvor nicht gesehene Zusammenhänge aus ihnen abzulesen. Dabei bliebe aber die Illusion des neutralen Repräsentationsmediums, sowie die des von diesem Medium unbeeinflussten Subjekts gegenüber dem Filmgeschehen, gewahrt, da Eisenstein die Deutungen des Geschehens *durch die Repräsentationsmittel des Mediums* nicht erkenne. Zudem stütze er sie metasprachlich.

⁹⁹ McCabe 1974, S. 24/25.

¹⁰⁰ Vgl. etwa Constance Penley: *The Avant-Garde and its Imaginary*, in: *Camera Obscura*, Nr. 2, 1977.

gen ist“: Die Montage, so schreibt Georges Didi-Huberman 2011 und im expliziten Anschluss an Benjamin und Brecht, sei „von den ersten Konflikten des 20. Jahrhunderts an, das Signum unserer Wahrnehmung der Zeit (...).“¹⁰¹ Sie sollte als offene Montage zudem die rezipierenden Subjekte distanzieren, auf die Mittel der Verführung aufmerksam machen und gegen sie wappnen. „Man zeigt nur, um zu zergliedern, man disponiert nur, um zunächst in „Dysposition“ zu bringen. Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen, die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“¹⁰² Das Subjekt bleibt dabei in der Lage, diese Situation zu erfassen und die Tatsache, dass es aufgrund seiner Entfremdung zu stets von dieser Entfremdung geprägten Einsichten gelangen müsste, wie von außen betrachtet einzusehen. Der Kunstkritik geriet dabei, so formulieren es Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel noch 2006, Adornos Diktum, dass „das Ganze das Unwahre sei, nicht nur zum geflügelten Wort, sondern (...) zum Maßstab ihres Urteilens“:¹⁰³ Brüche aufweisen zu müssen wurde, mal mehr, mal weniger, zum Paradigma ernstzunehmender Kunst. Jedes gültige Kunstwerk muss demnach vor sich selbst warnen, die eigenen Mittel qua Bruch und Fragment ausstellen, und sich solcher Formen enthalten, die die Möglichkeit einer kohärenten Welterzählung und eines dazu passenden Subjekts suggerieren könnten. Dabei befördern Brüche nicht nur die ‚Ehrlichkeit‘ des Kunstwerks (mit Godard), sondern garantieren, dem Paradigma nach, auch noch die politisch *richtige* Einsicht des rezipierenden Subjekts: Lie etwa erkennt in der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie der 70er Jahre ein herrschendes „modernistische[s] Dogma einer Äquivalenz von Selbstreflexivität und politischer Progressivität.“¹⁰⁴ Und Schober benennt dasselbe Dogma für die Kunstkritik, wo man ihrer Ansicht nach die Progressivität eines Werkes statt an seiner Rezeptionsgeschichte an der Anwendung bestimmter ästhetischer Verfahren festmacht, zu denen zuallererst die Montage gehört: „Modernistische ästhetische Praxis und linke politische Positionierungen erscheinen auf diese Weise eng miteinander verschweißt.“¹⁰⁵

Als Deutungsparadigma des Bruchs prägt dieses „Dogma“ auch die allermeisten Schriften über Ahtilas Videoinstallationen. Die Installationen selbst zeugen aber, meines Erachtens,

¹⁰¹ Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München 2011, S. 102.

¹⁰² Didi-Huberman 2011, S.101.

¹⁰³ Sorg/Würffel 2006, S.7.

¹⁰⁴ Lie 2012, S. 10.

¹⁰⁵ Schober 2009, S. 168. Vgl. auch Christiane Voss, die schreibt, die mediale Selbstreflexivität beziehungsweise „das damit gemeinte Ausstellen und Präsentieren des eigenen Gemachtseins gehören zu den nahezu unhintergehbaren Ansprüchen an moderne und nachmoderne Kunstproduktionen. Und je nachdem, wie streng dieser Anspruch ausgelegt wird, scheint sich geradezu von selbst eine illusionskritische Haltung daraus zu ergeben.“ In: Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013, S. 16.

von einem originellen und geradezu in die entgegengesetzte Richtung zielenden Einsatz des Bruchs: Ahtila nutzt die Immersivität des Mediums voll aus für die Integration der Betrachterin in die intersubjektive Erfahrungssphäre der Protagonist_innen ihrer Arbeiten, für deren Kohärenz, wie ich zeigen werde, die Brüche konstitutiv sind.

1.4 Die jüngere Forschung

1.4.1 Mieke Bal

Nachdem Mieke Bal bereits einige zentrale Texte über Ahtilas Videokunst publiziert hatte,¹⁰⁶ erschien 2013 mit ihrer Studie *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*¹⁰⁷ die erste und bislang einzige größere Monographie über das Schaffen der Videokünstlerin. Bal hat in ihrem Buch vornehmlich die politische Dimension der Werke Ahtilas im Blick. Konkreter: Sie entnimmt Ahtilas Arbeiten einen Subjektentwurf, von dessen Verständnis durch die Betrachterin sich die Autorin eine veränderte Einsicht in ‚das Politische‘ (nicht: in die Politik) verspricht. Das Politische ist nach Bal die allen gemeinsame, soziale Wirklichkeit, in der wir vielfältiger und intensiver miteinander verstrickt („entangled“)¹⁰⁸ seien, als gewöhnlich angenommen. Weil Bal in der künstlerischen Form der Videoinstallationen Ahtilas eine besondere Möglichkeit für die Betrachterin sieht, sich selbst innerhalb dieser Verstrickungen zu reflektieren, sind Ahtilas Arbeiten in ihren Augen politisch, da sie Einfluss nehmen auf das zukünftig neu motivierte soziale Handeln ihrer Betrachterin.

Originell im Kontext des bisher referierten Forschungsstandes ist Bals umfassende Studie vor allem deswegen, weil sie in Ahtilas künstlerischer Praxis nicht die zentrale Absicht erkennt, ihr Medium als Manipulationsinstrument der Betrachterin zu entlarven, beziehungsweise über das Medium der Videoinstallation den Film oder ‚das Kino‘ ihrer illusionsbildenden Macht über das Subjekt zu überführen. Nach Bal hebt Ahtila stattdessen positiv das Potenzial der Videoinstallation, unsere Wahrnehmungspraxis überhaupt so zu exemplifizieren, dass

¹⁰⁶ Vgl. etwa Mieke Bal: *What If... Exploring ‚Unnaturality‘*, in: National Gallery of Victoria (Hrsg.): *World Rush: 4 Artists*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Victoria (National Gallery of Victoria, 04.12.2003-15.02.2004), Melbourne 2003; Mieke Bal: *Eija-Liisa Ahtila*, in: Rosa Olivares (Hrsg.): *100 Video Artists/100 Videoartistas*, Madrid 2010; Mieke Bal: *The Moving Image as Witnessing*, in: Ilppo Pohjola (Hrsg.): *Eija-Liisa Ahtila. The Annunciation*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Helsinki (Galleria Heino, 11.12.2010-09.01.2011), Helsinki 2011 sowie Mieke Bal: *Losing It: Politics of the Other (Medium)*, in: *Journal of Visual Culture*, Nr. 3, 2011.

¹⁰⁷ Mieke Bal: *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, London/New Delhi/New York/Sydney 2013.

¹⁰⁸ Bal 2013, S. 190.

diese uns als Vehikel und als Produkt unserer gemeinsamen Existenz verständlich wird. Dabei sieht Bal in Ahtilas Bewegtbildern die Wahrnehmung genau so verdeutlicht, wie sie Henri Bergson mit seinen Wahrnehmungsbildern phänomenologisch konzipiert habe: als von vielerlei Bewegung im wörtlichen und im übertragenen Sinne geprägte Wahrnehmungssequenzen, in denen die Anderen und unser aller ständige Bezogenheit aufeinander eine konstitutive Rolle spielen. Meines Erachtens trifft Bal dabei mit ihrer Hervorhebung der Intersubjektivität als wichtigstes Thema Ahtilas tatsächlich das Zentrum deren künstlerischer Praxis: „How we are implicated in the performance of others is the work’s primary political point.“¹⁰⁹ Bals Interpretation der Brüche bei Ahtila aber bleiben dem oben beschriebenen spätmodernen Deutungsparadigma dennoch verhaftet. Es bleibt dabei, dass die Betrachterin ihre Wahrnehmungspraxis exemplifiziert sieht, indem sie Abstand nimmt von der Immersion in das Geschehen, und diesen Abstand verschaffen ihr die Brüche. Damit zielen Bals differenzierte Analysen der einzelnen Arbeiten letztlich daran vorbei, wie diese tatsächlich in der ästhetischen Auseinandersetzung ‚funktionieren‘ beziehungsweise erfahren werden – und somit auch an ihrer integrativen Kraft.

Der wichtigste Bruch bei Ahtila besteht nach Bal in der Differenz zwischen scheinbar intimen Erzählsituationen und dem Schauspielstil der Darstellerinnen, der eher demonstrativ sei, so dass das Zeigen des Schauspiels selbst stets eine ebenso zentrale Rolle spiele, wie das dabei Aufgeführte.¹¹⁰ Die Betrachterin folge den Erzählungen, werde aber zugleich von der distanzierten Sprechweise der Darstellerinnen irritiert. Im Vergleich zur (angestrebten) Wirkung des Verfremdungseffekts im epischen Theater Brechts entstehe dabei zwar nicht der radikale Bruch zwischen totaler emotionaler Identifikation und rationaler Reflexion.¹¹¹ Vielmehr gerate die Zuschauerin bei Ahtila in einen *Zwischenbereich*: „In these gaps functioning as *thresholds*, Ahtila places the viewer in touch with her conceptual personae, thus lending the viewer agency and holding her to the obligation to exercise it.“¹¹² Identifikation

¹⁰⁹ Bal 2013, S. 236.

¹¹⁰ Dieser Schauspielstil zeigt sich nach Bal vor allem darin, dass die Sprechweise der Darstellerinnen homogen und dabei gleichbleibend ruhig und sachlich sei, so dass eher „in general“ gesprochen werde als aus der Identifikation mit der Rolle heraus. In: Bal 2013, S. 140.

¹¹¹ Bal 2013, S. 141/142.

¹¹² Bal 2013, S. 160. Das lateinische Wort *persona* bezeichnet nach Jacob und Wilhelm Grimm ursprünglich „die den ganzen kopf des schauspielers verdeckende maske mit trichterförmiger mundöffnung zum verstärken der stimme, sodann die darzustellende rolle des schauspielers, das von ihm darzustellende oder dargestellte individuum, den schauspieler in seiner rolle [...]“. In: Jakob und Wilhelm Grimm: *PERSONA*, in: Dies.: *Deutsches Wörterbuch*, siebenter Band, Leipzig 1889, S. 1562. Bis heute hat sich in den Begriffen Person und Persönlichkeit, die ein eigenständiges Individuum bezeichnen, etwas Verallgemeinerbares gehalten, das deutlich wird etwa in der Frage nach der *Art* der Person einer Person (Was für eine Person ist X?). Bals Begriff der konzeptuellen Persona hebt, wie ich ihn verstehe, in Bezug auf die Rolle einer Schauspielerin etwas Einzigartiges, Individuelles hervor, und in Bezug auf ihre individuelle Persönlichkeit etwas Allgemeines.

aber muss unbedingt verhindert werden, da sie die Betrachterin passiv belasse.¹¹³ Distanziert durch die irritierende Schauspielweise und doch „in touch“ mit den Charakteren also, muss die Betrachterin in der Reflexion den Bruch inhaltlich deuten. Dabei erweist er sich formal wie inhaltlich nicht nur als Abbruch, sondern auch als Potenzial: auf beiden Ebenen kann er nach Bal die Voraussetzung für etwas Neues und noch Unbestimmtes sein.¹¹⁴ Und die Aktivität, die die Betrachterin aufbringt, um dem Bruch sein Bedeutungspotenzial zu entringen, macht diese sensibel für die Verantwortung, die sie außerhalb der Filmbetrachtung für die Entfaltung des Potenzials an Neuem ebenfalls trägt.

Bals Gesamtkonzeption der politischen Wirksamkeit des künstlerischen Werks Ahtilas ist beeindruckend. Nicht nur in ihrer immanenten Schlüssigkeit, sondern auch darin, wie sie einige inhaltliche Aspekte der einzelnen Arbeiten erschließt, die bisher (wie oben gesehen) oft eher unspezifisch und grob im Sinne des spätmodernen Deutungsparadigma des Bruchs erläutert wurden. Auch stimme ich Bal wie gesagt darin zu, dass die Tatsache unserer gemeinsamen Existenz im Zentrum der Arbeiten Ahtilas stehen. Ich werde im Rahmen der vorliegenden Arbeit deswegen einige Male auf *Thinking in Film* zurückkommen. Im Gegensatz zu Bal bin ich jedoch der Ansicht, dass Ahtila ihrer Betrachterin die Einsicht in die gemeinsame Existenz gerade *nicht* über die Reflexion einer Distanz vermittelt, die sie mittels Brüchen erzeugt – auch nicht mit solchen Brüchen, die sich positiv, als Ressource, deuten ließen. Ahtila vertraut vielmehr darauf, dass die Betrachterin ihrer Arbeiten ihre Erfahrung mit der Videoinstallation reflektieren kann, ohne dass durch distanzierende Mittel zusätzliche Reflexionsräume geschaffen werden müssen. Meines Erachtens ignoriert die Künstlerin mit ihren Arbeiten das Identifikationsverdikt der Moderne, das Bal perpetuiert, und zwar ganz ohne Polemik. Sie hebt stattdessen, durch die volle Ausschöpfung des Immersionspotenzials ihres Mediums, dessen Möglichkeit hervor, die Erfahrungen der Anderen zu teilen. Erst aus diesen Erfahrungen heraus ist dann eine adäquate Reflexion über Ahtilas Arbeiten und über das Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit bei Ahtila möglich.

¹¹³ Vgl. Bal: „Catharsis or psychic cleansing or purging, then, is to be avoided. One reason might be that catharsis is a function of linear time: it is toward the end, after having seen its consequences, that the viewer can be cleansed of the emotions triggered through identification during the play [...]. Such cleansing leaves no traces; it establishes a firm identity and obscures the process, the becoming.“ In: Bal 2011, S. 77.

¹¹⁴ Bezogen auf die fünf Jugendlichen oder „figures“, die Brüche aufweisen insofern sie „three forms, or figurations, of utterly different kinds of ideas“ in sich versammeln, bedeutet diese Positivwendung, dass diese „figures figure, or shape, the *search* for still-unformed thoughts rather than the fully developed thoughts themselves. In other words, they give perceptible shape [...] to the „unthought-known“ [...].“ In: Bal 2013, S. 159.

1.4.2 Ursula Frohne

Ursula Frohnes Schlüsse aus ihrer Ahtila-Rezeption sind demgegenüber hervorzuheben als eine Interpretation, die die Immersionskraft insbesondere der frühen Videoinstallationen unterstreicht, anstatt sie zu leugnen, und sich auf die Brüche zu konzentrieren, die diese Kraft vermeintlich stören müssten. Für Frohne gehört Ahtila zu einer Künstler_innengeneration, die sich in den 1990er Jahren im Medium der Videoinstallation der narrativen Mittel des Kinos bedienten, um deren Immersionspotenzial zu ergründen. „Kino und Film“ seien für die Künstler_innen der „postcinematischen Ära“ von Interesse „als Fundus des visuellen Rohmaterials, das die Bildwelten unserer Alltagskultur überflutet“, so die Autorin.

„In ihrer vielfältigen Arbeitsweise lassen sich zwei generelle Tendenzen unterscheiden: Videoinstallationen von Künstlerinnen und Künstlern [...], die auf die illusionistischen Wirkungsprinzipien cinematischer Parameter affirmativ reagieren, indem sie durch perfekt aufeinander abgestimmte Bild- und Sound-Inszenierungen ein räumliches *All-over* schaffen, das die Betrachter in einer Art hypnotisierenden Realitätscamouflage vereinnahmt. [...] Die andere, stärker konzeptuell definierte Richtung der Videoinstallation decouviert das Kino und die Medienkultur als konstruiertes Spektakel. In der Verarbeitung von *found footage* und Ikonen der Film- und Fernsehgeschichte eröffnen Künstlerinnen und Künstler [...] Reflexionsansätze über das Wesen cinematischer Bilder und deren Bedeutung für unsere kollektiven Identifikationsmuster.“¹¹⁵

Auch wenn Ahtila nicht (oder kaum) mit präexistentem und von Anderen hergestelltem Material arbeitet, fällt sie für Frohne unter die zweite Tendenz. Und hier wird das Distanzierungs- und Reflexionsparadigma wieder virulent, wenn Distanz und Reflexion auch nicht durch Brüche innerhalb der Arbeit provoziert werden: Ahtilas Arbeiten würden, so Frohne, „das Publikum in eine psychologisch aufgeladene Erzählstruktur und fingierte Dialogsequenzen verwickeln, und dessen Rolle zwischen der von Augenzeugen und potentiellen Mitspielern zum Oszillieren“¹¹⁶ bringen. Auch indem Ahtilas Geschichten von „intimen, melancholischen und psychologisch höchst dramatischen Situationen“ erzählten, werde die „vermeintliche Grenze zwischen Wahn und Wirklichkeit, zwischen Anteilnahme und Befremden in der Wahrnehmung der Betrachter“ durchbrochen. Ahtilas „schimärenhaften Gestalten“ verkörpern die „Abgründe und Randzonen der menschlichen Seele“: in ihrer „emotionalen und psychischen Verlorenheit repräsentieren sie genau die Ortlosigkeit, die durch die totale Illusion, an einem anderen Ort zu sein, als Attraktion des Publikums in cinematischen Räumen eingesetzt wird.“¹¹⁷ In dem seelischen Grauen also, in das Ahtila die Betrachterin ihrer Arbeiten eintauchen lässt, spiegeln sich, so lässt sich erläutern, die psychologischen Konsequenzen einer Entfesselung des kinematischen Illusionspotenzials, nach dem sich das Kino-Publikum sehnt, und das Ahtila ausreizt: Die „cinematischen Räume“ verkörpern, so Frohne, „eine an-

¹¹⁵ Ursula Frohne: „*That's the only now I get*“: *Immersion und Partizipation in Video-Installationen*, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Kunst/Kino*, Köln 2001, S. 222/223.

¹¹⁶ Frohne 2001, S. 224.

¹¹⁷ Frohne 2001, S. 232.

dere Welt, die mit dem Schwindel, der Illusion, dem Zustand der Orientierungslosigkeit korrespondiert [...]. Sowohl ihre illusionäre Existenz als auch ihre psychologische Ent-Rücktheit entsprechen der Unwirklichkeit dieser Orte [...].¹¹⁸ Die Brüche in der Kohärenz von Raum, Zeit und Identität versetzen demnach also nicht mehr unmittelbar in die Distanz zum Geschehen. Aber sie beschreiben und verursachen die Zeit- und Ortlosigkeit, die Ent-Rückung, die im Kino prinzipiell zu erfahren sei. Dabei steht letztlich auch für Frohne fest, dass die Betrachterin der Arbeiten Ahtilas medienreflexiv gegen die Verführungskraft von Film und Video gewendet werden muss: Sie findet ihren Ausweg aus der filmischen Immersion über den Schrecken, dem sie innerhalb ihrer ausgesetzt ist, weil Ahtila entsprechende Bilder für ihn findet. Abgestoßen von den Spiegelungen des seelischen Grauens distanziert sich die Betrachterin und erkennt so in der kritischen Reflexion die „Spektakularisierung“ der Wirklichkeit als allgemeine kulturelle Praxis. So schließlich könnten sich die Arbeiten „als letzte Bastion gegen die globalen Homogenisierungsstrukturen des Spektakels“¹¹⁹ in den kommerziellen Medienmissionen behaupten.

Ich hoffe mit meinen Beschreibungen und Erläuterungen auch der früheren Videoinstallationen Ahtilas zeigen zu können, dass zentrale Arbeiten wie *If 6 Was 9* und *Today* zwar bestimmte scharfe Grenzziehungen zwischen Orten, Zeiten und Personen, zwischen Erfahrung und Phantasie oder zwischen Traum- und Wacherfahrung nicht zulassen. Der Erfahrungsmodus, den sie dabei vermitteln, genau wie die Geschichten, die sie erzählen, sind jedoch niemals solche totaler Orientierungslosigkeit. Die Weise, in der Ahtila von Situationen oder Phasen emotionaler Intensität erzählt, etwa von Pubertät, Verlust, Trennung oder auch Psychose, ist eher unspektakulär und nüchtern, und legt den Schwerpunkt auf die Teilbarkeit dieser Zustände, sowie darauf, was es aus ihnen heraus zu erfahren gibt – auch über das Gewohnte hinaus. Was Ahtila dabei an ihrem Medium hervorhebt, ist, noch einmal, das Potenzial, die entsprechende Erfahrung zu vermitteln, und nicht, sie mittels distanzierender Brüche oder abschreckender Intensität zu stören.

1.4.3 Tarja Laine

Tarja Laine scheint zunächst, anders als Frohne, die Immersion in Film- und Videoarbeiten nicht grundsätzlich abzulehnen. In *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*

¹¹⁸ Frohne 2001, S. 233.

¹¹⁹ Frohne 2001, S. 238. Frohne zitiert hier Benjamin Buchloh: *Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman's Archeology of Spectacle*, in: Fundación Antoni Tàpies (Hrsg.): *James Coleman*, Katalog zur Ausstellung in Barcelona (Fundación Antoni Tàpies, 29.10.1999-09.01.2000), Barcelona 1999, S. 68.

(2007) zeigt die Autorin in kritischer Abgrenzung von der psychoanalytisch inspirierten Filmtheorie, dass die traditionellen Gegenüberstellungen „of self and Other, of subject and object, seer and seen, active and passive, observer and participant, knower and known are no longer sufficient grounds for theorizing spectatorship in terms of the intersubjective.“¹²⁰ Sie will im Rahmen eines phänomenologischen Ansatzes in der Filmtheorie zeigen, dass im zeitgenössischen Kino das Filmgeschehen nicht einfach der genussvollen Beobachtung durch die Zuschauerin verfügbar ist (und auf diese Weise manipuliert, was diese Beobachterin für wahr oder wirklich hält).¹²¹ Stattdessen steht das Zurückblicken des Films auf die Zuschauerin als Leib im Mittelpunkt, das heißt auch die Thematisierung des Films selbst als Körper oder Leib, mit dem die Zuschauerin konfrontiert ist, und der sie auf ihr eigenes leibliches Dasein in Gemeinschaft mit den Anderen verweist: Auf die Verschränkung ihres Subjekt- und Objektseins in der ihr und den Anderen gemeinsamen Existenz. Um dies zu zeigen deutet jedoch auch Laine die Brüche in Ahtilas Arbeiten als Anlässe der Distanzierung der Betrachterin: Erst sie verhelfen dazu, aus der selbstvergessenen Identifikation mit den Protagonisten auszutreten, sich über die eigene Leiblichkeit gewahr zu werden, und dann die gesellschaftlichen Bedingungen der Gefühle und Handlungen der Filmfiguren am Beispiel des eigenen Leibes reflektieren zu können. In enger Orientierung an Jean-Paul Sartre hebt Laine dabei das Gefühl der *Scham* hervor, als eine Emotion, die uns in exemplarischer Weise vorführt, dass wir aus Sicht der Anderen Subjekt und zugleich Objekt sind. Wenn wir uns schämen, erkennen wir uns als sichtbares Objekt für die Andere, indem wir unsere Wirkung auf die Andere aus deren (angenommener) Sicht erfassen und bereuen: „I am ashamed *as I appear* to the Other.“¹²² Entsprechend wird uns in der Scham nicht nur unsere gemeinsame Existenz vor Augen geführt. Sondern insbesondere unser soziales Verhalten aus der Sicht der Anderen, so dass wir in Reaktion auf unsere Scham die gesellschaftlichen Bedingungen dieses Verhaltens beziehungsweise dieser Sichtweisen reflektieren können.¹²³

¹²⁰ Tarja Laine: *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Brüssel 2007, S. 140.

¹²¹ Laines Abgrenzung von der psychoanalytischen Filmtheorie besteht u.a. darin, dass sich ihrer Ansicht nach das Kino selbst seit den 1970er Jahren so verändert hat, dass ihm das Apparatus-Modell angesichts des tatsächlichen Erlebnisses im Kino nicht mehr adäquat ist. Eines ihrer Beispiele hierfür sind Ahtilas Videoinstallationen. Vgl. Laine 2007, S. 10/11.

¹²² Laine 2007, S. 130.

¹²³ Scham, so Laine, sei „a possibility for reflective reorientation to the social world precisely because of its ambiguous relationship to the societal values: on the one hand shame interrupts the subject's bond with the community; in shame the subject experiences alienation from the community. On the other hand, it is through shame that the communal norms and values make their return, offering the subject a chance to re-articulate them. As a result, the unbearable transparency in shame paradoxically becomes a way of recognising one's indebtedness to other subjects in the world and re-negotiating one's position in the social network.“ In: Laine 2007, S. 138.

In Ahtilas *If 6 Was 9* von 1995 nun sieht die Autorin diese Bedeutung der Scham exemplarisch vorgeführt: Sie wird insbesondere, so die Autorin, als Reaktion auf die Verletzung etablierter und verinnerlichter kultureller Tabus weiblicher Sexualität thematisiert.¹²⁴ Das wichtigste Beispiel stellt die vierte Episode von *If 6 Was 9* dar (Min 2:47-3:25): Hier erzählt eine jugendliche Protagonistin von ihrer als Kind bevorzugten Bildgeschichte für einen View-Master,¹²⁵ dem Märchen *Der Rattenfänger von Hameln*. Während das Mädchen erzählt, zeigen die drei Screens der Installation die Bilder des View-Master: „The three screens (...) and the sound of the changing images in the background resemble the childhood experience of changing the images of one’s view master“, schreibt Laine. „Suddenly“ jedoch „the cosy memory (...) is disrupted by a pornographic image portraying male sexual organs.“ Auf einem der Screens erscheint ein nackter männlicher Unterleib, von unten gesehen. In Anlehnung an Sartres berühmte Schlüssellochszene in *Das Sein und das Nichts*¹²⁶ beschreibt Laine diesen Moment aus Sicht der Betrachterin: „The shock of a sudden encounter with the pornographic image is equivalent to the sudden appearance of the Other’s look which the subject experiences as the revelation of the existence of his or her body as an object for the Other, and is experienced as shame.“¹²⁷ Durch den Bruch, der im plötzlichen Auftauchen des pornografischen Bildes besteht, wird die Betrachterin auf die Präsenz des Films als Leib gestoßen, und für ihn in die Rolle einer Voyeurin versetzt, weswegen sie sich schämt. Dabei wird sie sich, aus der selbstvergessenen Identifikation herausgerissen, ihrer selbst als Vertretung der jungen Protagonistin in der Arbeit gewahr, die sich ihrerseits einer gesellschaftlich tabuisierten sexuellen Neugier schäme:

The pornographic image in *If 6 Was 9* is humiliation, because it is an attack on gender-bound intersubjective relations whose meanings male and female bodies carry, and whose meanings mark the limits of male/female relations: women are not allowed to be openly curious about male sexuality or even about their own.¹²⁸

¹²⁴ Vgl. Laine 2007, S. 127: „The self/Other relationship is epitomised through the emotion of shame as a reaction to the established and internalised cultural values of female sexuality.“ Als Beleg hierfür führt Laine zunächst eine Episode der Arbeit an, in der eine Protagonistin sich an eine kindliche Doktorspiel-Phantasie erinnert. Aus dem zunächst etablierten Eindruck einer dokumentarischen Szene, in der die junge Frau allein und mit Blick in die Kamera interviewt zu werden scheine, entstehe die plötzliche Erkenntnis der sich angesprochen wählenden Betrachterin, „that it is a young girl who is sharing „her“ sexual, almost pornographic fantasy – and it is here that the emotion of shame sets in, reminding the spectators of their own sense of shame about their sexuality.“ In: Laine 2007, S. 129.

¹²⁵ Ein mechanisches Markengerät für die stereoskopische Bildbetrachtung.

¹²⁶ In dieser Szene sieht sich jemand plötzlich dabei ertappt, heimlich zu spionieren, und wird sich so seiner eigenen leiblichen Präsenz sowie seines Handelns aus der Sicht der Anderen gewahr. Vgl. Jean-Paul Sartre: *Der Blick*, in: Ders.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, in: Traugott König (Hrsg.): *Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, Hamburg 1991, S. 467ff.

¹²⁷ Laine 2007, S. 132/133.

¹²⁸ Laine 2007, S. 133/134. Zur näheren Erläuterung zieht Laine Kathleen Woodward heran: „[I]n the emotional economy of patriarchy men are not expected to feel shame when they do something for which they should be ashamed [...] while women are unfairly denounced as ‚shameless‘ for behaviour that is routinely accepted in

Die erfahrene Scham ist folglich moralisch ungerechtfertigt und steht somit zur Diskussion. Ich sehe nun nicht, inwiefern die überaus deprimierende Tatsache, dass weibliche Sexualität noch immer mit passiver Verfügbarkeit identifiziert wird, in der vierten Episode von Ahtilas *If 6 Was 9* eine zentrale Rolle spielt. Die Protagonistin dieser Szene zeigt, meines Erachtens, keinerlei Ausdruck von Scham. Im Gegenteil: die junge Frau berichtet recht nüchtern, das mysteriöse Verschwinden der Kinder im Berg des *Rattenfänger von Hameln* einmal „equally amazing“ gefunden zu haben wie ihre Entdeckung, dass Männer kein (zweites) Loch hinter ihren Hoden haben.¹²⁹ Die Betrachterin ist, als Teilnehmerin am Kreis der Jugendlichen in *If 6 Was 9*, auf die empfindungsmäßige Vergleichbarkeit zwischen einem sich öffnenden und schließenden Berg (im *Rattenfänger*) und den verschiedenen Körperöffnungen von Männern und Frauen konzentriert. Die Frage nach der Berechtigung weiblicher sexueller Neugierde wird hierbei meiner Ansicht nach gar nicht aufgeworfen. Weder ergibt die pornografische Abbildung eine plötzliche Präsentwerdung des Filmleibs, der die Betrachterin distanzieren würde. Noch gibt die Jugendliche ein schamhaftes Verhalten vor, das die Betrachterin übernehmen oder vertreten könnte.

Obwohl Laine also die Aufmerksamkeit, ähnlich wie Bal, fortlenkt von der ideologischen Konstitution des Subjekts durch das Mediums Film/Video, bleibt sie, wenn auch in anderer Hinsicht als Bal, dem Deutungsparadigma des Bruchs treu. Die Brüche zeigen für sie, wie schon für Frohne, Störungen an, wenn auch bei Laine keine notwendig durch die Medien verursachten. Durch sie sei jedoch das Verhältnis zwischen dem Subjekt und den Anderen bei Ahtila als „in many ways disturbed and disturbing“¹³⁰ charakterisiert. Und die Brüche machen den Filmleib präsent und bringen die Betrachterin, im Einbruch des Gefühls der Scham, in reflektierende Distanz zu sich selbst als Vertreterin der Protagonistinnen. Wie Bal und Frohne betont Laine damit die Möglichkeit des Austretens aus der Immersion in Ahtilas Arbeiten als deren Pointe. Die phänomenologische Einsicht, dass die Filmbetrachterin keinen

men.“ In: Kathleen Woodward: *Traumatic Shame: Toni Morrison, Televisual Culture, and the Cultural Politics of the Emotions*, in: *Cultural Critique*, Nr. 46, Herbst 2000, hier zitiert nach Laine 2007, S. 134.

¹²⁹ In Bezug auf diese Szene ist Bals Interpretation meines Erachtens erhellend, nach der die Mädchen sich in einem entwicklungsmäßigen Zwischenstadium befinden, in dem sie zwar bereits mit Belustigung auf ihre kindlichen Gewissheiten zurückblicken, die auf der Überzeugung beruhen, es gebe nicht mehr auf der Welt als das, was ihnen innerhalb des eigenen (engen) Erfahrungshorizonts bekannt sei. In dem sie aber zugleich noch den Abstand überschätzten, in dem sie zu der hinter sich gelassenen Entwicklungsphase stehen. In genau diesem Zustand beschreibt die junge Frau eine sexuelle Phantasie ihrer Kindheit. Sie staunt, bestimmte Dinge einmal noch nicht gewusst zu haben. Aber sie lacht noch nicht aus demselben Abstand darüber, den sie etwa als rückblickende Erwachsene hätte, denn ihre über die Phantasie hinausreichenden ‚Kenntnisse‘ etwa des männlichen Unterleibs basieren noch nicht auf eigenen sexuellen Erfahrungen mit Männern, sondern vorerst auf einer Magazinabbildung. Vgl. Bal 2013, S. um 147/148.

¹³⁰ Laine 2007, S. 127.

körperlosen Blickursprung einnimmt sondern leiblich präsent ist (und dem Film möglicherweise durch den eigenen Körper Leben verleiht.)¹³¹ ist mit Laine nur über den Umweg der Distanznahme aus dieser Verschmelzung von Film und Betrachterin zu haben.

1.5 Jenseits des Deutungsparadigmas

1.5.1 Gertrud Koch – Filmische Fiktion

Bevor ich zur Diskussion der wenigen Stimmen übergehe, die für eine adäquate Diskussion von Ahtilas Arbeiten *jenseits* des Deutungsparadigma wegweisend sind, komme ich an dieser Stelle auf die derzeit jüngste größere Veröffentlichung Gertrud Kochs zu sprechen. In *Die Wiederkehr der Illusion*¹³² revidiert Koch den Begriff der filmischen Illusion in einem Sinne, der mir grundlegend zu sein scheint für die in der vorliegenden Arbeit formulierte Perspektive auf die Videokunst Ahtilas.

In ihrer Studie verhandelt Koch den Illusionsbegriff für die Filmtheorie neu, und zwar u.a. in Abgrenzung von seinem Verständnis in der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie.¹³³ Koch zufolge ist die filmische Illusion eine (womöglich paradigmatische) Spielart des Schönen Scheins der Kunst überhaupt, und damit eine objektive, das heißt stets gewusste Illusion, konkret: eine *ästhetische* Illusion. Obwohl sie ganz offenbar nicht in derselben Weise ‚da‘ ist, wie das sinnliche Material des Films, existiert sie doch, in der Reflexion auf die Wahrnehmung, unbestreitbar als sein entscheidendes Charakteristikum.

Wenn ich Koch richtig verstehe, dann sieht sie die filmische Illusion bereits in der für die Filmbetrachtung grundlegenden Illudierung der Zuschauerin angelegt, die zum einen in unserer Fähigkeit besteht, angesichts des Films Bewegung von Körpern und Perspektiven zu sehen, während tatsächlich statische Bilder in hohem Tempo nacheinander sichtbar werden.¹³⁴ Und zum anderen darin, dass wir in den zweidimensionalen Lichtprojektionen „Gegenständ-

¹³¹ Vgl. hierzu insbesondere Christiane Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, in: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*, München 2006.

¹³² Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016.

¹³³ ...wo unter Illusion zum einen die Täuschung der Zuschauerin über sich selbst als identisch mit dem idealen Blickpunkt auf das filmische Geschehen zu verstehen ist. Und zum anderen die Täuschung der Zuschauerin über Möglichkeit und Wahrheit des im Kino Erfahrenen. Wie oben dargestellt, muss diese Illusion, damit der Film vom ‚betrügerischen‘ zum ‚ehrlichen‘ Medium wird, gestört, unterbrochen, verhindert werden, sodass die Betrachterin die Mittel des Mediums als Instrumentarium ihrer eigenen Manipulation identifizieren kann.

¹³⁴ Vgl. Koch: „Wo wir Bewegung sehen, war auch eine Bewegung, deren Abfolge unser Wahrnehmungsapparat aus den einzelnen Phasenbildern synthetisieren kann. Statt von einer Täuschung oder Illusion sollten wir also eher von der Fähigkeit und performativen Kompetenz des Wahrnehmungsapparates sprechen, aus unvollständigen Informationen ein vollständiges Bild der Bewegung zu erstellen.“ In: Koch 2016, S. 35.

lichkeit“¹³⁵ sehen, und zwar die Gegenständlichkeit der wirklichen Welt (und nicht etwa die, die Gegenstände in einem Gemälde haben). Aufbauend auf dieser Illudierung der Zuschauerin auf basaler Ebene bildet die filmische Illusion nach Koch die grundlegende Schicht ästhetischer Erfahrung in der Filmbetrachtung, sie ist ein „Bewusstseinszustand“ ästhetischer Erfahrung, und damit weder „eine Täuschung über einen Sachverhalt, noch eine der Perzeption, noch eine Selbsttäuschung [...]“¹³⁶ Stattdessen bildet sie die Voraussetzung der Autonomie des Filmkunstwerks: Auf ihrer Grundlage kann der Film Welten entwerfen, durch die Illudierung verlebendigte *Fiktionen*, die zwar nicht identisch sind mit der nichtfilmischen Welt. Sie verhandeln aber, auch aufgrund der Gegenständlichkeit und Bewegtheit dessen, was sie zeigen, stets die nichtfilmische Welt: Der Film, so formuliert es Koch, „handelt von Gegenständen.“¹³⁷ Mit den assertorischen Mitteln der Kamera, deren räumliche Perspektiven für die Zuschauerin stets mit Semantisierung einhergehen,¹³⁸ entwirft der Film seine Fiktionen als virtuelle Weltfassungen. Das sind Weltfassungen, die sich zwischen der Aufführung unserer gegenständlichen Welt und der filmischen Symbolverdichtung aufspannen und in spezifischer Weise wirksam sind für die außerfilmische Wirklichkeit.¹³⁹ In der vorliegenden Arbeit werden sie in Bezug auf Ahtila als virtuelle Fassungen der *einen* Welt beschrieben. Das heißt, dass der Plural nicht multiple, parallele Welten meint, sondern verschiedene spezifische Perspektivierungen der Wirklichkeit, als diese eine Welt verstanden, durch die sie in jeweils bestimmtem Lichte erscheint. Wirklichkeit meint dabei nicht die Wahrheit über die Welt (und das tut sie auch bei Koch nicht, scheint mir). Sondern die Welt, die wir nicht abstreiten können und deren Teil wir sind.

Sofern ich Koch folgen kann, hält sie wie Lie¹⁴⁰ die medienreflexive Wendung des Films gegen sich selbst, konkreter noch den filmimmanenten Versuch des Bruchs der Illusion und der grundlegenden Mittel der Illudierung zwar nicht für uninteressant. Da er aber eine Wen-

¹³⁵ Koch 2016, S. 62.

¹³⁶ Koch 2016, S. 50. Koch schreibt auch, die filmische Illusion sei ein „Modus ästhetischer Erfahrung“, „als eine grundierende Schicht der Aufmerksamkeitslenkung.“ In: Koch 2016, S. 45. Ästhetische Erfahrung selbst könne sich dann „auf die Dynamik [der] [...] Montage, die Farbigkeit oder narrative Eleganz beziehen [...].“ (S. 44/45).

¹³⁷ Koch 2016, S. 62.

¹³⁸ In diesen sowohl räumlichen als auch inhaltlichen Perspektivierungen kann die Betrachterin ihre eigene Weise der Weltfassung wiedererkennen. Entsprechend eingängig ist diese filmische ‚Methode‘. Vgl. hierzu auch Thomas Hilgers: „Als syntaktischer Grundbaustein eines Films ist die filmische Einstellung nicht nur eine technische Einstellung der Kamera, sondern auch eine intentionale Einstellung gegenüber der diegetischen Welt des Films.“ In: Thomas Hilgers: *Zum Verhältnis von Perspektivübernahme und ästhetischer Erfahrung*, in: Thomas Hilgers und Gertrud Koch (Hrsg.): *Perspektive und Fiktion*, München 2017, S. 10.

¹³⁹ Vgl. Koch 2016, S. 78ff. Ich komme im Verlauf der Arbeit noch näher auf die Virtualität, die spezifische Wirksamkeit der filmischen Fiktion als Weltfassung zu sprechen.

¹⁴⁰ Vgl. S. 36, Fußnote 95.

dung des Mediums gegen sich selbst darstellt, ist er stets zum Scheitern verurteilt: „Dass die Kunst selbst die Illusion nicht auslöschen kann, nagt an den großen, reflexiv gebrochenen Kunstwerken [...].“ Und gleichermaßen nagt, was Koch als filmische Illusion herausarbeitet, „an den ästhetischen Genres und Formen, die sich der Illusion anschmiegen und damit gerade die Differenzerfahrung, die der ästhetischen Illusion eingeschrieben ist, verkennen“:¹⁴¹ Die filmische Illusion bleibt *per se* „partiell und temporär“, und „steht dadurch fragmentarisch zur Welt als raumzeitlicher Einheit.“¹⁴² Sie ist als „Bewusstseinszustand ästhetischer Erfahrung“¹⁴³ klar unterschieden von der außerfilmischen Wahrnehmung, ja zeichnet sich u.a. durch ihre Differenz dazu aus. Eine Verwechslung kommt deswegen nur im pathologischen Fall vor. Deswegen verweist die filmische Illusion, auch in ihrer Gewusstheit, stets auf das Außen, das sie bedingt. Wie oben im Zusammenhang mit Lies *Die Außenseite des Films* angerissen, ist das Off des Films in seiner Abwesenheit im Filmbild stets präsent: Die Kamera als Ausgangspunkt des Blicks auf das und innerhalb des Geschehens. Die filmische Illusion *muss* deswegen nicht innerdiegetisch durch Brüche der narrativen Kohärenz und Ausstellung der Montage angezeigt werden – zumindest nicht, um den Film seiner illudierenden Potenz zu überführen.

Für das Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit bedeutet dies meines Erachtens gegenüber dessen spät- und postmoderner Fassung,¹⁴⁴ das Potenzial des *Mediums* Film/Video hervorzuheben, spezifische Weltfassungen für das *Subjekt* in der Fiktion erfahrbar machen zu können. Es bedeutet, dass eine Kontinuität der *Wirklichkeit* in die filmische Fiktion hinein in gewisser Hinsicht anerkannt wird. Und es bedeutet ein Zugeständnis von Souveränität an das Subjekt, die virtuellen Weltfassungen trotz und angesichts dieser Kontinuität von der außerfilmischen Wirklichkeit beziehungsweise einen Welt unterscheiden zu können. Ahtilas Videoinstallationen basieren, so will ich zeigen, auf genau diesem geradezu befreiten Verständ-

¹⁴¹ Koch 2016, S. 12.

¹⁴² Koch 2016, S. 155. Und dazu weiter: „Auch aus diesem Grunde fällt es schwer, die ästhetische Illusion zum ‚natürlichen‘ Gegenspieler einer Reflexionsästhetik zu machen.“

Auch Christiane Voss versteht Reflexivität nicht als Gegensatz zur Erfahrung von filmischer Illusion. Nach Voss generiert die Zuschauerin im Kino ausgehend von ihrem eigenen Körper und dessen u.a. affektiver Resonanz auf den Film einen „Leihkörper“ des Kinos: Sie wird selbst „zum eigentlichen ästhetischen Medium des kinematografischen Erfahrungsraums [...]. Über kognitiv-affektive Rhythmisierungen von Immersion *und* Distanzierungen im Verhältnis zum Leinwandgeschehen wird ein ästhetischer Leihkörper generiert, der als eine dritte Instanz und ephemere Brückenfunktion zwischen filmtechnischer Konstruktion und empirischem Körper des Rezipienten sowie seiner Umwelt im Kinosetting anzusiedeln ist.“ In: Voss 2013, S. 19. Die Konstitution des Leihkörpers ist demnach nichts, dem die Betrachterin einfach ausgesetzt wäre. Die filmische Illusion ist keine Täuschung, sondern ein Zustand der verlebendigen Anleihe von Körperlichkeit an das Film-Gegenüber, im Bewusstsein (wenn auch nicht im aktiven Bedenken) von dessen Gemachtheit.

¹⁴³ Koch 2016, S. 50.

¹⁴⁴ ...nach denen das Medium verfälschend zwischen Subjekt und Wirklichkeit steht, beziehungsweise als von der Wirklichkeit ununterscheidbar der Auflösung des Wirklichkeits- und Subjektbegriffs entgegenarbeitet.

nis von filmischer Illusion und Fiktion: Es gestattet ihr, das immersive Potenzial des Mediums für die Integration der Betrachterin in die Erfahrungssphären der Anderen voll auszunutzen, ohne sich schuldig zu machen. Im Laufe der Jahre ihrer künstlerischen Praxis wird Ahtila zwar die Differenz zwischen filmischer Illusion beziehungsweise Fiktion und außerfilmischer Wirklichkeit zu reduzieren versuchen. Auf der Grundlage des genannten Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit ist das jedoch nicht wieder als verstärkter Täuschungsversuch zu werten, oder als Hinweis auf eine Totalisierung der Fiktion. Vielmehr bestätigt sich in ihren jüngsten Arbeiten das Vertrauen Ahtilas, sowohl in die Welthaltigkeit ihres Mediums, als auch in das Unterscheidungsvermögen des Betrachterinnensubjekts.

1.5.2 Gertrud Koch, Daniel Birnbaum und Alison Butler

Implizit unterliegt die Konzeption der filmischen Illusion und Fiktion nach Koch nun drei Perspektiven auf Ahtilas Arbeiten, die die bisherige Forschungsliteratur hergibt, und die ich im Folgenden, den Forschungsstand abschließend, noch vorstellen will, darunter insbesondere Alison Butlers Position.

Gertrud Koch selbst hat vor einiger Zeit einen kurzen Aufsatz über Ahtilas Videoinstallationen und insbesondere über die fünf Episoden geschrieben, aus denen *Love is a Treasure* (2002) besteht. Einige ganz selbstverständlich daherkommenden Bemerkungen in Kochs Text lassen im Kontext des bisher referierten Forschungsstandes den Abstand erkennen, in dem ihre Interpretationen etwa zu Deutungen wie der Ursula Frohnes (vgl. S. 42f) stehen: „Trotz des dramatischen Ausgangsgeschehens,“ so schreibt die Autorin, „bleiben die Filme und Videos kühl, so als wollten sie selbst das Perspektiv sein, das sehen lässt, und nicht der enthusiastierte Seher.“¹⁴⁵ Die Verwicklung der Betrachterin in Ahtilas „Filme und Videos“ beschreibt Koch entsprechend nicht, wie Frohne, als Sturz in einen Strudel der Orientierungslosigkeit, sondern als Integration oder Einschließung¹⁴⁶ in eine Sphäre der „Verrückung“,¹⁴⁷ innerhalb derer diese Verrückung und vor allem die sich daraus ergebende Realitätsauffassung schlicht eine „Selbstverständlichkeit“ sind: „Die Natürlichkeit meiner Handlungen

¹⁴⁵ Gertrud Koch: *Home Movies oder die Schwierigkeit vom Leben in Häusern. Eija-Liisa Ahtilas bewegte Bilder von Leben und Tod*, in: *Parkett*, Nr. 68, 2003, S. 85.

¹⁴⁶ Vgl. hierzu Koch: „Die teilweise direkt in die Kamera sprechenden und blickenden Protagonistinnen stehen dem Betrachter auf Augenhöhe gegenüber, er sieht sich einen Raum betreten, der einen Raum zeigt, in dem ihn jemand anzusprechen scheint. Hier entfalten auch die vielen Stimmen und Geräusche erst ihre volle Wirkung. In den Rauminstallationen werden die Proportionen so sistiert, dass der Raum des Bildes mich auf merkwürdige Weise mit einschließt.“ In: Koch 2003, S. 86.

¹⁴⁷ Koch 2003, S. 85.

ergibt sich aus den Vorstellungen, die ich habe“¹⁴⁸ – und als ‚natürlich‘ werden diese Handlungen auch erfahrbar gemacht. Vor dem Hintergrund der bei Koch nicht benannten Tradition des Schreibens über Ahtila, die die kritische Reflexion der Illusionsbildung durch das Kunstwerk „zum Maßstab ihres Urteilens“¹⁴⁹ gemacht hat, ist darüber hinaus Kochs Deutung bemerkenswert, bei Ahtila gehe es „weder darum, den Illusionismus der Wahrnehmung zu denunzieren, noch den der Phantasie.“¹⁵⁰

Daniel Birnbaum beschreibt, anders als die meisten Interpret_innen Ahtilas, seine eigene Erfahrung in der Auseinandersetzung etwa mit Ahtilas *If 6 Was 9*, und kommt so zu der originellen Bemerkung der Kohärenz des dabei Erlebten:

„The three screens display the sexual fantasies, everyday actions, and dreams of [...] adolescent girls. Even if the work is ultimately a piece of complex fiction, the straightforwardness of the girls creates a strong documentary feel. The intricate interweaving of different kinds of consciousness – memories, fantasies, perceptions – produces not a sense of dissonance but rather of harmonious flow.“¹⁵¹

Und Butler schließlich macht als einzige Autorin unter den schreibenden Rezipient_innen Ahtilas ihren interpretatorischen Abstand zur medienkritischen Deutung explizit *und* hält ihn auch durch. In ihrem rundum erhellenden Katalogbeitrag zur in der Einleitung erwähnten Werkschau Ahtilas 2012/2013 sind Butlers Thesen zwar auch insofern voraussetzungsreich, als dass sie sie aus eher knappen Beschreibungen zu den Arbeiten selbst ableitet. Dabei enthalten diese Thesen jedoch präzise und treffende Urteile.

In ihrem Überblick über die Arbeiten Ahtilas seit den frühen 1990er Jahren bis hin zu *The Annunciation* (2010) schreibt Butler zunächst scheinbar im zuvor üblichen Duktus, die „gaps“ etwa in *If 6 Was 9*, seien essenziell: als Brüche oder Schwellen nämlich zwischen Kindheit und Erwachsenenalter, Vergangenheit und Gegenwart, Diskurs und Performance, Dokumentation und Fiktion.¹⁵² Jedoch beschreibt die Autorin diese Brüche dann eher als Übergänge, denn als Lücken: Die Rahmen der Screens scheinen ihr durchlässig, an ihnen bricht ihrer Beschreibung nach nichts radikal ab, so dass die Arbeit einfach in Form und Struktur aufnehme, was sie darstelle: fünf pubertäre Mädchen im Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Anschließend erläutert Butler zwar gerade die Arbeiten der mittleren Schaffens- oder Übergangsphase (nach 2002 und vor 2010) als Kombinationen aus immersiven Installationen und einer ‚kritischen Ästhetik‘, einem kritischen Interesse an der me-

¹⁴⁸ Koch 2003, S. 86.

¹⁴⁹ Sorg/Würffel 2006, S. 7.

¹⁵⁰ Koch 2003, S. 86.

¹⁵¹ Daniel Birnbaum: *Crystals of Time. Eija-Liisa Ahtila's Extended Cinema*, in: Maria Hirvi (Hrsg.): *Fantasy-sized Persons and Taped Conversations*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in Helsinki (Kiasma Museum of Contemporary Art Kiasma, 23.02.-28.04.2002) und London (Tate Modern, 30.04.-28.07.2002), Helsinki 2002, S. 202.

¹⁵² Vgl. Butler 2012, S. 177.

dialen Repräsentation. Dabei erfahre jedoch die Zuschauerin keinen Bruch ihrer Illusion, sondern eine Art Unterstreichung der, mit Koch gesprochen, ‚Objektivität‘ oder ‚Gewusstheit‘ ihrer filmischen, ästhetischen Illusion: „What the viewer of Ahtila’s work shares is no self-effacing illusion but a self-acknowledging illusion, which, nevertheless, may form a world.“¹⁵³ Butler schreibt weiter, dass „the film’s tight focalisation through the protagonists“ uns von seinen vielen „spatial and temporal discontinuities“¹⁵⁴ ablenke. Die Tatsache, dass wir nicht nur eine von Schnitten unterbrochene, bewegtbildliche Darstellung mit Leichtigkeit als kohärente und bruchlose Erzählung rezipieren, sondern dass wir zusätzlich noch vorsätzlich geschaffene Brüche in die Kohärenz der Narration integrieren können, beweist für Butler nicht (wie noch in der psychoanalytischen Filmtheorie) unsere Determination durch die Suture des Continuity-Systems.¹⁵⁵ Stattdessen notiert sie dazu, dass unsere Imagination der Welt offenbar „impressively independent of the means of representation“ sei.¹⁵⁶ Im Hinblick auf Ahtilas damals jüngste Arbeit *The Annunciation* ist nach Butler eine Entwicklung zu bemerken, „away from the blending of the[...] constituents [of film] L.E.)“¹⁵⁷ into an integrated form and towards a presentation of the work as a loose constellation that doesn’t conceal or absorb its varied source materials or the medium in which they originate.“¹⁵⁸ In dieser Entwicklung zeichnet sich für Butler wiederum keine nun doch noch vollzogene kritische Wendung des Mediums gegen sich selbst ab. Vielmehr stellt Ahtila aus Butlers Sicht das Potenzial ihres Mediums noch nachdrücklicher als zuvor unter Beweis, „to unify its disparate elements enough to form a world.“¹⁵⁹ Im selben Sinne ist auch Ahtilas Aufsplittung eines einzigen Screens in mehrere Bildschirme für Butler gerade nicht als Brechung der einzigen, idealen Perspektive auf das Geschehen im Sinne der medienkritischen 70er Jahre zu verstehen: Damals sei ausgemacht gewesen, dass die Zentralperspektive „a Cartesian transcendental subject“ impliziere, „to which all points of view are ultimately assimilated [...]“. Das Brechen der „Renaissance perspective“¹⁶⁰ galt dabei, wie oben gesehen, als Ermöglichung einer Distanzierung der Betrachterin, und zwar von ihrer Illusion, Ursprung und Beherrscherin jener auf sie hin angeordneten Welt im Kino zu sein. Ahtila aber kommt nach Butler zu der über-

¹⁵³ Butler 2012, S. 174.

¹⁵⁴ Butler 2012, S. 174.

¹⁵⁵ Vgl. S. 34ff.

¹⁵⁶ Butler 2012, S. 174. Butler zitiert hier Victor Perkins: *Where is the world?*, in: John Gibbs und Douglas Pye (Hrsg.): *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester 2005, S. 26.

¹⁵⁷ Eine an den früheren Arbeiten gemachte Beobachtung von deren Integrativität, die vor dem Hintergrund des Forschungskanons originell ist.

¹⁵⁸ Butler 2012, S. 189.

¹⁵⁹ Butler 2012, S. 189.

¹⁶⁰ Butler 2012, S. 189.

raschenden Konklusion, „that disengagement from Albertian perspective may be as much a matter of empathy as estrangement, facilitating our engagement with other points of view within the *fictional world*.“¹⁶¹

Ich folge zwar Butler nicht unbedingt darin, dass Ahtila eine kritische Ästhetik etablieren will. Wohl aber darin, dass wir angesichts ihrer Arbeiten durch die Intensität unserer Erfahrung über die „spatial and temporal discontinuities“¹⁶² hinweggetragen werden. Und vor allem das obenstehend letzte Zitat Butlers enthält bereits die Quintessenz meines Kapitels über Ahtilas *The Annunciation*. Ich hoffe daher dort die Begründung der These, Empathie sei das von Ahtilas Arbeit provozierte Mittel, um eine intersubjektive Erfahrung in der Fiktion zu ermöglichen, mit einer eingehenden Analyse von *The Annunciation* liefern zu können, deren sich Butler selbst weitgehend enthält.

Für die zuletzt referierten Positionen Kochs, Birnbaums und Butlers spielt, anders als für den spätmodernen Forschungszweig und in gewisser Hinsicht noch für Bal und Laine, die Notwendigkeit der Kritik am Medium Film/Video keine besondere Rolle mehr. Im nun folgenden zweiten Kapitel diskutiere ich die beiden Videoinstallationen *If 6 Was 9* und *Today* in vergleichbarem Sinne. Ich will zeigen, dass und wie es in Ahtilas Arbeiten meines Erachtens von Beginn ihrer Praxis als Videokünstlerin an darum ging, intersubjektive Erfahrungssphären in der Fiktion nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu ermöglichen. Diese Erfahrung interessiert Ahtila meines Erachtens nicht so sehr hinsichtlich ihrer Differenz zur außerfilmischen Erfahrung. Sondern, so meine ich, als Erweiterung von Wirklichkeitserfahrung, die vom Erfahrungsvehikel und -multiplikator Film/Video profitieren soll.

2. Kapitel – *If 6 Was 9*

2.1 Einleitung und Vorhaben

If 6 Was 9 ist eine dreikanalige Videoinstallation von 1995, auf Filmmaterial gedreht und nachträglich digitalisiert, deren drei Screens¹⁶³ unmittelbar nebeneinander an der Wand ange-

¹⁶¹ Butler 2012, S. 189.

¹⁶² Butler 2012, S. 174.

¹⁶³ Ahtilas Arbeiten werden bei ihren Präsentationen mithilfe unterschiedlicher Technik gezeigt, mal werden sie auf ein Präsentationsmedium projiziert, mal auf dem Monitor abgespielt. Um nicht jedes Mal alle Möglichkeiten der technischen Präsentation ansprechen zu müssen, wenn von dem Medium die Rede sein wird, auf dem die

ordnet sind (Abb. 1). Gemeinsam erreichen sie eine Breite von gut 7,20 m. Die Arbeit dauert etwa zehn Minuten, benannt ist sie nach Jimi Hendrix' *If 6 Was 9*, einem Song über jugendliche Rebellion und Abgrenzung von der Welt der Erwachsenen.

Ahtilas *If 6 Was 9* handelt von fünf Mädchen im Alter von etwa 14 Jahren, die im Rahmen eines zeitlich nicht genau bestimmten Alltags in Helsinki mal privat zusammensitzen, mal allein zuhause sind und mal einer Freizeitbeschäftigung nachgehen (Basketballspielen). Die Arbeit ist episodisch aufgebaut, in beinahe jeder Episode steht eines der Mädchen als Erzählerin im Vordergrund und spricht einen niemals unterbrochenen oder erwiderten Monolog, indem sie sich mal an die übrigen Mädchen wendet und mal an die Zuschauerin beziehungsweise in Richtung der Kamera. Hierbei entsteht kein unmittelbarer Blickkontakt unter den Darstellerinnen, auch werden keine mimisch oder körperlich vermittelten Reaktionen der Zuhörenden auf das Erzählte sichtbar. Eine der Erzählungen sowie Teile der übrigen werden aus dem Off erzählt. In den Monologen der Jugendlichen geht es um Erinnerungen, Phantasien und Zukunftsträume im Zusammenhang mit kindlicher und pubertärer Sexualität. Es wird weder ganz deutlich, in welchem Zusammenhang die verschiedenen Schauplätze miteinander stehen – darunter ein Supermarktparkplatz, zwei oder drei private Wohnungen, das Geländer einer Treppe im Außenbereich eines Gebäudes, eine Turnhalle und eine Reihe von urbanen oder halburbanen Schauplätzen, die in kurzen, ereignislosen Sequenzen gezeigt werden. Noch ist klar in welchem chronologischen Zusammenhang die Episoden zueinander stehen. Sie spielen bei Dunkelheit, in winterlicher Dämmerung oder fahlem Tageslicht, und könnten sich zum Teil auch simultan ereignen, wären sie nicht innerhalb der Arbeit hintereinander geordnet. Entsprechend gibt es keinen nachvollziehbaren Plot der Arbeit im Sinne eines die Episoden durchziehenden, sich dramatisch entwickelnden Ereignisses, und kein inhaltlich abschließendes Ende. Das letzte Szenario vor dem Abspann zeigt als einziges eine offenbar lockere, unregierte Gesprächssituation. Ausgerechnet diese Episode aber bleibt für die Zuschauerin stumm, nur von Klaviermusik begleitet, die aus diesem Epilog heraus in den Abspann hinüberleitet.

Ich gebe im Folgenden einen in Episoden und sogenannte Zwischenspiele eingeteilten Überblick über das Geschehen in *If 6 Was 9*, jedoch keine detaillierten Beschreibungen. Im Ver-

Bilder erscheinen, verwende ich in dieser Arbeit den Begriff ‚Screen‘, der im Englischen sowohl Fernsehmonitor als auch Projektionsleinwand beziehungsweise Projektionsfläche und digitaler Bildschirm bedeutet, in eben diesem weiteren Sinn.

lauf des vorliegenden Kapitels werden immer wieder einzelne Szenen zur Sprache kommen und zu diesen Gelegenheiten auch näher beschrieben.

An den Überblick anschließend stelle ich die Brüche in der Kohärenz von Zeit, Raum, personeller Identität und Genre in *If 6 Was 9* vor, deren Struktur und Sinn anschließend zu diskutieren sind. Bevor ich zeige, zu welcher Wirkung diese Bruchstruktur meines Erachtens kommt und dabei die Grundlage einer stimmigen Interpretation von *If 6 Was 9* bildet, stelle ich die Position Mieke Bals zu den Brüchen in Ahtilas Arbeiten dar. Ihre Position eignet sich gut, um im Anschluss daran und in Abgrenzung davon meine eigenen Thesen klar zu formulieren. Die erste wichtige These wird lauten, dass Ahtila mithilfe der Gestaltung und Komposition von Bewegung in ihrer Arbeit eine ästhetische Ausdrucksbewegung schafft, welche die Betrachterin provoziert, jenen besonderen Erfahrungsmodus in sich selbst zu mobilisieren, von dem die fünf Jugendlichen in *If 6 Was 9* bestimmt sind. Die zweite These besagt, dass die weitere Integration in die Erfahrungssphäre der pubertierenden Mädchen über einen ständigen, von den besagten Brüchen provozierten Perspektivwechsel vollzogen ist. Die Betrachterin erfährt dabei die Uneindeutigkeit von Raum, Zeit oder Identität als kohärent. So konstituiert sich schließlich eine besondere Art der intersubjektiven Erfahrung: die Betrachterin erfährt sich, wie die Jugendlichen in *If 6 Was 9*, als Teil einer Erfahrungsgemeinschaft, deren Mitglieder füreinander nur vage einzuschätzen sind. Schließlich werde ich aus meinen Beobachtungen folgern, dass es bei Ahtila nicht um die Kritik am manipulativen Medium Film/Video geht, sondern um die Möglichkeit, mithilfe des Mediums Wirklichkeitserfahrungen zu teilen. Dass es sich dabei um Erfahrungen unserer realen Welt handelt, und nicht etwa um solche künstlicher oder paralleler Welten, versuche ich im Laufe der Arbeit u.a. mithilfe eines Rekurses auf Kochs Konzept der filmischen Fiktion evident zu machen. Ahtilas *If 6 Was* soll als Vehikel der Erweiterung eines subjektiven Erfahrungshorizonts auf die Erfahrungsweisen Anderer in Bezug auf unsere eine reale Welt verständlich werden.

Im darauf folgenden 3. Kapitel zeige ich dann insbesondere anhand einer Analyse von Ahtilas Arbeit *Today* (1995/96), dass *If 6 Was 9*, so, wie ich diese Arbeit deute, paradigmatisch ist für die frühere Schaffensphase Ahtilas bis etwa 2002.

2.2 Kurzbeschreibung *If 6 Was 9*

Wenn ich im Folgenden *If 6 Was 9* beschreibe, nenne ich diejenigen Abschnitte Episoden oder Szenarien, die insgesamt von einem der fünf Mädchen bestimmt sind. Kürzere, inhalt-

lich unterscheidbare Abschnitte innerhalb der Episoden nenne ich Sequenzen oder Szenen. Diese sind wiederum unterteilt durch sich in Kamerafahrten verändernde Ansichten, Schnitte mit Wechseln der Kameraeinstellungen und -perspektiven, und durch die recht häufigen ‚Unterbrechungen‘ durch von Bal als solche identifizierte *black leader*¹⁶⁴ – schwarze Screens oder BLACKS. Die fünf namenlosen Mädchen nenne ich M1, M2, M3, M4 und M5, in der Reihenfolge ihres Auftretens als Hauptzählerinnen einer Episode, und beziehe mich grammatisch auf diese Titel wie auf Eigennamen, um unnötig komplizierte Formulierungen zu vermeiden: „M2s Stimme erklingt aus dem Off während M1 dabei zu sehen ist, wie sie an den Nägeln kaut“ statt „Die Stimme des erzählenden Mädchens erklingt aus dem Off, während das Mädchen aus der ersten Episode dabei zu sehen ist, wie es beziehungsweise sie an den Nägeln kaut.“ Die Kürzel L, M und R verweisen auf den linken, mittleren und rechten Screen der wie ein Triptychon aufgebauten Installation mit drei Kanälen.

Zusammengefasst in eine Struktur aus einem Prolog, neun Episoden, sechs Zwischenspielen und einem Epilog stellt sich mir *If 6 Was 9* dar wie folgt:¹⁶⁵

Prolog (0:00 – 0:36):

Schwarze Screens, die Stimmen der Mädchen aus dem Off, die einen überzogen klischeehaften Dialog nach dem Sex mit verteilten Rollen sprechen (*Oh... Ah... Yeah. – That was incredible... – How many points do you give me? – A zillion! – We are a perfect couple. – usw.*)¹⁶⁶

Zwischenspiel 1 (0:36 – 0:41):

Wahllos aufgenommen wirkende, nächtliche Stadtansichten: L ein Hauseingang, M ein großes Eckhaus von der Straße aus gesehen mit den Blick verhängender Weihnachtsbeleuchtung davor,¹⁶⁷ R ein „MAXI“-Supermarkt, vom angrenzenden Parkplatz aus gesehen.

Episode 1 – sukzessive ohne BLACKS (0:41 – 1:32):

¹⁶⁴ Zum Verständnis des *black leader* vgl. S. 67, Fußnote 174.

¹⁶⁵ Zur optischen Absetzung der Installationsbeschreibungen, das heißt zugunsten eines besseren Überblicks in der Durchsicht der vorliegenden Arbeit erscheinen diese in einer vom sonstigen Text unterschiedenen Schriftart.

¹⁶⁶ In allen Arbeiten Ahtilas bis auf *The Hour of Prayer* (2005) wird Finnisch gesprochen, stets englisch unterteilt. Meine Analysen des jeweils Gesagten basieren auf den Untertiteln (beziehungsweise auf dem englischsprachigen Monolog in *The Hour of Prayer*).

¹⁶⁷ Auf diesem Bild ist bei näherem Hinsehen ein Kranwagen zu sehen, der warnblinkend auf der Straße steht und gerade eine Hebebühne mit Menschen darauf weit oben an einem Haus noch ein Stück höher fährt. Im letzten Zwischenspiel ist fast dasselbe Bild noch einmal zu sehen, nur fährt die Bühne mit den Menschen darauf dort ein Stück herunter (9:07 – 9:09). Es ist gut möglich aber nicht genauer zu sagen, dass hier zwei Ansichten der Filmarbeiten zu sehen sind, schließlich kommen im Laufe der Arbeit mehrere Bilder vor, die von weit oben nächtliche Stadtansichten zeigen. In diesem Fall würde das erste Zwischenspiel eine Art Auftakt und das letzte den entsprechenden ‚Abtakt‘ zeigen, was allerdings in dieser Zurückhaltung die insgesamt eher serielle als dramatische Struktur der Arbeit nicht stört.

Dämmerung, fast Dunkelheit. M1 wartet auf M2 vor dem MAXI-Supermarkt und schaut ein wenig unruhig um sich. Nachdem M2 mit einer Plastiktüte herausgekommen ist, nimmt M1 ihr den gerade erstendenen Schreibblock ab und beide machen sich umgehend gemeinsam auf den Weg. Die Kamera folgt ihnen noch für einen Moment die Straße entlang. Aus dem Off ist ein Gedankengang M1' zu hören, der zwischen der aktuellen Situation (dem Wetter, der Hoffnung, bald loszukommen), der Erinnerung an ein Buch über einen Frauen verspeisenden Kannibalen und dem Wunsch springt, selbst einmal Gegenstand eines Buches zu werden. Keines der Mädchen nimmt mimisch oder gestisch auf das Bezug, wovon die Off-Stimme spricht.

BLACK

Episode 2 (1:32 – 2:10):

Fahles Tageslicht. M2 ist offenbar allein zuhause. Die Kamera folgt ihr, als sie einen kleinen Flur zwischen einem Schlafzimmer und der Küche durchquert, um sich, in der Küche angekommen, einen Pullover überzuziehen, ans Fenster zu gehen, wo ein Teekessel auf dem Herd steht, und dann am Tisch zu sitzen. Zwei Screens zeigen jeweils Details der Szenerie in Großaufnahmen: das Gesicht M2s, den Teekessel oder zwei Erdnussbrot streichende Hände. Aus dem Off ist der Bericht von einem langen Tag über den Schulbüchern zu hören, gedankenstromähnlich streift die Stimme M2s das Wetter und die Unzufriedenheit über das eigene Aussehen (*A gray day. No point going out. It's too wet. Hair curls up in a stupid fashion. I made toast for myself. I wish I was taller and more photogenic*). Der Briefträger hat nichts gebracht, die Zeit zieht sich hin: *Watched MTV a few times...* M2 dehnt, am Tisch sitzend, den Kopf tief in den Nacken.

BLACK

Zwischenspiel 2 (2:10 – 2:13):

L, M, R zeigen sukzessive nur minimal unterschiedene Ansichten einer schmalen Straße in tiefer Dämmerung.

Episode 3 – sukzessive von zwei BLACKS L+M aus (2:13 – 2:47):

Privater Raum, warme Beleuchtung, kein Tageslicht. M3 sitzt mit allen übrigen Mädchen an einem Sofatisch, es wird gegessen oder vor sich hingeschaut, M3 erzählt zunächst in Richtung der anderen, ohne dass ihr Blick von dort aus erwidert würde, und dann mit Blick in die Kamera. Die Screens zeigen die Mädchen in drei Halbtotale als dreiteilige Panoramaansicht. Einmal steht M4 von ihrem Platz im linken Screen auf und setzt sich direkt neben M3 in den rechten Screen, wobei sie die leicht verrückten Anschlussstellen der Screens offenbart. M3 berichtet von einem Spiel, das sie häufig gespielt habe, bevor sie in die Schule kam: Eine erotische Phantasie darüber, von einem Arzt und mehreren Krankenschwestern rektal eine Spritze injiziert zu bekom-

men. *At that stage I knew nothing about the pussy. Only later I heard that women have three holes.*

Episode 4 – sukzessive von zwei BLACKS L+R aus (2:47 – 3:25):

Privater Raum, dämmriges Tageslicht vor dem Fenster. Als M1' Stimme erklingt, ist in der Mitte zunächst M2 in Rückenansicht zu sehen, die sich nun nach hinten wendet, als ob sie auf eine Stimme aus dem Off reagierte. Danach kommt nur noch M1 in einer Ecke am Fenster sitzend vor, die mit Blick in die Kamera erzählt – die übrigen Mädchen erscheinen nicht im Bild. M1 schildert ihre Erinnerung an einen View-Master,¹⁶⁸ den sie zuhause hatte. Sie sei fasziniert gewesen von der Bildgeschichte des *Rattenfänger von Hameln*, insbesondere von zwei Bildern, die hintereinander den offenen und den geschlossenen Berg zeigten, in dem im Märchen die Kinder verschwinden: *It was amazing. Und: It was equally amazing to see in a porno magazine that man have no hole behind there testicles. I thought it couldn't have been like that always.* Zu sehen ist neben den entsprechenden Bildern aus dem View-Master R die fotografische Abbildung eines nackten männlichen Unterleibes, von unten betrachtet.

BLACK

Zwischenspiel 3 (3:25 – 3:35):

L, M, R dieselbe Ansicht einer großen urbanen Straßenkreuzung, von weit oben gesehen.

Episode 5 – sukzessive von zwei BLACKS L+R aus (3:35 – 4:57):

Teilweise abgedunkelter Innenraum, fahles Tageslicht vor dem Fenster. M4 sitzt im mittleren Screen auf einem Stuhl und schaut direkt in die Kamera, die die Jugendliche aus leichter Untersicht fokussiert. M4 erinnert sich an ihre Highschool-Zeit als promiskuitive Schülerin, an die Avancen der Jungs und die aus M4s Sicht dementsprechende Ablehnung von Seiten der Mädchen. Während ihres Berichts wechselt die Szenerie, nun wandern Bilder der jeweils einzelnen Jugendlichen über die Screens, die sich offenbar im selben Raum wie in Episode 4 befinden, nun jedoch nicht gemeinsam am Tisch sitzen, sondern jede für sich, mit gesenktem Blick, Tätigkeiten wie Nägelschneiden, Essen, Lesen oder Klavierspielen nachgehen. *What should you do when every cool guy offers you his body?*, fragt M4 aus dem Off. *Say no thanks? That would be far too much fun...*

Zwischenspiel 4 (4:57 – 5:08)

Über L, M, R hinweg ist die dämmrige Panoramaansicht einer etwas verwahrlosten Uferstraße mit Weg zum Meer hinunter zu sehen.

¹⁶⁸ In dem handlichen Apparat (für die stereoskopische Bildbetrachtung) werden in Pappscheiben montierte Dias nacheinander vor zwei kleine Linsen geschoben. Populär sind neben Märchenscheiben oder Ansichten von Urlaubsorten auch pornografische Bildscheiben.

Episode 6/7 – sukzessive von zwei BLACKS M+R aus B (5:08 – 7:25):

6: Draußen, neben einer Gebäudewand, Tageslicht; später in einer Sporthalle, fahles Tageslicht vor den hochgelegenen Fenstern. M5 sitzt frontal, etwas erhöht und mit leicht geöffneten Knien auf einer Geländerstange, sie trägt ein kurzes schwarzes Kleid und einen offenen rosa Mantel, mit halb geöffneten Beinen. Während sie direkt in die Kamera spricht, rutscht sie von der Stange, zieht ihr Kleid zurecht und schließt den Mantel darüber. *Here I sit like this with my legs apart, sagt sie, like a little girls who hasn't learned anything about sex, who has no idea that a woman must hide her private parts and lust. In fact,* erzählt M5, sei sie 38 Jahre alt: *I have a woman's breast and labia that open beautifully when aroused, and a very feminine way to disguise aggression.* Die Szenerie wechselt in das Innere einer Basketballhalle, wo M5 nun in Sportbekleidung auf der Bank sitzend das Spiel einer Gruppe von Mädchen beobachtet und in die Kamera spricht, bevor sie schließlich selbst in das Spiel einsteigt. Sie erzählt von ihrer Vergangenheit als Frau, die an ihrem für unziemlich befundenen Ehrgeiz als Ehepartnerin und Pianistin gescheitert sei – *My man left me when I wanted more sex.* Und von ihrer Rückkehr zu den Mädchen, wo alles angefangen hatte.

7: Sukzessive und immer wieder mit Basketballspielszenen durchmischt erscheinen Einspielungen von kurzen Sequenzen menschenleerer Orte: ein verschneites Freibad, eine sumpfige Wiese in Hafennähe, ein Sportstadion, ein Rastplatz auf einem Steg, ein Denkmal im Park und eine düstere Durchfahrt unter einer Häuserzeile. Darunter mischen sich Zeitlupensequenzen mit M3, die offenbar in Rage Kleidung aus einem Schrank reißt, ein Schuhregal umtritt und häusliche Dekoration zerstört. M5s Bericht aus Episode 6 geht derweil über in eine Aneinanderreihung von Sätzen aus dem Off, in denen die Stimmen der Mädchen Gesprächsbrocken über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten vortragen, als Frau Karriere zu machen: *One thing is certain for all of us, the players in this game: We have a future. – But I've been there already: Educate yourself. That way you get to be as good as the guys! – „You definitively can't do it. Even Mr. X hasn't done it yet.“* – und so weiter.

BLACK

Zwischenspiel 5 (7:25 – 7:33):

L, M, R fliegen vor schwarzem Grund einzelne Teile von Nacht- und Unterwäsche für Frauen in Zeitlupe durch die Bilder, dann folgt L, M, R simultan dieselbe Sequenz eines technisch verlangsamte herabschwebenden Negligés.

BLACK

Episode 8 – sukzessive von BLACKS L+M aus (7:33 – 9:05):

Gemütlicher Innenraum, Dämmerlicht hinter einer Tür, warme Beleuchtung. Alle Jugendlichen spielen Karten um einen Tisch herum, M2 erzählt von dem Jungen, den sie einmal in einem (offenbar kinderpornografischen) Video gesehen habe. Sie spricht zuerst in Richtung der übrigen Mädchen, von denen keines in Blickkontakt mit ihr tritt (nur M5 schaut einmal vage in ihre Richtung), dann in die Kamera. M4 berichtet von dem Filmgeschehen, und wie sie nach und nach den Eindruck gewann, dass der Junge nicht freiwillig vor der Kamera agierte, sondern mit Gewalt in Position gehalten wurde. Ganz sicher ist sie sich dessen jedoch noch im Augenblick des Erzählens nicht: *It was so sick that I didn't want to watch. I dunno, I just wondered how his neck had stiffened in that position.*

BLACK

Zwischenspiel 6 (9:05 – 9:09):

Sukzessive R, M, L Ansichten eines großen städtischen Gebäudes, einer Telefonzelle und desselben Eckhauses hinter Weihnachtsbeleuchtung wie in Zwischenspiel 1.

BLACK

Episode 9 – sukzessive über BLACKS L+R aus (9:09 – 9:42):

Innenraum, fahles Tageslicht vor dem Fenster. M3 berichtet, wie sie *years ago* einen Magazinartikel über Sex im Freien in Helsinki fand. Auf 24 Bildern zeigte darin ein Paar, wie man Sex an einem öffentlichen Ort haben könne. *We cut out the pictures and each of us picked one*, berichtet M3, während auf den Screens in ständigem Wechsel ihr Gesicht beim Sprechen, Sequenzen ihrer ausschneidenden Hände und bereits zu Kollagen zusammengesetzte Bilder zu sehen sind, die Gesichter weiblicher Models zeigen, pornografische Bilder oder ein Portrait M2s. Mit Blick in die Kamera berichtet M3, was auf „ihren“ vier Bildern zu sehen gewesen ist. Es bleibt ungewiss, mit wem sie diese Erinnerung teilt. Die Tatsache, dass sie vier von 24 Bildern bekam, kann bedeuten, dass sie, wie in der Arbeit, zu fünft waren – muss es aber nicht.

BLACK

Epilog (9:42 – 10:00): L, M, R sind die Mädchen zusammensitzend und gelöst plaudernd beziehungsweise beim Klavierspiel zu sehen. Sie sehen einander an, lachen und unterhalten sich. Es ist kein „On-Sound“ zu hören, stattdessen leitet Klaviermusik über das Abschlussbild in den Abspann über. In jedem Ausschnitt dieser Szene ist M5 in je unterschiedlichen Augenblicken zu sehen.

Abschlussbild (10:00 – 10:17): L, M, R zeigen eine nächtliche urbane Skyline, wobei auf den zweiten Blick deutlich wird, dass M und R dieselbe Ansicht zeigen. Eventuell ist auf diesen Bildern ein letztes glühendes Stückchen der untergehenden Sonne zu sehen.

Abspann (*All characters portrayed in this story are fictional*)

2.3 Die Brüche in *If 6 Was 9*

2.3.1 Zeit und Raum

Wie in dieser kurzen Beschreibung wohl schon deutlich wird, betreffen die Brüche in *If 6 Was 9* weniger die Kohärenz des gesprochenen Textes. Dieser ist zwar zuweilen sprunghaft: *I read about this cannibal. He killed and ate young woman. It was stupid. I found a great pad for biology class* (0:41). Er entspricht dabei aber noch dem, was ein unspezifisch gerichteter Gedankenfluss in dieser Reihenfolge beinhalten kann, und ist insofern als einigermaßen kohärent oder stimmig zu betrachten. Die Brüche in *If 6 Was 9* betreffen vielmehr die üblicherweise erwartete Einheit von Zeit und Raum, die Identität der Charaktere und die Eindeutigkeit des Genres, etwa als fiktional oder dokumentarisch. Ahtilas Arbeit erfüllt, zunächst einmal von außen betrachtet, kaum eine dieser Erwartungen.

Der zeitliche und räumliche Rahmen des Geschehens bleibt unklar. Zum einen insofern nicht immer gewiss ist, wieviel verschiedene Räume die Betrachterin sieht, selbst wenn sie den Eindruck hat, die fünf Jugendlichen sitzen zusammen. Ein gutes Beispiel hierfür bietet Episode 5: Hier zieht sich der Monolog M4s über ihre Highschool-Zeit über die kurzen Sequenzen der übrigen Mädchen beim Nägelschneiden oder Lesen hin, und es ist weder abschließend festzustellen, ob wirklich alle fünf Mädchen in einem Raum sitzen, noch ob, falls dem so ist, die Bilder vielleicht zeitlich stark versetzte Aufnahmen zeigen. In welchem zeitlichen und räumlichen Verhältnis M4 zu der gemeinsamen Szene steht, ist vollends unklar (und es kommt erschwerend hinzu, dass M4 behauptet, auf ihre Highschool-Zeit zurückzublicken, die ihrem Äußeren nach noch vor ihr liegen müsste). Aber auch innerhalb eines einzigen Zimmers ist das genaue räumliche Verhältnis der Mädchen zueinander selten genau zu bestimmen, weil die drei Screens zwar zum Teil einen gemeinsamen Überblick zu geben scheinen, aber doch drei verschiedene Perspektiven zeigen, die die Kontinuität des Raumes zwischen sich nicht garantieren. In den seltenen Augenblicken, in denen eine Jugendliche über die Grenzen ‚ihres‘ Screens hinweg eine andere anzusehen scheint, zeigt sie niemals eindeutige Reaktionen auf das Geschehen auf den anderen Screens. In Episode 3 bewegt sich M4 von L über M nach R und demonstriert dabei, dass die gezeigten drei Perspektiven auf die zusammensitzenden Mädchen an ihren Rändern nicht nahtlos ineinander übergehen müssen, nur weil die drei Screens es tun. M4 führt uns auf diese Weise vor, dass wir die Lücken zwischen den Schnitten eines Films tatsächlich imaginativ auffüllen, und uns dabei durchaus täuschen

können. Und hinzu kommen noch Momente, in denen auf zwei oder drei Screens simultan dieselbe Person zu sehen ist, oft zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Wenn in derselben Episode 5 etwa M2 sowohl M als auch R beim Essen zu sehen ist, allerdings in nicht simultanen Bewegungen begriffen, so ist nicht zu entscheiden, wie groß der zeitliche Abstand zwischen dem ist, was die beiden Bilder zeigen, noch, in welchem Verhältnis es zum sonstigen Geschehen steht. Es gibt innerhalb des fertigen Films oder Videos nichts – das führen so betrachtet die Brüche in der Einheit von Zeit und Raum in *If 6 Was 9* für diese Medien vor –, das der Betrachterin jene bruchlose Kontinuität des Geschehens über die Lücken der Montage hinweg garantieren könnte, die sie im Kino gewöhnlich erfährt.

2.3.2 Identität

Hinsichtlich der Identität der Charaktere ist festzuhalten, dass die fünf Mädchen in *If 6 Was 9* relativ undifferenziert bleiben. Ihr Verhältnis zu den sie umgebenden Räumen ist unklar, durch nichts wird deutlich, ob und bei wem sie sich zuhause befinden. Die Betrachterin kennt ihre Namen nicht, sie erfährt nichts über den Kontext dessen, aus dem heraus sie erzählen. Die Mädchen verhalten sich zudem gleichförmig: Die Weise ihres Sprechens ist stets ruhig und klar artikuliert, mit relativ ernstem Gesichtsausdruck. Sie zeigen kaum Reaktionen auf die sie umgebenden Personen, und in ihren (unspektakulären) Tätigkeiten scheinen sie ernst und etwas distanziert. Ihren Gesichtern und Bewegungen sind weder klare Reaktionen auf die Erzählsituationen abzulesen, in denen sie sich befinden, noch auf den Inhalt der Erzählungen, von denen die Betrachterin nicht sicher sein kann, ob sie eigentlich unmittelbar zu den Mädchen gehören und in welcher Hinsicht. Zudem betreffen die Brüche in der zeitlichen Kontinuität innerhalb der Narration auch die Identität der Mädchen: zwar berichten diese in den meisten Episoden mehr oder weniger eindeutig entweder über die Gegenwart oder über die jüngere Vergangenheit (*I read about this cannibal. – I spent the day reading... – Before I went to school... – Years ago... – At that stage I knew...*, und so weiter.). In Episode 5 jedoch spricht M4 von ihrer Highschool-Zeit, für die sie viel zu jung erscheint. Und in Episode 6/7 behauptet M5, sie sei *in fact 38 years old*, und privat wie beruflich bereits an die berüchtigte ‚gläserne Decke‘ gestoßen, um nun wieder zu den Mädchen zurückgekehrt zu sein – als sei sie aus der Zukunft wiedergekommen. Und schließlich spielen keinerlei Absichten oder Ziele der Mädchen eine Rolle, die eine signifikante Entwicklung der Figuren mit sich bringen könnte. Ihre Tätigkeiten sind eher müßig; eher Beschäftigungen als zweckgerichtete Handlungen: Kartenspielen, MTV schauen, am Sofatisch Chips essen, lesen, Sport treiben oder basteln. Es

gibt keine Kontinuität der Tätigkeiten über einen Episodenwechsel hinweg, die Darstellerinnen spielen streng betrachtet nicht einmal eindeutig dasselbe Mädchen in verschiedenen Episoden. Auch dies bedingt und ist zugleich davon bedingt, dass sich keine nachvollziehbare Zeitspanne entfaltet: Nichts läuft auf etwas hinaus. Entsprechend bestehen die Brüche hinsichtlich der Identität der Protagonistinnen zum einen in einigen Unstimmigkeiten zwischen dem, was sie als Erfahrung preisgeben und ihrem Alter. Und zum anderen in dem Abstand zwischen ihrem Spiel und dem, was sie spielen.

2.3.3 Genre

Hält man weiterhin die Bestandteile der Narration wie von außen betrachtet nebeneinander, dann führt das Verhalten der Darstellerinnen auch auf der Ebene zu Irritation, auf der Einschätzungen über das Genre der Videoarbeit getroffen werden, welche wiederum bestimmte Erwartungen an die narrative Kohärenz des Geschehens wecken. Sprechen die Mädchen in den filmischen Raum hinein in Richtung der anderen, so wirkt ihre Vortragsweise aufgrund der fehlenden Interaktion theatralisch. Sie zeigen den Akt des Zeigens mit, und fast könnte man meinen, einer Art Probensituation beizuwohnen. Sprechen die Jugendlichen direkt in die Kamera, so können einzelne Momente dokumentarisch erscheinen, so dass sogleich das Vorgelegene tatsächlich der Darstellerin selbst, und nicht ihrer Rolle zugeschrieben wird. In Episode 5 jedoch bricht die Information, dass die vermeintlich interviewte Jugendliche sich an ihre Highschool-Zeit erinnert, diesen Eindruck umgehend. Und agieren die Darstellerinnen ‚realistisch‘, wie die Betrachterin es von Spielfilmen gewohnt ist, so wie beispielsweise in Episode 1, dann erfüllt sich im Folgenden die Erwartung an einen flüssigen Fortgang der Handlung nicht.

Überhaupt sind die Signale für eine gewohnte, sich nach bestimmten Mustern entwickelnde Erzählung in einem Spielfilm zwar da, etwa für die Einführung in eine Situation, für die Vorstellung der Charaktere, für die Darstellung und Zuspitzung eines Konflikts und für seine Lösung. Jedoch laufen diese Signale, im Zusammenspiel von Schauspiel und Kameraarbeit, fast immer ins Leere. Die obligatorische *establishing scene* etwa gibt es zwar am Anfang von *If 6 Was 9*: In Zwischenspiel 1 fährt L die Kamera an einer Hauswand hinab, bis sie den Hauseingang in den Fokus nimmt und stehen bleibt, während gleichzeitig R ein Auto auf dem Parkplatz des MAXI-Supermarktes einfährt. Dann erscheint M eine weitere Einstellung des MAXI und L führt mit Beginn von Episode 1 schließlich M1 ein, in Nahaufnahme vor dem Supermarkt. Wir werden also mit einer einführenden Kamerafahrt und einer ihr synchron

entsprechenden Bewegung in die Szene hineingebracht, kommen an, und treffen unmittelbar auf eine Protagonistin, die suchend um sich schaut. Die nun zu hörende Stimme teilt die Gedanken der Protagonistin mit, die sich um nichts besonderes drehen (*A lot of sleet coming down. It's cold: I want to go in. Hope she'll be here soon.*) Die Erwartung an ein Ereignis, das die Handlung anstößt, wächst. Nachdem dann aber ein zweiter Charakter eingetroffen und in Interaktion getreten ist (die Entnahme des Schreibblocks aus der Einkaufstüte), um raschen Schrittes mit dem zuerst eingeführten Charakter fortzugehen – passiert gar nichts mehr. Unmittelbar anschließend beginnt Episode 2 mit einer neuen *establishing scene*: Aus steiler Aufsicht folgt die Kamera mit einem Schwenk M2, die aus einem Zimmer kommt, einen kleinen Flur durchquert und das gegenüberliegende Zimmer betritt. *I slept badly. My pillow's too flat. I spent the day at home, reading for a test.* Zu erwarten ist nun ein nachvollziehbarer Anschluss an Episode 1, in der M2 bereits auftrat, ein Ereignis, das uns die etablierte Szenerie – ein müde verbrachter, langweiliger Tag zuhause – verlassen ließe, um den Zusammenhang zu Episode 1 herzustellen. Aber diese Erwartung bleibt unerfüllt: M2 steht in der Küche am Herd und sitzt wenig später am Tisch. Ende der Episode. M2 wird in der gesamten Arbeit nicht mehr in direkten Kontakt mit M1 treten.

2.3.4 Kamera

Überhaupt ist die Kameraarbeit in *If 6 Was 9* für die eindeutige Identifikation der Genrezugehörigkeit bedeutsam. Der Gesamteindruck ist eher statisch. Es kommen nur sehr wenige kurze Schwenks vor, die jeweils einer Bewegung folgen. Es dominieren feststehende Kameraperspektiven, aber ausgerechnet die Einspielbilder in den Zwischenspielen, in denen nahezu nichts geschieht, sind mit leicht bebender Handkamera aufgenommen und gleichen dadurch subjektiven Einstellungen, die womöglich einer der Protagonistinnen zuzuordnen wären. Dies ist allerdings nicht möglich, denn die Einspielbilder sind zum Teil aus seltsam ortloser Perspektive aufgenommen, irgendwo hoch am Himmel (3:25). Und wo sie auf menschlicher Augenhöhe aufgenommen sind, stehen die Mädchen, die fast ausschließlich von Situationen in privaten Räumen erzählen, in keinem näheren narrativen Zusammenhang mit dem Gezeigten: Leere Sportstadien, ein verlassenes Schwimmbad, irgendeine vereiste Ecke eines Hafens (6:41 – 7:10).¹⁶⁹ Die Zwischenspiele oszillieren dazwischen, dokumentarische Beschreibun-

¹⁶⁹ Auf den Eingang zum YMCA-Gebäude, der im ersten und im letzten Zwischenspiel zu sehen ist, sowie auf die Telefonzelle trifft das nicht zu: Beide werden in Episode 9 mit Rekurs auf einen Magazinartikel als geeignete Orte für Sex im öffentlichen Raum in Helsinki genannt. Allerdings wird zumindest das YMCA-Gebäude in Helsinki, wenigstens für das internationale Publikum Ahtilas, eher nicht zu erkennen sein.

gen des allgemeinen Umfelds zu zeigen, oder Orte persönlicher Erfahrung, ohne dass klar wäre, wessen Erfahrungen gemeint sind.

Die in den Erzählepisoden recht häufigen Blickwinkel auf Augenhöhe oder in leichter Auf- oder Untersicht sind häufig mit Nahen kombiniert, in denen sich die Kamera ‚mit am Tisch‘ zu befinden scheint (Episode 3 sowie 8, dort 8:36 – 9:05). Wenn die Jugendlichen in solchen Momenten direkt in die Kamera sprechen, kann dies den Eindruck einer dokumentarischen Szene mit einer konkreten Ansprechpartnerin für die Jugendlichen hinter oder neben der Kamera wecken. Diese Einstellungen sind jedoch recht besonders bewegungslos, was die Kamera zugleich entpersonalisiert und das Geschehen im selben Zuge theatralisiert. Die Einschätzungen über das die Kameraarbeit erklärende Genre müssen wegen solcher Widersprüche ständig revidiert werden. Für die Irritation in Episode 5 mit der viel zu jungen Highschool-Absolventin sorgt beispielsweise auch, dass die Kamera die Jugendliche zunächst als Interviewpartnerin inszeniert, dann jedoch näher an das Gesicht der Darstellerin heranzoomt, während diese andeutungsweise beginnt, lasziv zu agieren, so dass der Eindruck einer potenziell erotischen, vielleicht auch pornografischen Situation entsteht, in der die Kamera voyeuristisch agiert. Darüber hinaus wechselt die Kamera von intimen Nahaufnahmen am Tisch immer wieder plötzlich in beobachtende Einstellungen, die die Möglichkeiten, in engen Räumen in Distanz zum Motiv zu gehen, offensichtlich voll ausnutzen: So entstehen sehr steile Totalen, wie in Episode 8, die wie von außerhalb des Zimmers aus aufgenommen sind (7:56 – 8:33) und eine unpersönliche, generalisierende Perspektive vermitteln, wie in einer Sozialstudie. Solche Einstellungen ähneln anderen, die eher aus der ostentativen Verborgenheit der Kamera heraus entstanden sein mögen, etwa vom Wandschrank hinunter wie in Episode 2 (1:34 – 1:39): Hier scheint es entweder um eine heimliche Beobachtung der Jugendlichen zu gehen, oder es wird, so herum eher spielfilmtypisch, die Anwesenheit einer weiteren, den Protagonistinnen noch unbekanntem Person suggeriert.

Die Kamera macht es so und überhaupt kaum möglich, eine einheitliche (oder jeweils eindeutige) Annahme darüber zu entwickeln, aus wessen Perspektive auf das Geschehen geschaut wird, wessen Wahrnehmung also ein Wahrnehmungsbild zugeordnet werden soll: es gibt keine einzige Einstellung, die aus einer eindeutigen innerdiegetischen Perspektive heraus verständlich würde (zu der auch die Perspektive einer Dokumentarfilmerin gehören könnte). Die Kamera im Kreise der Jugendlichen, die direkt angesprochen wird, legt einmal eine dokumentarische Perspektive hinter der Kamera nahe, etwa in Episode 6, während M5 dem Basketballspiel zuschaut. Ein anderes Mal suggeriert sie, dass die Betrachterin selbst eine innerdiegetische Funktion übernehmen oder sich vollständig in eine solche hineinversetzt

wähnen soll, so in Episode 3, als sich M3 im Laufe ihrer Erzählung plötzlich der Kamera zuwendet (2:31). Solche Annahmen werden niemals durch Gegenschüsse verifiziert, die den Ursprung des vorangegangenen Schusses nach den Regeln der Suture innerhalb des Continuity-Systems (vgl. S. 34ff) aufklären würden. Natürlich könnte auch ein Bruch der Diegese intendiert sein, durch den die Betrachterin außerhalb der Arbeit angesprochen wird. Durch die scheinbar inkonsequente Kameraarbeit bleibt aber immer die Möglichkeit bestehen, dass sich irgendwann doch noch ein innerdiegetischer Adressat der Blicke in die Kamera findet. Die seltsam ab- oder jenseitigen Perspektiven etwa, aus denen einige Bildsequenzen in den Zwischenspielen (etwa in Zwischenspiel 1 und 3), oder aber die distanzierteren Beobachtungsperspektiven auf die Jugendlichen hervorgehen (in Episode 2 und 8), verlangen schließlich ebenfalls noch nach einem schlüssigen Ursprung.

Was die Jugendlichen durch ihre Positionierung im Raum wahrnehmen, wird selten im Gegenschuss gezeigt, zumeist aber gar nicht. Wenn es geschieht, dann niemals ohne Irritation. Die Basketballszene in Episode 6/7 etwa wirkt zunächst recht konventionell in dieser Hinsicht: Während M5 L den spielenden Mädchen zuschaut, wird M und R ein Blick auf die Spielenden gewährt, den die Betrachterin recht umstandslos M5 zuordnet. Ihr hier bereits sensibilisierter Blick für die unklaren Ursprünge der Kameraeinstellungen bemerkt dabei aber, dass die Bilder der Spielenden *nicht ganz* der Perspektive M5s entsprechen können, sie sind aus versetztem Standpunkt aufgenommen – und scheinen dann plötzlich aus der Mitte des Spiels heraus zu entspringen, während M5 noch auf der Bank sitzt (6:25 – 6:40). Ähnlich ist es in Episode 2. Die Gegenstände, die parallel zur Rückenansicht M2s, während sie die Küche durchquert, auf den übrigen Screens portraitiert werden, befinden sich offensichtlich in dieser Küche, denn M2 geht L in der Halbtotalen sichtlich an ihnen vorüber oder hantiert mit ihnen. Der blanke Kessel jedoch, der R auf Augenhöhe zu sehen ist, demonstriert geradezu, dass ihn im Moment seiner Sichtbarkeit weder M2 noch die Kamera sehen können: er spiegelt ein leeres Off seiner filmischen Sichtbarkeit. Und als M2 sich ein Toast mit Erdnussbutter bestreicht, fällt bei genauem Hinsehen auf, dass die vermeintliche Subjektive, aus der M2s Hände simultan M und R zu sehen sind, fast, aber nicht ganz aus der Perspektive M2s aufgenommen wurde. Wieder bleibt also fraglich, wer hier sieht.¹⁷⁰

Die Brüche in *If 6 Was 9*, so lässt sich deren Beschreibung abschließen, lassen das Geschehen gegenüber der Erwartung narrativ kohärenter Raum- und Zeitdarstellungen, eindeutiger Iden-

¹⁷⁰ Dass diese Frage im Bewegtbild prinzipiell nicht abschließend zu beantworten ist, legt Lie dar (vgl. S. 36, Fußnote 95).

titäten, klarer Genrezugehörigkeit und einfach nachvollziehbaren Bezügen zwischen den Sehenden und dem Sichtbaren nahezu überall auseinanderfallen.

2.4 Mieke Bals Deutung der Brüche

Mieke Bal erhebt deswegen den Bruch, die Lücke oder das ‚Loch‘ (hole) zum wichtigsten Merkmal von *If 6 Was 9*. Anders als der ihrer Ahtila-Monografie vorangehende Forschungskanon interpretiert sie die Brüche jedoch nicht nur negativ, als distanzierende Abbrüche, sondern auch positiv, als Ressourcen, aus denen etwas noch Unbekanntes hervorgehen kann. Entsprechend erklärt die Autorin die „holeness“, worin sowohl das Loch als auch die Ganzheit anklingen, zur „theoretical figure“¹⁷¹ von *If 6 Was 9*. Insbesondere die im Forschungsstand schon diskutierte Episode 4 deutet Bal entsprechend: Die Überraschung, die MI angesichts des nackten männlichen Unterleibs erlebt zu haben berichtet, beschreibt Bal als originelle Wendung der hinlänglich bekannten, auf Sigmund Freud zurückgehenden Negativbestimmung der Frau über deren ‚Penismangel‘. Anstelle des Jungen, der entdecken muss, dass der Frau ein Penis fehlt, ist bei Ahtila das Mädchen von der Tatsache überrascht, dass Männer ‚nur‘ zwei Löcher haben.¹⁷² *Mehrere* Löcher zu haben sei anschließend auf allen Ebenen der Arbeit als „infinite possibility, not lack“¹⁷³ zu verstehen, so Bal. Entsprechend sind auch die schwarz bleibenden Screens, die (oben so genannten) BLACKS oder *black leader*¹⁷⁴, nicht nur Zäsuren, die Distanznahme provozierten. Sondern zugleich Präsentatoren, die den noch im Werden begriffenen Jugendlichen dazu verhelfen, buchstäblich wie im übertragenen Sinne zur Erscheinung zu kommen.¹⁷⁵

Zu dieser schönen Deutung kann die Betrachterin nach Bal allerdings nur kommen, und damit holt das Deutungsparadigma des Bruchs die Autorin wieder ein, indem sie sich von der Immersion in Ahtilas *If 6 Was 9* distanziert. Sie soll zwar im bereits beschriebenen Schwellenbereich „in touch“ mit den Protagonistinnen kommen, aber zugleich möchte Bal die Iden-

¹⁷¹ Vgl. Bal 2013, S.148f. sowie 155/156.

¹⁷² Vgl. Bal 2013, S.148.

¹⁷³ Bal 2013, S.147.

¹⁷⁴ *Black leader* heißt ein opaker Abschnitt auf einer Filmrolle, der die Projektion auf die Leinwand unterbindet, solange er abläuft. Er wird beispielsweise für die Projektion von Interviews eingesetzt, wenn der Originalsound auf der Haupt-Filmrolle (*A roll*) weiterlaufen soll, simultan aber nicht mehr der Interviewte, sondern (stumme) Bilder einer anderen Filmrolle (*B roll*) sichtbar sein sollen, die das Gesagte illustrieren. Hierfür werden beide Filmrollen parallel abgespielt. Bal deutet die *black leader* in *If 6 Was 9* in genau diesem Sinne nicht nur als Unterbrechung, sondern auch als Mittel, um etwas Anderem (auf den übrigen Screens oder nach dem nächsten Schnitt) zur Sichtbarkeit zu verhelfen (dem neuen Bild – oder eben einem noch unfertigen Charakter).

¹⁷⁵ Vgl. Bal 2013, S. 162.

tifikation der Betrachterin mit den Protagonistinnen bei Ahtila unbedingt verhindert wissen: Daran, dass der Bruch in *If 6 Was 9* sowohl Unterbrechung als auch Ressource ist, soll die Betrachterin erkennen, dass die fünf Jugendlichen sowohl fragmentierte Persönlichkeiten¹⁷⁶ als auch (noch) frei in ihrem weiteren Werden sind. Würde sie die Erfahrungen der Jugendlichen teilen, drohte ihr der bloß passiv durchlaufene Prozess der Katharsis als einer „emotionalen Reinigung“, ganz ohne aktivierenden Effekt auf ihr Interpretationsvermögen (und mittelbar auf ihr politisches Handeln).¹⁷⁷ So perpetuiert Bal letztlich die Vorstellung, dass die Betrachterin vor der Verführungskraft und dem Illusionspotenzial des Mediums Film/Video geschützt werden muss, um es erst richtig verstehen zu können.

Ich möchte dagegen im Folgenden zeigen, dass Ahtilas *If 6 Was 9* daraufhin angelegt ist, der Betrachterin die Erfahrungsperspektive der Jugendlichen zu öffnen, indem sie ihren spezifisch pubertären Erfahrungsmodus teilt. Nicht nur ermöglicht meines Erachtens erst die so gemachte Erfahrung inhaltliche Analysen wie die Bals. Auch argumentiere ich damit für meine allgemeinere These, dass Ahtila bereits mit ihren frühen Videoinstallationen ihr Medium als Vehikel der Erweiterung des subjektiven Erfahrungshorizonts auf die Erfahrungen der Anderen bereitstellt und hierfür das Immersionspotenzial des Mediums Film/Video voll ausschöpft. Ich zeige, dass die Betrachterin von Ahtilas Arbeiten nicht distanziert, sondern integriert wird. Die zentrale Erfahrung, die Integration in einen kollektiven Erfahrungsmodus in *If 6 Was 9*, gelingt meiner Ansicht nach, indem Ahtilas Arbeit ihre Betrachterin ästhetisch dazu motiviert, diesen Erfahrungsmodus in sich selbst zu mobilisieren.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Vgl. Bal 2013, S. 154/155.

¹⁷⁷ Vgl. Bal zur Katharsis, S. 41, Fußnote 113. Ich finde es erstaunlich, dass Bal die gemeinsame Erfahrung mit den Protagonistinnen Ahtilas so unbedingt ablehnt. Ihre Erfahrungsbeschreibungen sind häufig präzise, werden dann aber als Ergebnisse der Reflexion aus der Distanz ausgewiesen. Zum Beispiel beobachtet Bal an anderer Stelle treffend, dass im Kontrast zwischen dem schnellen Schnitt und der nirgendwohin führenden Handlung in *If 6 Was 9* die besondere Zeiterfahrung der fünf Jugendlichen nachvollziehbar wird, eine Sphäre „of stagnation, where time is worthless, being forced to wait for an after that is not yet accessible and to remember a before that is no longer livable [...]“. In: Bal 2013, S. 136. Jedoch muss sich die Betrachterin bei Bal angesichts der Brüche aus der Distanz zusammenreimen, welche besondere Weise der Zeiterfahrung hier medial exemplifiziert wird. *Selbst machen* darf sie die entsprechende Erfahrung auf keinen Fall.

¹⁷⁸ Auch auf der narrativen Ebene lässt sich zeigen, dass Bals Betonung der Irritationsfunktion des Bruchs so stark ist, dass sie zum Teil Brüche konstruiert, wo tatsächlich keine sind: In Episode 2 ist M2 allein zuhause, mit nahezu nichts beschäftigt, während ein träger Gedankengang aus dem Off zu hören ist. Wir sehen M2 in die Küche gehen, Tee kochen, am Tisch sitzen, Toast schmieren und sich den Nacken dehnen. *I watched the postman from behind the curtain. Nothing for me...* Sichtbar ist dabei auf einem der Screens stets die Jugendliche, während die übrigen Screens Details der Szene zeigen: eine Ansicht des Küchenschanks oder den dampfenden Wasserkessel auf dem Herd. *A gray day. No point going out. It's too wet. Hair curls up in a stupid fashion.* Zuerst M, dann L, erscheint eine Portraitaufnahme M2s, der metallische Klicklaut eines aufspringenden Toasters schreckt sie kurz aus ihrer Trägheit auf. *I made toast for myself. I wish I was taller and more photogenic.* L legt die Jugendliche ihren Kopf tief in den Nacken. M und R zeigen parallel denselben POV-Shot ihre Hände, die einen Toast mit Erdnussbutter bestreichen. *A long day with a book in dozens of positions. Watched MTV a*

2.4 Integration in *If 6 Was 9* – Ästhetische Ausdrucksbewegung

Die integrierende Wirkung von Ahtilas *If 6 Was 9* beruht, so meine These, maßgeblich auf zwei Faktoren: Zum einen auf der ästhetischen Erfahrungsweise der Arbeit, die vor allem von der spezifischen Bewegtheit von *If 6 Was 9* auf verschiedenen Ebenen provoziert wird. Und zum anderen auf dem ständigen Perspektivwechsel, den diese Arbeit herausfordert, und der im Modus der durch die ästhetische Erfahrung der Bewegung mobilisierten Erfahrungsweise vollzogen wird. Gemeinsam verhelfen diese Faktoren der Betrachterin dazu, Teil der in besonderer Hinsicht intersubjektiven Erfahrungssphäre der Pubertät zu werden, oder besser: quasi-pubertär zu erfahren. Innerhalb dieser Sphäre sind Unklarheiten über Identitäten, weiche Übergänge zwischen mir und Dir, solche zwischen Phantasie und Erinnerung oder zwischen Traum und Wachzustand überaus üblich. Und es ist ebenfalls üblich, im Verbund mit jenen Anderen zu erfahren, mit denen man im Zustand sprachloser Solidarität existiert.

2.4.1 Bewegung

Um dies zu erläutern, beschreibe ich im Folgenden zunächst die Bewegung von *If 6 Was 9* und ihre ästhetische Wirkung, die meines Erachtens in Ahtilas spezifischer Komposition dieser Bewegung begründet ist. Orientiert man sich an dieser Wirkung statt an den narrativen

few times. Im Rhythmus des vorwärtstreibenden Gitarrenriffs eines Rocksongs werden alle drei Screens kurz schwarz, bevor sie aufeinander folgend dieselbe Ansicht einer nächtlichen Straße zeigen: das erste Zwischenspiel. Bal beschreibt diese Episode als „short sequence, where one of the girls says she spent the day at home reading [but] we never see her read. Instead she seems to be doing things, but we cannot ascertain what exactly. The shots vary, but only to keep her action unreadable. Time seems broken, which opens up the possibility that the girl is uncertain in her memory, or even fragmented in her personality. As we see frequently in this artist’s work, the (spacial) gaps and (temporal) intervals through which she foregrounds the workings of montage also open up our vision of human „holeness“, to the possibility of „madness“ – another black hole that unexpectedly opens up infinite possibilities.“ In: Bal 2013, S. 154/155. Meines Erachtens wird hier besonders deutlich, dass Bal den distanzierenden Aspekt der Arbeiten Ahtilas überbetont und daher jede Ungleichzeitigkeit von Text und Bild, etwa zugunsten atmosphärischer Beschreibung, als Bruch der narrativen Stringenz verstehen muss. Der Text hängt hier aber nicht, den Erzählsituationen gleich, ein Ereignis beschreibend zusammen, er entspricht eher einem Gedankenfluss – einem recht authentischen jedoch. Beschrieben wird ein langer Tag *with a book in dozens of positions*. Zähigkeit und Langeweile des Lesens drücken sich im unruhigen Sitzen und seinen Positionswechseln wie im Bedürfnis nach Ablenkung aus – *Watched MTV a few times*. Was zu Beginn der Episode eine dramatischere Entwicklung der Erzählung erwarten lässt, der oben erwähnte *establishing shot* und die Situationsbeschreibung *A gray day. No point going out*, stranden zwar sogleich im Nichtgeschehen: *I made toast for myself. I wish I was taller and more photogenic*. Eine lose Gedankenverknüpfung muss jedoch nicht unbedingt als Bruch bestimmt werden, um Sinn zu machen. Assoziationen zwischen Langeweile und dem Abenteuer, anders zu sein, schöner zum Beispiel, sind eigentlich recht typisch für das, was wir sehen: eine Jugendliche zuhause, die lethargisch vor sich hin träumt, während sie sich etwas zu essen macht. Wie kommt Bal darauf, dass die Protagonistin hier „uncertain in her memory“ sei? Was an ihren Tätigkeiten macht sie „unreadable“? Bal scheint sich die Empathie mit den Darstellerinnen aus lauter Angst vor der einlullenden Wirkung der Identifikation geradezu zu verbieten.

Brüchen, bemerkt man, dass Ahtilas Komposition von Bewegung geradezu im Gegensatz zur Unterbrechung oder Lücke steht, indem sie die Struktur, den Rhythmus und das Tempo der Arbeit durch Regelmäßigkeit, Zügigkeit und Geschlossenheit prägt. Sie konstituiert so eine *Ausdrucksbewegung* der Arbeit insgesamt.

Zum einen lässt sich die Beobachtung der Regelmäßigkeit und Geschlossenheit an der Musik und am Einsatz des Sounds in *If 6 Was 9* machen, deren Bewegung eng mit den optischen Bewegungen verknüpft sind. Im ersten Drittel der Arbeit kommen zwei rhythmisch orientierte Rocksongs vor, einer hintergründig vor den Originalsounds in Episode 1 (Autogeräusche auf dem MAXI-Parkplatz) und ein zweiter übergehend von Episode 2 in das Zwischenspiel 2 und von dort aus in Episode 3 (2:08 – 2:44). Hier beginnt die Musik unmittelbar an das Stichwort *Watched MTV a few times* anschließend, die drei nächtlichen Ansichten der unbelebten Straße erscheinen sukzessive, exakt im Takt des vorwärts treibenden Gitarrenriffs. Dominieren tut die Arbeit jedoch ein Klavierstück, das ab dem Ende von Episode 4 (View-Master) über Zwischenspiel 3 hinweg bis zur Mitte von Episode 5 (Highschool-Erzählung) zu hören ist. Dort erfährt es eine Pause und setzt erneut an um im Bild aufgenommen zu werden wo M5 am Klavier sitzt (4:28): Sie spielt jetzt sichtbar das zu hörende Stück. Erst mit dem Ende von Zwischenspiel 4 endet auch das Klavierstück, wird aber in der Mitte der nun folgenden Episode 6/7 wieder aufgenommen und begleitet sie bis zu ihrem Ende. Mit dem letzten Zwischenspiel nach Episode 8, über Episode 9 hinweg (Magazin über Outdoor Sex), durch den Epilog hindurch und in den Abspann hinüber ist ein zweites Klavierstück zu hören, im Epilog sitzt M5 auch erneut am Klavier, dieses Mal sind jedoch ihre Hände nicht zu sehen. Wie das erste, öfter gehörte Stück, ist auch dieses ein rhythmisch rasches, mit schnell und ebenmäßig hintereinander gesetzten Tönen, etüdenhaft, ohne dramatischen Höhepunkt. In jeder Episode ist außerdem, zusätzlich zur Sprache, ein charakteristischer Begleitsound zu hören: In Episode 2 das Gezwitscher eines Vogels, der zwar nicht im Bild auftaucht aber unmittelbar zur Belebtheit des Zuhauses von M2 beiträgt, das die Betrachterin zu sehen meint. Die View-Master-Episode wird vom Klicken der Bildverschiebungen begleitet, passend zu den tatsächlichen Bildwechseln, im zweiten Teil der Highschool-Episode hören wir das leise Ticken einer Gabel auf dem Teller (4:13 – 4:38), in Episode 6/7 das rhythmische Aufprallen des Basketballs (sowie später das Scheppern der zu Boden fallenden Dekorationsgegenstände (6:58), den Regen, den Jubel nach dem Basketballspiel). Regelmäßige rhythmische Geräusche also – das View-Master-Klicken, das Gabelticken, das Ballaufprallen und schließlich noch die Schnittgeräusche beim Kollagenbasteln in Episode 9 – ziehen sich im Verbund mit der beschriebenen Klaviermusik und den ebenfalls gleichmäßig vorwärtstreibenden

Rocksongs durch die Arbeit. Sie bilden ein regelmäßiges, kleinteiliges und sehr eng verknüpftes Netz durch *If 6 Was 9* und damit eine akustische Bewegung des gesamten Geschehens.

Zum anderen betrifft die Kleinteiligkeit und Regelmäßigkeit der Komposition von Bewegung in *If 6 Was 9* die optisch aufgefassten Bewegungen. Die episodische Struktur mit den regelmäßigen Zwischenspielen gibt bereits eine undramatische Taktung der Arbeit vor. Über den Prolog steigt die Betrachterin in eine Serie von Sequenzen ein, die prinzipiell unendlich erweitert werden könnte, da keine Zuspitzung, kein Höhepunkt und kein wirkliches Ende auszumachen sind, eher erfährt sie irgendwann mit dem Epilog eine Art sanften und eigentlich anlasslosen Ausstieg aus der Serie. Zwar tanzt Episode 6/7 ein wenig aus der Reihe, da hier nach der Hälfte von der zuvor etablierten Erzählstruktur abgelenkt wird. Doch hat dies keine Konsequenzen über die Episode selbst hinaus, und führen außerdem Tempo und Rhythmus der Bildwechsel zumindest teilweise über diese inhaltliche Unregelmäßigkeit hinweg.

Innerhalb der seriellen Struktur sind die Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit der Arbeit zum einen durch das Tempo und den Rhythmus der Bewegungen der Bilder *über* die Screens bedingt, die mit Blick auf die Bildwechsel stetig und ununterbrochen sind. Zum anderen ist ihr Zusammenspiel mit den Bewegungen *in* den Bildern genauestens durchkomponiert, ohne dass sich die Komposition aufdrängen würde: In Episode 1 lässt sich beispielsweise beobachten, wie das Erscheinen eines neuen Bildes erst M und dann L auf die Notwendigkeit einer Bewegung innerhalb des jeweils vorigen Bildes weiter rechts reagiert, sich fortführen zu können: Das neue Bild erscheint immer dann, wenn eine Bewegung im vorigen Bild an den linken Rand des Screens ‚stößt‘ (1:13 – 1:31). (Zugleich verbleibt dabei übrigens die Bewegung von M1 und M2 von hinten rechts nach vorne links tendenziell auf derselben Raumebene, weil jedes neue Bild sie wieder ein Stück zurücksetzt.) Ähnliches gilt für Episode 3: Sobald M3 R den Blick hebt und in Richtung des linken Screens schaut, erscheint dort ein Bild, und als in diesem Bild M4 zum zweiten Mal in Richtung des rechten Screen schaut, erscheint M ein weiteres Bild. Im Rhythmus dieser ‚Reaktionen‘ der Bilder über die Screens hinweg wendet R M3 den Blick in die Kamera, M4 bewegt sich von L über M nach R, und als sie sich dort wieder aufs Sofa gesetzt hat, nimmt M M5, mit der rhythmisch angemessenen Verzögerung, die Vorwärtsbewegung und das erneute Hinsetzen noch einmal auf. Und so geht es weiter. Was den gleichbleibenden Rhythmus der ineinander verschränkten Bewegungen der Bilder über die Screens mit den Bewegungen in den Bildern angeht, so stellen die Zwischenspiele zwar kleine Zäsuren da: Diese Bilder stehen meistens für eine kurze Weile simultan nebeneinander ohne ständig sukzessive zu wechseln, außerdem zeigen sie derart unbelebte

Ansichten, dass der Eindruck von Bewegungslosigkeit oder Stillstand entsteht. Allerdings betonen sie in der Regelmäßigkeit ihres Vorkommens wiederum die serielle und damit erneut regelmäßige Struktur der Arbeit insgesamt.

Die Bewegungen *innerhalb* der Bilder sind wiederum en detail aufeinander abgestimmt, obwohl es sich häufig um beiläufige Bewegungen handelt, und schaffen so einen formalen Zusammenhang, der über die narrativen Brüche hinwegführt: Jede Episode, mit Ausnahme der langen Episode 6/7 um das Basketballspiel herum,¹⁷⁹ ist von ständigen, inhaltlich nicht zentralen Bewegungen durchwoben. Oft verlaufen diese symmetrisch, vom linken und rechten Screen in Richtung des mittleren, entweder in die Tiefe hinein oder aus ihr heraus. So etwa in Episode 1, in der M1 vor dem Supermarkt auf M2 wartet: Während L zunächst M1 im Dreiviertelprofil zur Mitte schaut und das Gesicht langsam ins Bild hinein, heraus und wieder hinein wendet, fährt R ein Auto von hinten links nach vorne rechts aus dem Bild heraus. Simultan dazu öffnen sich in der Mitte die Schiebetüren des Supermarkteingangs.¹⁸⁰ Diese Bewegungen sind inhaltlich kaum von Belang, weben aber den Blick der Betrachterin sanft und beiläufig in die Mitte der Arbeit hinein, wo ihr das ‚Hauptgeschehen‘ dann buchstäblich entgegnetritt, als M2 aus dem Supermarkt kommt. In Episode 2, mit M2 allein zuhause, führt die Kamera eingangs den Blick, von der vorderen Mitte aus, aus der Tiefe des linken Screens in die des rechten hinein, während sie der Jugendlichen vom Schlafzimmer in die Küche folgt. Dann weisen die Richtungslinien, wie man sie anhand der Ausrichtung des Tisches L und des Wasserkessels R nachzeichnen könnte, von den Außenrändern der Arbeit in Richtung des mittleren Screens in die Tiefe hinein, auf die sich M2 derweil zubewegt und den Betrachterinnenblick mit sich nimmt. Über die Screens hinweg versetzt wechselt die Ansicht noch einmal – und nun korrespondieren L M2s Aufwärtsbewegung, als sie das Kinn hebt, um den Kopf in den Nacken zu legen, mit ihrer abwärts gerichteten Erdnussbutter-Streichbewegung M und R, so dass eine elegante Dynamik die Screens in ein harmonisches, aber dauerbewegtes Wiegeverhältnis versetzt. In den folgenden Erzählszenen der Gruppe wird häufig von R oder L aus zur Mitte hin gesprochen und von der jeweils anderen Seite aus ‚zugehört‘ wie in Episode 8, wenn dabei auch nur die Kopfausrichtungen und niemals die Blicke und das Mie-

¹⁷⁹ Ich komme in Fußnote 181 (S. 74) ausführlich auf diese Episode zurück.

¹⁸⁰ In dieser Szene ist die Betonung der medialen Bedingungen des Gezeigten deutlich, das Heranzoomen übersetzt in näheres oder nochmaliges Hinschauen; die automatische Öffnung der Schiebetüren als Öffnung der Kameralinse für das Geschehen, das sogleich, zentral im Bild, aus der Öffnung heraus in den Vordergrund tritt. Es gibt in *If 6 Was 9* einige solcher autoreflexiver Sequenzen, die sich allerdings nicht aufdrängen und während der Betrachtung niemals zu einer Unterbrechung des Geschehens führen. Mit Butler wäre statt von einer „self-effacing illusion“ höchstens von einer „self-acknowledging illusion“ zu sprechen, über deren Ablenkungspotenzial „the film’s tight focalisation through the protagonists“ die Betrachterin überall hinwegtrage. Vgl. Butler 2012, S. 174.

nenspiel wirkliches Ansprechen und Zuhören signalisieren. Stets lässt sich das Auge dabei von den Rändern zur Mitte leiten. In anderen Szenen jedoch, etwa in Episode 5 mit M4, die ihre Highschool-Zeit Revue passieren lässt, führen die Bewegungen nicht auf diese Weise in die Tiefe hinein oder aus ihr heraus, sondern sie wiederholen einander, trotz unterschiedlicher Bilder auf den drei Screens: Während nach der Hälfte der besagten Szene M4s Stimme nur noch als Voiceover zu hören ist, zeigen die drei Screens die übrigen Mädchen jeweils einzeln, in unterschiedliche Tätigkeiten versunken – sie essen, lesen, träumen vor sich hin, keines bewegt sich im Raum fort. Die Bewegtheit der Arbeit bleibt dennoch im gleichen Tempo und Rhythmus: Es entsprechen sich nun die Hebelbewegung einer Nagelschere, das Weben einer Gabel beim Essen und ein selbstvergessenes Kopfwippen in Ausrichtung und Struktur (als sich stets gleichförmig wiederholende, kleine Bewegungen). Sowie ein Paar wippende Beine beim Lesen, fließendes Fingerspiel am Klavier und eine unwillkürliche, reibende Bewegung der Hand im Gesicht (hier entsprechen sich sogar, planimetrisch betrachtet, die parallele Anordnung der Beine, die der Klaviertasten und die der Finger) (4:13 – 4:58). Diese Bewegungen liegen alle auf einer Raumebene im Vordergrund des Bildes, und verflachen so tendenziell den Raum. In der Wahrnehmung gewinnen sie dabei an eigener, formaler Präsenz. Nicht unabhängig von ihren gegenständlichen Trägern, aber diese einander angleichend.

So betonen also innerhalb der Bilder die Ausrichtung der Bewegung von den Rändern zur Mitte hin sowie die Bewegungen in den Vor- oder Hintergrund der Screens den Rahmen, und deuten dabei einen inneren Zusammenhang der Arbeit an: Sie führen buchstäblich auf etwas hin oder aus etwas heraus, das jedoch inhaltlich unbestimmt bleibt. Die simultanen Bewegungen auf der zweidimensionalen Ebene der Arbeit betonen tendenziell die abstrakte Sichtbarkeit des Geschehens und heben sie an die Oberfläche, indem sie einen flirrenden Bewegungsteppich bilden. Diese beiden Bewegungstendenzen kontrastieren einander eher nicht. Vielmehr spielen sie in der erstaunlich regelmäßigen Bewegtheit der Arbeit insgesamt zusammen, in dem sie den Eindruck eines ständigen, gleichförmigen Zu- und Ablaufens wecken, unter einer sich darüber kräuselnden Oberfläche.

Ich will damit nicht sagen, dass *If 6 Was 9* dahin wirkt, vor allem formal betrachtet werden zu müssen – im Gegenteil: Die beschriebene Bewegtheit betrifft zwar die Arbeit insgesamt, ist aber im Einzelnen, neben der Bewegung der Bilder über die Screens, stets die konkrete Bewegung des sichtbaren, gegenständlichen Geschehens und hebt sich nicht ständig davon ab. Ihre formale Stringenz drängt sich nicht auf, sie provoziert aber ein *ästhetisches* Wahrneh-

men; die Wahrnehmung der Wirkung eines sinnlichen Zusammenspiels von Bewegungen, unter der sich die Arbeit als ein ästhetischer Gegenstand konstituiert. Die Bewegung von *If 6 Was 9*, die im Einzelnen oft die Bewegung eines konkreten, filmisch sichtbar gemachten Körpers ist, wird dank ihrer die gesamte Arbeit umfassenden formalen Gleichförmigkeit zur Bewegung des Ganzen – *zur Bewegung eines filmischen, ästhetischen Körpers*. Sie kann dabei nicht neutral sein, sondern ist ausdruckschaft, beinahe wie für den inneren Zustand dieses Körpers: Im Zusammenspiel der Bewegungen von den Rändern zur Mitte hin und wieder zurück mit den parallel und seriell angeordneten Bewegungen findet sich, ästhetisch betrachtet, die Gleichzeitigkeit eines nervösen Abwartens des (ästhetischen) Filmkörpers und seiner Erfahrung randloser Dauer oder Zeitlosigkeit wieder – *ein spezifisches Zeit- und Daseinempfinden, das eine Grundempfindung im Zustand der Pubertät ist*.¹⁸¹ Im Folgenden wird dies näher erläutert.

¹⁸¹ Wie gesagt fällt Episode 6/7 in ihren Bewegungen ein wenig aus der sonstigen Regelmäßigkeit oder Gleichförmigkeit der Arbeit heraus. Diese Episode ist insgesamt auffällig. Nicht nur weil hier zwei Episoden ohne Zwischenspiel oder BLACKS sukzessive ineinander übergehen, sondern auch weil M5 zwar als Haupterzählerin auftritt, sich aber nacheinander an zwei verschiedenen Orten befindet (an einem Geländer im Außenbereich eines Gebäudes und in einer Sporthalle). Auch gibt es in dieser Episode einen mehrstimmigen Phrasenaustausch aus dem Off, sowie ungewöhnlich viele Bilder unbelebter und nicht weiter bestimmter Orte (6:40 – 7:21). Und schließlich hat M3 innerhalb dieser Episode eine zusätzliche wortlose Miniszene (6:52 – 7:05). Was die Bewegungen angeht, so kommen hier im Vergleich zur sonstigen Bewegtheit von *If 6 Was 9* sowohl Beschleunigungen vor, etwa in dem eher wuseligen Basketball-Spiel, als auch Verlangsamungen, in den fast unbewegten Einstellungen ereignisloser Orte und in einigen Zeitlupensequenzen (die sonst nirgends in der Arbeit auftauchen). Meiner Auffassung nach wird dabei in dieser Episode das oben benannte spezifische Zeitempfinden – Nervosität und Unruhe, gepaart mit dem Gefühl von Zeitlosigkeit und endloser Dauer – auf den Zustand *weiblicher Pubertät* zugespitzt. Oder richtiger: auf den Zustand der Pubertät unter den spezifischen Bedingungen, mit denen junge Frauen konfrontiert sind. In der gesamten Episode geht es darum, wie Aufbruchstendenzen wie Erregung, Neugierde und Ehrgeiz, als Zuspitzungen der nervösen Unruhe, stets zurückgehalten, zurückgedrängt und in Schach gehalten werden, um dann in Hemmung und Passivität zu enden: Zunächst sitzt M5 mit geöffneten Knien in einem kurzen schwarzen Kleid und einem offenen rosa Mantel auf einer Geländerstange, die Kamera sieht ihr aus der Froschperspektive zu. Der Blick zwischen ihre Beine scheint unverstellt, zu sehen ist dort aber nur ein tiefer Schatten. *Here I sit like this with my legs apart*, sagt M5, und wendet den Blick in die Kamera: *like a little girls who hasn't learned anything about sex, who has no idea that a woman must hide her private parts and lust*. Sie lässt sich vom Geländer gleiten und steht unmittelbar vor der Kamera, zieht ihr Kleid zurecht, und schließt Knopf für Knopf den Mantel darüber: *In fact I'm 38 years old. I have a woman's breast and labia that open beautifully when aroused, and a very feminine way to disguise aggression*. Als Mädchen weiß sie nichts von der Notwendigkeit, ihre Lust verbergen zu müssen, als Frau führt sie den Kontrast zwischen sich öffnenden Schamlippen und dem sittlichen Schließen des (rosa) Mantels über dem Kleid routiniert vor: Sie kennt das gesellschaftliche Verständnis von weiblicher Erregung als Aggression, und das von Unterdrückung als Sittlichkeit, und hat beide verinnerlicht (5:15 – 5:51). Anschließend sitzt M5 am Rande eines Mädchen-Basketballspiels und berichtet von ihren ‚Karrieren‘ als Pianistin und Ehefrau: Beide scheiterten an ihrem Ehrgeiz, der für eine Frau nicht angemessen befunden wurde (*My man left me when I wanted more sex*). Hier sei sie nun, zurück bei den Mädchen, wo alles begonnen habe und die Zukunft noch offen sei: *One thing is certain for all of us, the players in this game: We have a future*. Im Anschluss an die Basketballsequenz sind aus dem Off die Stimmen verschiedener Mädchen in einer Art Dialog zu hören, einer Abfolge von Phrasen, die sich um gegenseitige Ermutigungen dreht, um Aufforderungen zur Zurückhaltung und um das Eingeständnis von Resignation. Im Zusammenspiel mit der seltsamen Erzählung des jungen Mädchens über ihre Rückkehr aus der Zukunft berichten diese Phrasen erneut von einem Vor und Zurück, von Vorstoß und Rückschlag und erneutem Vorstoß, von Aufbruch und Hemmung. Die zunächst zusammenhanglos erscheinenden Einspielbilder von einem verschneiten Freibad, einem leeren Sportstadion und einer verregneten Hafengegend, von einem einsamen Denkmal und einer leeren

2.4.2 Ausdrucksbewegung

Hermann Kappelhoff und Jan Hendrik Bakels haben in Anknüpfung an die phänomenologische Filmtheorie seit den 1990er Jahren den zuletzt Anfang des 20. Jahrhunderts geprägten Begriff der *Ausdrucksbewegung* erneut stark gemacht, um die phänomenologisch entwickelte Konzeption des Films als Leib¹⁸² weiter zu erläutern. Zur Ausdrucksbewegung kann nach Bakels und Kappelhoff eine „kompositorisch angelegte“¹⁸³ Bewegtheit der Bilder des Films werden. Das heißt gerade nicht nur die Bewegung der gegenständlichen Körper im Film,

Hausdurchfahrt, die allesamt menschenleer sind, lassen Abwesenheit und Ereignislosigkeit an Orten assoziieren, die ansonsten mit Erwartungen (an jemanden, aber auch von jemandem oder etwas) zu tun haben. Wieder werden Ereignislosigkeit und Langeweile im Kontrast zu Erregung und Aufregung deutlich (6:40 – 7:21). Hinzu kommen schließlich noch die kurzen Zeitlupesequenzen von M3, die, offenbar in Rage, Kleidung aus einem Schrank reißt, ein Schuhregal umtritt und häusliche Dekorationsgegenstände von einer Anrichte fegt, als müsse sie die sie umgebende Häuslichkeit zerstören. Ihre Wut wird jedoch von der Zeitlupe gebremst, es gibt kein Entkommen für sie (6:52 – 7:33). Dieses Vor und Zurück bestätigen schließlich auch die letzten kurzen Sequenzen der Episode: Am Ende des Basketballspiels bejubeln die Spielerinnen ausgelassen hüpfend auf allen drei Screens ihr eigenes Spiel, es folgt ein BLACK, dann zieht sich M ein Mädchen im Laufen ihr Trikot aus und legt es, schnell und präzise wie bei einem Touch-Down, direkt vor der Kamera am Boden des Spielfeldrands ab. Ein erneutes BLACK – und es schweben Damen negligés in Zeitlupe vor schwarzem Grund herab, bevor mit Episode 8 eine neue Erzählszene beginnt (7:10 – 7:33). Auf Dynamik und Kraft folgt hier die Ausbremsung unter dem Deckmantel der Eleganz und arglosen Verspieltheit.

Aus meiner Sicht ist dies folglich keine hoffnungsvolle Episode, sondern eine, die jene *If 6 Was 9* bestimmende Spannung zwischen nervöser Unruhe und endloser Dauer zuspitzt und thematisch spezifiziert, ohne sie jedoch zu unterbrechen. Episode 6/7 gewährt der Zuschauerin gerade keinen Ausstieg aus der Arbeit und der Grundempfindung im pubertären Zustand – sondern sie intensiviert diese Empfindung noch. Bal deutet die Episode hingegen als Szene, in der die Jugendlichen die Notwendigkeit des Geführtwerdens (durch die Betrachterin, durch die Künstlerin, durch lenkende Personen überhaupt) endgültig abschütteln, da auch im ‚richtigen‘ Geführtwerden Gefahr für eine freie und unvoreingenommene Entwicklung bestehe, wie es u.a. in dem phrasenhaften Dialog offenbar werde (*Or should I just talk to a talented young guy whom the ladies help and let him do everything for me? – I know some who chose that path. Now they say they feel like being transparent – like standing in the road with cars sliding through them*). Erneut soll die Betrachterin nach Bal nicht nur ihre Verstricktheit mit den Anderen einsehen, sondern auch ihre daraus resultierende Verantwortung für die Anderen, die durchaus nicht nur im Führen, sondern auch im Loslassen bestehen kann. Und erneut muss diese Einsicht für Bal über einen Bruch zustande kommen, der zunächst eine Medienreflexion auslöst: Ahtilas Einsatz der Zeitlupe, so Bal, distanzieren die Betrachterin und verweise sie auf die Künstlichkeit oder Gemachtheit des Erzählten: „Thus, the installation shows by means of contrast the artifices of its own possibility establishing the fictionality of both its story and its means of representation.“ In: Bal 2013, S.156. Diese medienreflexive Geste deutet Bal zwar positiv, als Vorführung der sozialen Konstruktivität des Künstlichen: „Rather than undermining fictionality by showing, through contrast, its artifice, the flying clothes promote the artifice itself as socially constructive.“ (S.157). Aber dieser Einsicht geht die Distanz, die der Bruch beziehungsweise „contrast“ an dieser Stelle bewirkt, voraus. „This brief image tells us we can be freed from leaders if we allow ourselves to become girls again, dwelling in the timespace of adolescence where fantasy meets a still undetermined reality and constructs wisdom out of the encounter“, schreibt Bal weiter (S.157). Dem stelle ich entgegen, dass genau dieses Wieder-Mädchen-Werden, dieses erneute ‚Bewohnen‘ der pubertären Raumzeit, nicht möglich ist, sofern man der Arbeit nicht auf ästhetischer Ebene über ihre Brüche hinweg folgt. Ich zeige im Folgenden, dass das *Miterfahren als Jugendliche* ein Effekt der ästhetischen Ausdrucksbewegung von *If 6 Was 9* ist, der sich vermittelt, wenn man es schafft, den Erfahrungsmodus hinter dieser Ausdrucksbewegung in sich selbst zu mobilisieren. Hierzu trägt die in Episode 6/7 zugespitzte spezifische Bewegtheit von *If 6 Was 9* maßgeblich bei.

¹⁸² Vgl. auch die Absätze über Tarja Laine im Forschungsstand der vorliegenden Arbeit, S. 43ff.

¹⁸³ Hermann Kappelhoff/Jan Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten quantitativer Medienanalyse*, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 05, 2011, S.12.

sondern die Bewegung auf „alle[n] Gestaltungsebenen des filmischen Bildes“, darunter das Schauspiel, die „Farbe, Lichtvaleurs, Raumbildung, Musik, Montage usw.“¹⁸⁴ Der Film kann im Zusammenspiel dieser Ebenen „in Analogie zur Expressivität physischer Bewegungen und Mikrobewegungen betrachtet“¹⁸⁵ werden, das heißt in Analogie zum organischen Körper. Und wenn eine filmische Einheit für die Betrachterin insgesamt eine solche „zeitliche“ oder „dynamische Gestalt“ aus dem Bereich der „organischen Bewegung“ aufweist, die „nach einheitlichem Rhythmus“ verläuft, und der „eine gewisse Ganzheit“¹⁸⁶ vorgegeben ist, dann kann die Zuschauerin beginnen, diese Bewegung des ästhetischen Filmleibs kinästhetisch mitzuvollziehen, das heißt zu verkörpern. Die kompositorisch angelegte Bewegung entfaltet sich in diesem Fall

„außerhalb des physischen Filmmaterials, abseits der Leinwand: Sie materialisiert sich als leibliche Empfindung des Zuschauers, wird von diesem *verkörpert* – Zuschauerwahrnehmung und filmische Expressivität sind hier unmittelbar verschränkt. [...] Die im Medium filmischer Bewegungsbilder sich artikulierende Ausdrucksbewegung gewinnt ihre affektive Realität als leibliche Empfindung von Zuschauern.“¹⁸⁷

Die Zuschauerin ahmt die Bewegung nicht raumgreifend nach, auch da sie sich keinem tatsächlichen Leib gegenüber sieht. Aber die ästhetische Ausdrucksbewegung findet doch eine spürbare Resonanz in ihrem Körper, so dass sie sich diese Bewegung gewissermaßen am eigenen Leibe vorführt, und ihr auf diese Weise ihren spezifischen Ausdruck entnehmen kann.¹⁸⁸ Im Falle von *If 6 Was 9* mobilisiert sie so, durch die Verkörperung der beschriebenen Bewegtheit der Arbeit, das oben beschriebene pubertäre Zeit- und Daseinempfinden einer Gleichzeitigkeit von nervöser Unruhe und endloser Dauer in sich selbst. Sie bringt es an sich selbst hervor, indem sie den Ausdruck der spezifischen Bewegtheit der Arbeit körperlich mitvollzieht.

Ohne an dieser Stelle in die Debatte über die Körperlichkeit ästhetischer Erfahrung überhaupt einsteigen zu wollen, scheint mir Kappelhoffs/Bakels Konzept der Ausdrucksbewegung gut geeignet, um zumindest die ästhetische Erfahrung von *Bewegung* zu erläutern, die niemals auf bloß visueller Ebene bleibt: Die Bewegung der Arbeit motiviert unter anderem durch Rhythmik und Tempo ihre ästhetische Wahrnehmung. Und im Zusammenspiel mit der Verkörperung der Bewegung durch die Zuschauerin wird die ästhetische Bewegung der Arbeit zum Ausdruck dieser Arbeit als *ästhetisches Objekt*. Als ästhetisches Objekt ist *If 6 Was 9*

¹⁸⁴ Kappelhoff/Bakels 2011, S. 11.

¹⁸⁵ Kappelhoff/Bakels 2011, S. 11.

¹⁸⁶ Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs*, in: Günther Dux (Hrsg.): *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 1982, S. 77, zitiert nach Kappelhoff/Bakels 2011, S.11.

¹⁸⁷ Kappelhoff/Bakels 2011, S.12.

¹⁸⁸ Ich diskutiere einen vergleichbaren Vorgang näher im 4. Kapitel, S. 153ff.

sodann nicht Leib im vollen Sinne. Die Arbeit ist aber etwas, das ohne das Konzept des Leibes kaum denkbar wäre.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Ich verzichte an dieser Stelle nicht nur auf eine Auseinandersetzung mit der Konzeption des Kunstwerks als Quasi-Subjekt im Haupttext (vgl. dazu S. 5, Fußnote 7), sondern auch auf die ausführliche Diskussion der Thesen Vivian Sobchacks, die ein phänomenologisches Verständnis des Films als Leib besonders prominent vertritt. Sobchack in der vorliegenden Arbeit ‚weggelassen‘ zu sehen, mag vielleicht irritieren. Nicht nur, weil Kappelhoff und Bakels im genannten Text explizit an Sobchack anschließen. Sondern auch, weil Sobchacks Prägung der Idee der Verkörperung des Films meiner Arbeit argumentativ zuträglich erscheinen mag. Ich finde jedoch, leider, nur schwer stringent durch Sobchacks Studien hindurch (etwa durch Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992, oder durch Vivian Sobchack: *Phenomenology and the Film Experience*, in: Linda Williams: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick/New Jersey 1995), so dass ich mich dagegen entschieden habe, darauf aufzubauen. Deswegen nur an dieser Stelle ein paar Überlegungen:

Soweit ich sehe konzipiert Sobchack den Film als Leib, der durch seine Zuschauerin insofern verkörpert wird, als dass diese im Film sowohl eine Wahrnehmung unmittelbar mitvollzieht, als auch das Ergebnis dieser Wahrnehmung, nämlich die Welt *für* diese Wahrnehmung, vor sich projiziert sieht. Eine Wahrnehmung wird von der Zuschauerin mitvollzogen und zugleich als nicht ihre eigene erkannt. Sie wird außerdem (obwohl Sobchack selbst auf eine zumindest partielle Opazität des Kamerablicks hinweist) als Wahrnehmung eines *Subjekts* identifiziert, wenn auch als Wahrnehmung eines anonymen Subjekts. Dieses Subjekt steht nun keineswegs hinter der Kamera und es ist auch nicht selbst die Kamera. Vielmehr ist *der Film selbst*, und das heißt letztlich alles, was ihn bedingt und ausmacht, wahrnehmender Leib beziehungsweise verkörpertes Subjekt. Dieser Leib nimmt nach Sobchack deutend wahr (insofern die Kamera perzeptiv sei), und er drückt seine gedeuteten Wahrnehmungen aus (insofern der Projektor expressiv sei). Man kann, da Sobchack u.a. Kamera und Projektor im Film-Leib zusammenfasst, auf diesen Leib nicht zeigen. Sondern man nimmt ihn wahr, indem man *mit* ihm wahrnimmt.

Wenn ich Sobchack richtig verstehe, dann geht es ihr bei der deutenden Wahrnehmung, die die Betrachterin gemeinsam mit dem Film vollzieht, nicht um eine Wahrnehmungsebene, auf der ein Subjekt seine je spezifische Wahrnehmung der Welt vollzieht (und, sofern es Film ist, seiner Mitwahrnehmerin den Ausdruck dieser individuell wahrgenommenen Welt zur Reflexion anbietet). Film, so verstehe ich Sobchack, nimmt deutend wahr auf einer nichtindividuellen, allen Leibern gemeinsamen Ebene: Film „gives birth and actualizes signification, constituting and making manifest the primordial significance that Merleau-Ponty calls „wild meaning“ – the pervasive and as yet undifferentiated significance of existence as it is lived rather than reflected upon.“ (In: Sobchack 1995, S. 42). Er gibt seiner Betrachterin somit die Welt auf einer *primordialen*, vorsprachlichen Bedeutungsebene zu erleben, auf der sie „universelles Fleisch“ ist (In: Maurice Merleau-Ponty: *Die Verflechtung – Der Chiasmus*, in: Ders.: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986, S. 181). In der Mitte dieses Fleisches existiert jeder Leib als ein Empfindbares, „das dem, der es bewohnt und empfindet, die Mittel bietet, um all das zu empfinden, was ihm außerhalb seiner selbst gleicht, sodass es, eingefangen ins Gewebe der Dinge, dieses ganz an sich heranzieht [...] und in derselben Bewegung den Dingen, über denen es sich zusammenschließt, diese Identität ohne Überlagerung, diese Differenz ohne Widerspruch, diese Abweichung von Innen und Außen mitteilt, die sein eingeborenes Geheimnis bilden.“ (In: Merleau-Ponty 1986, S.178/179). Die Welt, die die Filmzuschauerin während des Films erlebt, wäre demnach unsere plastische Welt der Körper und Leiber, in der wir auf der Grundlage des Erlebens unserer Selbst als Einheit von Subjekt und Objekt, als buchstäblich *Inkarnierte*, auch den Leibern um uns herum dieselbe Tiefe an-sehen, die wir an uns selbst erfahren, und in der wir sie als ebenfalls sich selbst präsent Volumina erkennen. In dieser Welt, oder genauer: in der Welt auf dieser Ebene, können wir uns kinästhetisch an jeden Ort versetzen, und jede Perspektive, der wir in der Anderen begegnen, nehmen wir mitfühlend ein, da das universelle Fleisch keine Grenzen zwischen den erst auf einer aufgestuften Ebene distinkten Leibern kennt. Im Perspektivwechsel verschieben wir wohl unsere Aufmerksamkeit, aber wir überspringen keine „Klüfte“, die auf den aufgestuften Ebenen der Wirklichkeit „zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“ (Didi-Huberman 2011, S. 101).

Ich finde diesen Gedanken der Fortsetzung von Merleau-Pontys universellem Fleisch in die Filmwelt hinein sehr interessant, insofern damit näher beschrieben werden könnte, in welcher Weise wir uns in der Filmwelt immer schon auskennen, und den vermeintlich verlorensten Standpunkten der Kamera kinästhetisch problemlos folgen können, ohne jemals vollständig aus der leiblichen Geborgenheit in die körperliche Welt gerissen zu werden. Dieselbe Verwandtschaft zwischen der filmischen und der außerfilmischen Welt kann man auch anders erläutern, in dem man, etwa wie Koch, auf die *Gegenständlichkeit* der filmischen Welt verweist, die u.a. die Tatsache mitbedingt, dass die filmische Fiktion für uns stets virtuell auf die außerfilmische Welt bezogen bleibt. (vgl. Koch 2016, S. 62). Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl von Beschreibungen des für uns sichtbaren Zusammenhangs zwischen außerfilmischer Welt und filmischer Welt, genau wie für den zwischen außerfotografi-

Bakels und Kappelhoffs Konzeption der Ausdrucksbewegung macht deutlich, dass wir einen Film in *Analogie* zum Leib betrachten können, insofern beispielsweise die Komposition seiner Bewegung uns eine ästhetische Wahrnehmung ihrer Bestandteile nahelegt. In der Auseinandersetzung mit *If 6 Was 9* mobilisieren wir demnach, analog zur (und nicht identisch mit der) Auseinandersetzung mit einem ausdrucksreichen Leib, das pubertäre Zeit- und Daseinsempfinden in uns selbst, das die Arbeit *ästhetisch* vermittelt. In *If 6 Was 9*, das ist an dieser Stelle auch im Hinblick auf Tarja Laines im Forschungsstand vorgestellte Interpretation dieser Arbeit noch einmal zu unterstreichen (vgl. S. 43ff), geht es nicht um die Konfrontation mit dem Film als dem Anderen, in der die Betrachterin auf sich selbst als Subjekt und Objekt für diesen Anderen zurückgeworfen wird. Das ästhetische Objekt, zu dem *If 6 Was 9* aufgrund der spezifischen Komposition von Bewegung in dieser Arbeit in der Betrachtung wird, vermittelt im Zuge seines Ästhetischwerdens analog zu einem bewegten Leib, also indem seine *ästhetische Bewegung* mitvollzogen wird, jenen Erfahrungsmodus, der dann die Grundlage für die weitere Verstrickung in die Erfahrungssphäre der Pubertät ist.

2.5 Integration in *If 6 Was 9* – Perspektivwechsel

Ich möchte nun meine These weiter ausführen, nach der die integrierende statt distanzierende Wirkung von *If 6 Was 9* auf zwei Faktoren beruht: Zum einen auf der ästhetischen Auseinandersetzung mit der Arbeit, die von ihrer auch formal hervortretenden Bewegtheit ausgeht. Die beschriebene, die ganze Arbeit bestimmende Bewegtheit fasst *If 6 Was 9* bereits über die beschriebenen Brüche hinweg zusammen: Sie hebt eine Gesamtheit und Ganzheit der Arbeit hervor, die sie auf der Ebene narrativer Konsistenz zunächst nicht zu haben schien.

Zum anderen wird die Betrachterin in Ahtilas Arbeit integriert, indem sie den ständigen Perspektivwechsel, den die Arbeit herausfordert, im Modus der durch die ästhetische Erfahrung

schwer und fotografischer Welt. Eine davon hat jüngst Vinzenz Hediger mit Bezug auf André Bazin aktualisiert, nach dem das Ding seiner Reproduktion offenbar etwas von seinem Sein mitgegeben habe (vgl. Vinzenz Hediger: *Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte*, in: Koch/Voss 2006, S. 207. Dass für Bazin die Pointe dessen, was das Ding seiner Reproduktion mitgegeben habe, gerade in seiner Freiheit von jeder Wahrnehmung oder Wahrgenommenheit liegt; in seiner *Objektivität*, führt die Diskussion allerdings in eine ganz andere Richtung). Ich verstehe jedoch nicht, weshalb für Sobchack nun der Film (und nicht die Zuschauerin) der Leib beziehungsweise das Subjekt sein muss, das diese Erfahrung der leiblichen Vertrautheit mit der Welt macht und ausdrückt. Insbesondere auf höheren Ebenen der Bedeutungsbildung, auf denen etwa die jeweils spezifische filmische Fiktion mit Koch als virtuelle Fassung der Welt Sinn ergibt, wird die Vorstellung vom Film als Leib, welcher der Welt diese spezifische Fassung gibt beziehungsweise entringt, ziemlich verwirrend. Kehrt nicht mit dieser Vorstellung letztlich die Idee eines konkreten Subjekts zurück, durch dessen Augen wir in unserer Identifikation mit der Kameraperspektive sehen? Dann würden aber mit Sobchacks Konzeption des Films als Leib meines Erachtens Probleme zurückkehren, die die Filmtheoretikerin – wenn ich sie recht verstehe – eigentlich hinter sich gelassen haben wollte.

der Bewegtheit mobilisierten Erfahrung mitvollzieht: im Erfahrungsmodus eines für die Pubertät typischen Zeit- und Daseinempfindens, in dem nervöses Erwarten von Zukunft und der Eindruck endloser Dauer zusammenkommen.

Von diesem Grundgefühl sind nicht nur die Arbeit als ästhetisches Objekt erfüllt, sondern auch die Protagonistinnen, die zwar in beinahe allen Episoden nahezu nichts Zweckorientiertes tun, und häufig einfach ins Nichts schauen,¹⁹⁰ aber gleichzeitig ununterbrochen ihren nervösen Mikrobewegungen nachgehen, indem sie essen, Kartenspielen, in Heften herumblättern, mit den Beinen wippen und Papier zerschnippeln. Während die Betrachterin nun bereits ähnlich wie diese fünf Jugendlichen empfindet, gerät sie im Zuge ihrer Verwicklung in Ahtilas ausgeklügeltes Suture-Verfahren noch tiefer in die Erfahrungssphäre der fünf Pubertierenden hinein, und wird in deren spezifische Weise der Intersubjektivität verwoben. Im Modus der pubertären Zeit- und Daseinserfahrung rezipiert führen die vermeintlich die Kohärenz der Narration störenden Brüche in der Kontinuität von Zeit und Raum oder in der Identität der Charaktere nämlich nicht aus der Arbeit heraus. Vielmehr führen sie dazu, dass die Betrachterin ihre Perspektive auf Zeit, Ort und Identität stetig wechselt, und sich dabei eine allgemeine und dennoch als kohärent erfahrene Vagheit der Einschätzungen ergibt, obwohl immer neue und nicht klar zu hierarchisierende Interpretationen der Verhältnisse vorgenommen werden müssen.

2.5.1 Suture

Im Zuge ihres Suture-Verfahrens vermeidet es Ahtila, wie beschrieben, den durch die Kameraperspektive suggerierten Blickwinkeln in ihrer Arbeit möglichst eindeutige innerdiegetische Quellen zuzuordnen. Das besondere Zusammenspiel von Schauspielweise und Kameraarbeit (vgl. S. 63ff) führt vielmehr dazu, dass stets neue, einander häufig widersprechende Annahmen darüber provoziert werden, um wessen Wahrnehmung es in einer Einstellung jeweils gehen könnte.

Ein gutes Beispiel hierfür bietet Episode 5, in der M4 von ihrer vergangenen Highschool-Zeit als promiskuitive Schülerin berichtet: Zunächst ist in dieser Episode die Kamera der Protagonistin gegenüber am Boden positioniert, so dass sie M4 frontal aus der Froschperspektive fasst. Zu Beginn wird damit eine Art Interviewsituation suggeriert, da M4 allein auf einem zentral im Bild platzierten Stuhl und mit direktem Blick in die Kamera zu erzählen beginnt.

¹⁹⁰ Für die Besonderheiten in Episode 6/7 vgl. S. 74f, Fußnote 181.

Im Laufe der Erzählung zoomt die Kamera M4s Gesicht sukzessive näher heran. Die Jugendliche berichtet, dass sie während ihrer Zeit an der Highschool nach einem Initiationserlebnis mit diversen Jungs geschlafen und diese Phase deswegen sehr genossen habe. Der Betrachterin erscheint sie für den behaupteten Abstand zu dieser Lebensphase sexueller Aktivität viel zu jung, und die ‚Annäherung‘ der Kamera durch den Zoom wird plötzlich zu einem skeptischen Blick; zum genauen Hinsehen, um aus M4s Gesicht ablesen zu können, in welchem Verhältnis sie tatsächlich zum Erzählten steht, und wie alt sie wirklich sein könnte. Plötzlich ändert M4, mit ununterbrochenem Blick in die Kamera, recht demonstrativ die Ordnung ihrer übereinandergeschlagenen Beine. Ihr leicht amüsiertes Unterton, der zuvor vielleicht noch als Indiz dessen verständlich war, dass sie bloß so tut, als habe sie die Oberstufe bereits beendet, und mit der Phantasie spielt, einmal ein Jungenschwarm gewesen sein zu können, bekommt nun etwas Herausforderndes. Der Blick der Kamera wirkt jetzt sowohl prüfend als auch in den Bann geschlagen, und die zu Beginn assoziierte dokumentarisch angelegte Interviewsituation hinter der Kamera wird in der neuen Interpretation dieser Perspektive zu einer Art Verhörsituation – in der M4 (in Anlehnung an eine populäre Szene Sharon Stones während eines Verhörs in Paul Verhoevens *Basic Instinct* (1992)) souverän mit ihrem Gegenüber spielt. Ein innerdiegetischer Ursprung für den Blick auf eine solche Situation wird jedoch nicht geboten, so dass sich stattdessen die Betrachterin bald selbst in die Rolle der Voyeurin gedrängt sieht, die von der Jugendlichen möglicherweise provoziert wird. Der nächste Schnitt allerdings führt zu den simultanen Nahen mit M3, M2 und M1 beim Nägelschneiden, Essen und müßigen Herumsitzen. Die Kamera scheint mitten im Raum zu stehen, und zeigt jedes Mädchen mit relativer Neutralität. M4 berichtet unterdessen aus dem Off, wie die übrigen Mädchen an der Schule, je nach dem, ob sie *flat-breasted bookworms* oder *tough girls* waren, ihre kollektive Ablehnung ihr gegenüber begründeten. Ist folglich, so muss sich die Betrachterin fragen, der Blick auf die drei Jugendlichen M4 zuzuordnen, und muss das jeweils in sich versunkene Tun der Mädchen als demonstrative Ignoranz ihrer Gegenwart verstanden werden? Soll vielleicht die Betrachterin selbst den Eindruck haben, sich unter den Mädchen zu befinden, und dabei die Front ihrer Ablehnung gegenüber der bei den Jungs beliebten M4 zu stärken? Oder stehen die Aufnahmen der drei Mädchen überhaupt nicht im Zusammenhang mit dem Bericht M4s und der Blick auf sie ist der einer dokumentierenden Kamera? Auf einmal taucht nämlich M4 selbst auf einem der Screens auf, während aus dem Off noch ihre Stimme zu hören ist. Sie sagt nichts, sondern lächelt und zieht kokett eine Augenbraue hoch. Sie scheint mit irgendjemanden zu kommunizieren, und zwar emotionaler als sonst irgendwo in *If 6 Was 9* auf irgendjemanden Bezug genommen wird. Wem sitzt sie dabei, suggeriert durch die Kame-

ra, gegenüber? Einem der Jungs, von denen sie berichtet? Gibt das Bild einfach ein Beispiel ihres koketten Verhaltens? Und deutet diese Souveränität nicht doch auf ein höheres Alter M4s hin als es die Betrachterin zunächst angenommen hatte?

Hier wie in allen anderen Episoden wird die Betrachterin mit nahezu jedem Bruch innerhalb der Kohärenz von Zeit, Raum und personeller Identität zur Revision dessen provoziert, wie sie das jeweilige Zusammenspiel von Kameraarbeit und Schauspiel gerade noch gedeutet hatte, das heißt, wessen Wahrnehmung sie eine Sequenz zugeordnet, und welche Haltung sie dabei selbst gegenüber dem Geschehen eingenommen hatte. Gewissermaßen grundiert durch die beschriebene pubertäre Zeit- und Daseinsempfindung muss sie immer neue Perspektivwechsel vornehmen, von denen keiner geeignet ist, um Zeit, Ort und personelle Identität eindeutig einschätzen zu können.

Nach Sulgi Lies Konzeption der Suture (ausgehend von Oudart, vgl. S. 36, Fußnote 95) ist diese ein Verfahren der Vernähung der Zuschauerin in den Film, das deren Immersion in das Geschehen (je nach Anwendung des Verfahrens mehr oder weniger) befördert, das aber die prinzipielle Präsenz eines Abwesenden im Filmbild niemals vollkommen auslöschen kann die Präsenz eines Außen also, das im Film notwendig negativ mitgesehen wird. So gut sich nämlich die Kameraarbeit dazu nutzen lässt, eine innerdiegetische Perspektive sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne zu vermitteln, und die Zuschauerinnen in das Erleben einer Protagonistin zu verwickeln, lässt sie doch nicht vergessen und kann sie nicht darüber täuschen, dass der Ursprung des Blicks, der sich auf das Geschehen richtet, nicht diese Protagonistin ist. Im Ursprung des Kamerablicks liegt u.a. Raum, den der Film nicht zeigt, ein Handeln, das nur in seiner Wirkung, der inszenierenden Perspektivierung des Geschehens, sichtbar wird, eine ‚Sehfähigkeit‘, die offenbar maschineller Natur ist, und Zeit, die immer schon vergangen ist. Auch die Autorin, die Regisseurin, das Ideal-Ich (die ideale Betrachterin) oder das herrschende Blicksystem außerhalb des Films sind, nach Lie, niemals identisch mit der Kamera.¹⁹¹

Ahtila nun wendet diese Tatsache in *If 6 Was 9*, so scheint es mir, *positiv*. Sie suggeriert im Zusammenspiel ihrer Kameraarbeit mit dem Schauspiel gerade keine auch nur annähernd eindeutige Perspektive auf das und innerhalb des Geschehens. Sie nutzt die grundsätzliche Unbesetzbarkeit des Kamerablicks mit einem innerdiegetischen Charakter oder einer eindeu-

¹⁹¹ Vgl. Lie 2012, S. 115.

tigen Außenposition,¹⁹² genau wie die Tatsache, dass die Betrachterin dennoch jeden filmisch gebotenen Blick als assertorisch wahrnehmen muss: Bei Ahtila kann *und muss* die Betrachterin die infrage kommenden Vertretungen des Kamerablicks unablässig variieren, ohne jemals eine davon favorisieren zu können. Dies erzeugt jedoch, das ist im Folgenden zu zeigen, wiederum keinen Bruch der Fiktion. Sondern vielmehr eine buchstäbliche Gleich-Gültigkeit der Perspektiven im Sichtbaren.

2.5.2 Perspektivwechsel

Der Effekt von Ahtilas Spiel mit der Variabilität der Perspektiven in *If 6 Was 9* besteht gerade nicht darin, dass die Betrachterin sich vom Geschehen distanziert und beispielsweise über den Zwang reflektiert, den ‚der Film‘ auf sie ausübt, indem er ihr immer neue Zuordnungen abverlangt. Stattdessen führt in dieser Arbeit die ständige Revision der gerade vollzogenen Zuordnung mit jedem Bruch dazu, dass die Betrachterin tiefer einsteigt in die pubertäre Erfahrungssphäre. Im Zuge des beschriebenen Erfahrungsmodus nämlich, den die Betrachterin dank ihrer ästhetischen Erfahrung der spezifischen Bewegtheit von *If 6 Was 9* in sich selbst mobilisiert, sowie im Zuge der Regelmäßigkeit und des raschen Tempos, in denen die Perspektivverschiebungen durch Brüche provoziert werden, erscheinen die wechselnden Perspektiven gleichermaßen gültig, anstatt miteinander zu konkurrieren. Als Betrachterin begegnet mir etwa M4 in der oben beschriebenen Episode 5 zunächst als interviewte Jugendliche. Im nächsten Augenblick erwäge ich, dass sie eine Rolle zu spielen hat, und dann, dass sie lügt, und vorgibt, Erfahrungen gemacht zu haben, die höchstens in ihrer Phantasie stattgefunden haben können. Gleich darauf muss ich mich fragen, ob M4 nicht meine eigenen Phantasien aufführt, und dann, ob sie vielleicht doch älter ist als zunächst angenommen, und ob ich sie möglicherweise deswegen unterschätzt habe, weil ich zum Beispiel zu denen gehöre, die sie um ihre Beliebtheit bei den Jungs beneiden. Indem die Betrachterin diese Perspektivverschiebungen durchlebt, fällt sie weder aus der Immersion ins fiktive Geschehen hinaus, noch zerfällt M4 für sie unter den vielen verschiedenen Einschätzungen ihrer Person zu einem hohlen Konstrukt. Vielmehr stellt die Betrachterin ganz ähnliche, nicht endgültig zu verifizierende Vermutungen über die Jugendlichen in *If 6 Was 9* an, sowie über Realität oder Fiktivität des Geschehens, wie sie die Jugendlichen selbst innerhalb des Geschehens unablässig anbringen und wieder infrage stellen, ohne dass eine Entscheidung möglich und nötig wäre.

¹⁹² ...die zum Beispiel in Person einer Dokumentarfilmerin das filmische Geschehen im Hinblick auf ihre beobachtende Perspektive ordnen könnte.

Dass es keine Möglichkeit gibt, den Wechsel dieser Vermutungen stillzustellen, indem eine davon sich als richtig erweist, macht die Besonderheit der Erfahrungssphäre aus, anstatt aus ihr herauszuführen. *In diesem Sinne wird die Betrachterin den Jugendlichen ähnlich, indem sie wie diese erfährt.*

2.6 Der pubertäre Erfahrungsmodus

Zu vergleichen ist die Erfahrungsweise der Betrachterin mit der der Protagonistinnen insbesondere angesichts von Episode 8, in der M2 davon erzählt, wie sie einmal zufällig ein offenbar pornografisches Video mit einem Kind darin angeschaut hat. M2 war sich dabei ihrem Bericht nach nicht sicher, ob es sich bei dem Jungen im Video um einen Freund von ihr handelte, in den sie im letzten Frühling verliebt war. Sie war die ganze Zeit damit beschäftigt herauszufinden, warum seine Kopfhaltung im Bild so starr wirkte. Ob sich darin Erregung ausdrückte. Oder die Brutalität des „alten Mannes“, der den Kopf des Jungen möglicherweise in diese Position zwang. Vielleicht war es ein Spiel, ein *Spielfilm*, oder doch eher ein Dokument von Grausamkeit – zumindest versuchte M2 unablässig, das Verhältnis zwischen dem Agieren der Darsteller und der Kamera zu klären, sowie ihr eigenes Verhältnis zum Geschehen. Dass angesichts des Sichtbaren alle Verhältnisse möglich sind und koexistieren können, macht das Erlebnis aus: *Die Unentscheidbarkeit führte nicht zum Bruch der intensiven Erfahrung*. Ganz ähnlich ergeht es der Betrachterin, wie eben gesehen, mit Ahtilas Highschool-Episode 5 während ihrer wechselnden Einschätzungen M4s.

Und auch in Episode 2 führt die Uneindeutigkeit des Kamerablicks zu einer besonderen Vieldeutigkeit des filmisch Sichtbaren. Nicht nur darauf bezogen, wessen Blick es zugehört oder entspricht, sondern auch hinsichtlich dessen, was es zeigt: Am Ende der Episode mit M2 allein Zuhause erscheinen im Zwischenspiel 2 recht unvermittelt drei Ansichten einer kleinen, tristen Seitenstraße bei Dämmerlicht, hintereinander projiziert im schnellen Rhythmus eines amerikanischen Rocksongs. Auf jedem neuen Bild sind die Straßenlaternen etwas heller geworden als zuvor, und M2 schließt aus dem Off ihren Bericht über den vergangenen Tag mit den Worten, sie habe ein paar Mal MTV geschaut. Es ist nicht klar, was die drei Straßenbilder zeigen: Eine neutrale Beschreibung der Lebenswelt M2s zum Beispiel; ihren Blick aus dem Küchenfenster, an dem sie eben noch stand; Fernsehbilder, etwa eine Sequenz aus einem Musikvideo. Oder ein Phantasiebild, das mit der musikalischen Untermalung von diffuser Aufbruchsehnsucht erfüllt ist. Die Betrachterin kann dies nicht entscheiden und erlebt die

Fiktion im Wechsel der Perspektiven dennoch als ungebrochen. M1 in Episode 4 wechselt in vergleichbarer Weise die Perspektiven auf die beiden Bilder des View-Masters, die in dieser Episode ein paar Mal *back and forth* geschaltet werden, so wie M1 als Kind mit ihnen verfahren ist. Sie zeigen ihr einen Berg, der sich öffnet und schließt. Sie zeigen ihr das Märchengeschehen aus *Der Rattenfänger von Hameln*. Und sie zeigen ihr den jähem Verschluss eines massiven Körpers, der eben noch offen war, und der irgendwie mit ihrer Entdeckung zusammenhängt, dass Männer eine Körperöffnung zu wenig haben. Für M1 zeigen die View-Master-Bilder all das zugleich, ohne dass sie eine Entscheidung darüber treffen könnte und müsste, was *eigentlich* in ihnen zu sehen ist.

Ahtila nutzt also, darauf will ich hinaus, die Tatsache aus, dass der außerfilmische Ursprung des Kamerablicks weder vollständig mit einem konkreten Subjekt identifiziert werden kann, noch jemals *nichtassertorisch* ist, also niemals als neutral oder rein mechanisch rezipiert wird: Sie lässt diese Stelle durch ihren Einsatz von Brüchen in einer Weise uneindeutig besetzt, die dazu führt, dass die Betrachterin unablässig verschiedene Varianten dessen durchspielt, in welchem Zusammenhang diese Perspektive mit dem Filmgeschehen stehen könnte. Ahtila spielt die Tatsache aus, dass der Kamerablick per se vage besetzt ist, oder mit Lie, ‚gespenstisch‘.¹⁹³ Ebenfalls ungenau kann die Zuschauerin die Personen in *If 6 Was 9* auf ihre Identität festlegen und zwischen Tatsache und Phantasie unterscheiden. Und ebenfalls ungenau können einer Person im Zustand der Pubertät die Grenzen zwischen sich und den Anderen, zwischen gestern und heute, zwischen Erinnerung und Phantasie oder zwischen Traum und Wachzustand erscheinen. Eben wie den Mädchen in *If 6 Was 9*.

Innerhalb der Erfahrungssphäre, die sich so in der Auseinandersetzung mit *If 6 Was 9* konstituiert, erfährt die Betrachterin in der Weise der fünf Jugendlichen quasi-pubertär. Die Sphäre ist von ständigen Verschiebungen der eigenen Wahrnehmung, von Perspektivwechseln und Neueinschätzungen geprägt. Rollentauschs sind innerhalb dieser Sphäre üblich (wie in Episode 3, 5 und 6/7), ebenso extrem ambivalente Gefühle wie Ekel und erotische Faszination angesichts desselben Gegenstands (in Episode 8). Imaginatives Ausprobieren anderer Daseinsweisen oder die Aneignung fremder Erfahrungen in der Phantasie sind die Regel (wie in Episode 1, 2 und 9). Es ist normal, unsicher darüber zu sein, ob etwas real oder imaginär ist, oder beides (wie in Episode 4). Und auch, nicht feststellen zu können, ob jemand Anderes

¹⁹³ Vgl. Lie, S. 49.

eine Erfahrung gemacht haben kann oder nicht (in Episode 5 und 6/7) – nicht sicher zu sein, ob das Sichtbare verlässlich ist (wie in Episode 4). Alles findet innerhalb eines zeitlich eher ungefähren Rahmens und in einer Welt statt, deren verschiedene Orte mal in räumlichen und mal in imaginärem Zusammenhang miteinander stehen. Diese Erfahrungssphäre wird, als pubertäre Sphäre, als *in sich* kohärent erlebt: die gleiche Gültigkeit verschiedener und widersprüchlicher Perspektiven unterbricht die besondere Erfahrung in und mit *If 6 Was 9* nicht. Sondern umgekehrt integrieren die durch die Brüche verursachten unablässigen Perspektivwechsel erst in diese Sphäre.

Intersubjektiv ist diese Erfahrung folglich nicht insofern, als dass die Betrachterin sich mit den einzelnen Protagonistinnen *identifizierte*, sich in sie hineinversetzte und selbstvergessen aus ihrer Perspektive erföhre. Mieke Bal hat Recht, wenn sie schreibt, hierfür blieben die einzelnen Mädchen zu unbestimmt.¹⁹⁴ Das macht sie aber, so meine ich, nicht zu „conceptual personae“,¹⁹⁵ sondern lässt sie bloß genauso erscheinen, wie einem die Anderen innerhalb der pubertären Erfahrungssphäre nun einmal erscheinen können: rätselhaft und nicht endgültig einzuschätzen, zugleich aber spürbar ähnlich, was ihre Erfahrungsweise angeht. Die fünf Jugendlichen stellen eine schwer einzuschätzende ‚Front‘ gegenüber der Betrachterin dar, von der sie dennoch merkt, dass ihre Mitglieder jeweils mit einer ähnlich vagen Einschätzung von Sein und Nichtsein in der Welt stehen, wie sie selbst. Die empfundene Erfahrungsgemeinschaft unter Jugendlichen ist deswegen eher vage begründet. Aber sie genügt doch, um sich zumindest nach außen hin, von der Welt der Erwachsenen, deutlich abzugrenzen. Intersubjektiv zu erfahren bedeutet deswegen in *If 6 Was 9*, wie die Anderen zu erfahren, ohne sich dabei jedoch mit Einzelnen zu identifizieren und folglich *als* diese Anderen zu erfahren.

2.7 Medium, Subjekt und Wirklichkeit in *If 6 Was 9*

Ich hoffe nun gegenüber den allermeisten im Forschungsstand referierten Positionen gezeigt zu haben, dass es in Ahtilas früher Video-Installation *If 6 Was 9* keineswegs darum geht, dem reflektierenden Subjekt ein Bild für die Brüchigkeit der Welt zu schaffen (also für die Annahme, dass „die Welt aus den Fugen“¹⁹⁶ ist). Ebenso wenig geht es darum, die Betrachterin auf das Medium als manipulatives Instrument aufmerksam zu machen, das Fiktion und Illusi-

¹⁹⁴ Bal 2013, S. 162ff.

¹⁹⁵ Bal 2013, S. 160.

¹⁹⁶ Brecht GBA 2000, Bd. 22, S. 613.

on an die Stelle von Wirklichkeit stellt. Zwar lässt sich in *If 6 Was 9* eine medienreflexive Ebene finden. So habe ich oben beschrieben, dass etwa die Weise, wie die Betrachterin *If 6 Was 9* erfährt, der Weise entspricht, wie die Jugendlichen in bestimmten Passagen innerhalb der Erzählung berichten, bestimmte Medien erfahren zu haben: So uneindeutig, wie die View-Master-Bilder und das pornografische Video M1 beziehungsweise M2 erschienen, erscheinen die Bilder von *If 6 Was 9* ihrer Betrachterin, und so weiter. Allerdings müssten diese Erfahrungen mit Medien irgendwie als gestört, gefährlich oder als in anderer Weise ungut erkenntlich werden, damit von einer *medienkritischen*¹⁹⁷ oder *medienfeindlichen* Ebene gesprochen werden könnte. So wenig wie das bloße Vorkommen von Brüchen ausreicht, um eine künstlerische Arbeit sinnvoll als ablehnend gegenüber der modernen und medial geprägten Welt zu beschreiben, so wenig reicht die bloße Existenz einer medienreflexiven Ebene der Arbeit dafür hin. Weder wird in *If 6 Was 9* der Einfluss der Medien negativ dargestellt. Eher eignen sich die vorkommenden Medien in Ahtilas Arbeit einfach, um die typisch pubertäre Undeutlichkeit der Unterscheidung zwischen Phantasiebildern und Erfahrungsbildern anschaulich zu machen.¹⁹⁸ Noch ist die Erfahrung, die im Zuge des Integriertwerdens in die Erfahrungssphäre von *If 6 Was 9* zu machen ist, furchterregend oder abschreckend wie etwa Ursula Frohne sie beschreibt.¹⁹⁹ Stattdessen ist sie, mit Gertrud Koch, von Selbstverständlichkeit geprägt.²⁰⁰ Anders als Tarja Laine es deutet, stellt diese Erfahrung die Betrachterin nicht aus der Arbeit heraus, indem sie sie die eigene Scham als äquivalent zur Scham der fünf Mädchen reflektieren lässt.²⁰¹ Und sie wird auch nicht, wie Bal behauptet, ständig gebrochen, damit die Betrachterin die Mittel der Videoinstallation reflektiert, die ihr bestimmte Erfahrung ermöglichen, und darin die Funktionsweise der eigenen verstrickten Wahrnehmung exemplifiziert sieht.²⁰² Ahtilas *If 6 Was 9* bietet sich vielmehr als Vehikel einer spezifischen Erfahrung an, die nicht im selben Zuge kritisch beäugt und verurteilt wird.

¹⁹⁷ Insofern man Kritik im Gegensatz zur Affirmation versteht, und nicht als zunächst neutrale Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit von etwas.

¹⁹⁸ Meines Erachtens gehört das Vorkommen verschiedener Medien in *If 6 Was 9*, aus denen die Jugendlichen zum Teil ihre Informationen über das Sexualleben Erwachsener haben – nacheinander ein Buch, der Fernsehsender MTV, ein View-Master, ein Pornomagazin, ein kinderpornografisches Video und ein Lifestyle-Magazin –, schlicht zu einer stimmigen Beschreibung der Lebenswelt junger Erwachsener in den 90er Jahren. Zu einer anderen Zeit hätten Jugendliche vergleichbare Informationen vielleicht Büchern, Drucken oder Malereien entnommen, und sie hätten sich dabei ebenfalls an ‚die Medien‘ gewandt, um bestimmte Dinge in Erfahrung zu bringen, ohne sie dafür aus erster Hand erfahren zu können beziehungsweise zu müssen.

¹⁹⁹ Vgl. S. 42f im Forschungsstand.

²⁰⁰ Vgl. Koch 2016, S. 86, sowie S. 50 im Forschungsstand.

²⁰¹ Vgl. S. 43ff im Forschungsstand.

²⁰² Vgl. S. 39ff im Forschungsstand.

Um mich demgegenüber einer anderen Formulierung des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit in den frühen Arbeiten Ahtilas anzunähern, möchte ich erneut auf Kochs Neufassung der filmischen Illusion und Fiktion zu sprechen kommen. In ihr scheint mir ein Verhältnis vor allem von Medium und Wirklichkeit vorgestellt, das bereits Ahtilas frühen Arbeiten, recht selbstverständlich und ohne explizit gemacht werden zu müssen, zugrunde liegt.

Ich habe im Forschungsstand auf Kochs Erläuterung der filmischen Illusion und Fiktion hingewiesen: Auf der Grundlage der filmischen Illusion, die Koch als ästhetische, und das heißt auch, als gewusste oder objektive Illusion konzipiert, ist die filmische Fiktion der Entwurf einer virtuellen Fassung der Welt. Die Bewegtheit und Gegenständlichkeit unserer außerfilmischen Welt sind in der filmischen Fiktion wiederzufinden:²⁰³ Diese Fiktion, so Koch, „handelt von Gegenständen.“²⁰⁴ Damit ist sie jedoch kein bloßes Abbild der materiellen Welt. Der Profit der „Wirklichkeitsübertragung“²⁰⁵ von der gegenständlichen Welt auf den Film wäre, mit Vinzenz Hediger gesprochen, „wieder verspielt“, wenn man den Film als ein bloßes „Äquivalent der Realität“²⁰⁶ begriffe. Demgegenüber kann man angesichts der Gegenständlichkeit und Bewegtheit der filmischen Welt von einer Kontinuität der Wirklichkeit in die filmische Welt hinein *in gewisser Hinsicht* sprechen.

Dass diese Kontinuität besteht, bestätigt sich u.a. darin, dass wir die Weise, wie der Film der gegenständlichen Welt Bedeutung gibt (oder entringt), als unsere Weise der Erkenntnis oder Sinnkonstitution der außerfilmischen Welt mitvollziehen können, nämlich als Perspektivierung im buchstäblichen und im übertragenen Sinne. Dabei wird diese Perspektivierung, anders als beispielsweise die in der Malerei, als vom Perspektivierten prinzipiell überschritten erlebt: Das Filmbild verweist auf ein Off, das über die gegenwärtige filmische Perspektivierung hinausgeht. Das filmisch Sichtbare wird dabei als offen zur *realen* Welt erfahren (Koch schreibt: „fragmentarisch zur Welt als raumzeitlicher Einheit“):²⁰⁷ Sie ist es, vor deren Hintergrund die Perspektivierung sich abhebt. Und die Gewissheit darüber entspricht derjenigen, die perspektivische Erfahrungen der Welt auch außerhalb des filmischen Rahmens gründiert: Die Welt selbst ist ihr jeweiliger Grund und geht über den perspektivierten Gegenstand (im

²⁰³ Ich habe in meiner kurzen Auseinandersetzung mit Sobchack angedeutet, dass unsere leibliche Vertrautheit mit der filmischen Welt, ob man sie nun mit Merleau-Ponty beschreiben will oder nicht, hiermit zu tun haben mag. Vgl. S. 77, Fußnote 189.

²⁰⁴ Koch 2016, S. 62.

²⁰⁵ Diesen Begriff (frzs. „transfert de réalité“) übernimmt Hediger von André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin 2004, S. 37.

²⁰⁶ Hediger 2006, S. 230.

²⁰⁷ Koch 2016, S. 55

engeren und weiteren Sinne) wie auch über die Perspektive hinaus. Zugleich aber kann eine Perspektivierung ‚die ganze Welt‘ im Sinne einer Weltfassung enthalten.

Die Kontinuität der einen Welt in die filmische Fiktion hinein in gewisser Hinsicht bestätigt sich desweiteren in der Wirksamkeit, die die filmische Fiktion als Weltfassung für die Zuschauerin hat: Sie ist *virtuell*. Das bedeutet u.a., dass sie, anders als *mögliche* Weltfassungen, keinen Vorschlagscharakter hat. Vielmehr haben filmische Fassungen der Welt per se eine Wirkung (*Virtus*) auf unsere Erfahrungen unserer einen Welt: Was mir die filmische Fiktion über das Leben in Berlin zeigt, betrifft mein Verhältnis zum realen Leben im realen Berlin unweigerlich und unmittelbar. Dem ist nicht unbedingt so, wenn mir jemand einen Vorschlag darüber unterbreitet, wie das Leben in dieser Stadt zukünftig oder eigentlich gestaltet werden könnte oder müsste. Oder wenn ich ein Gemälde über das Leben in Berlin betrachte.

Dass Ahtila nun ihre eigenen filmischen Fiktionen in ähnlicher Weise begreift, und, als virtuelle Weltfassungen, der Erweiterung der *Wirklichkeit*serfahrung des Betrachterinnensubjekts zur Verfügung stellen will, lässt sich zwar an *If 6 Was 9* nicht explizit ‚nachweisen‘.²⁰⁸ *If 6 Was 9* und die übrigen früheren Arbeiten sind wenig polemisch, sie genügen vielmehr sich selbst. In Bezug auf sie kann ich jedoch, an diesem Punkt, zum einen eine Rezeptionserfahrung stark machen, die sich von den bisher existierenden Beschreibungen (vor dem Hintergrund des Deutungsparadigma des Bruchs) darin unterscheidet, keine Hinweise auf eine Denunziation des manipulativen Mediums zu finden. Wer die Arbeit sieht, dem öffnet sich eine in spezifischer Weise intersubjektive Erfahrung, die eine besondere Fassung der einen Welt konstituiert. Für die erfahrungsmäßige Plausibilität dieser Fassung wendet Ahtila all ihre Mühen auf. Zugleich wird der Betrachterin nicht suggeriert, einer alternativen oder künstlich konstruierten Wirklichkeit aufzusitzen. Zum anderen kann ich anführen, in welcher Weise *If 6 Was 9* von Pubertät *handelt*: Die Arbeit erzählt schließlich auch von dem pubertären Erfahrungsmodus, den in sich selbst zu mobilisieren sie ihre Betrachterin anregt. Das so Erfahrene wird dabei angesichts der fünf recht nüchternen Jugendlichen weder als abseitig noch als spektakulär dargestellt – nicht als etwas radikal Anderes. Obwohl die Erfahrungssphäre dabei als nach außen hin geschlossen zu erleben ist, ist Ahtilas Arbeit nicht darauf angelegt, ihre Protagonistinnen (wie die Betrachterin) nicht mehr aus ihrem Einflussbereich zu entlassen.

²⁰⁸ Wie in der Einleitung angekündigt werde ich im Zuge der folgenden Kapitel auf einen pragmatischen Zug aufmerksam machen, der sich im Laufe der Jahre immer deutlicher in Ahtilas Arbeiten abzeichnet. Damit meine ich, dass die hier nur angedeutete Tendenz, diese Arbeiten als Vehikel der Erweiterung des subjektiven Erfahrungshorizonts auf die Erfahrungen der Anderen bereitzustellen, um so zu einer möglichst allen gemeinsamen Weltfassung zu kommen, in den späteren Arbeiten expliziter wird. Und, dass dabei der Eindruck entstehen kann, diese gemeinsame Weltfassung sei notwendig – nicht künstlerisch, sondern vielmehr aus geopolitischen Gründen. In den frühen Arbeiten jedoch gibt es diesen pragmatischen Zug meines Erachtens noch nicht.

Für die Betrachterin ist sie ein „Perspektiv“,²⁰⁹ das man benutzen kann und wieder ablegen: Pubertät wird als eine Erfahrungsweise der Welt beschrieben, nicht als Existenzform im Abseits – niemand ist wahnsinnig. Zu beidem – zur Rezeptionserfahrung und zur Pubertätsdarstellung – passt Kochs Explikation der filmischen Illusion als gewusst und der filmischen Fiktion als virtuelle Weltfassung zunächst einmal besser als die Fassung der Illusion als Täuschung und der Fiktion als künstliche Wirklichkeit.

Im folgenden Kapitel zeige ich, dass *If 6 Was 9* insofern exemplarisch ist für Ahtilas frühere Schaffensphase als Videokünstlerin, als auch die meisten anderen Arbeiten aus dieser Zeit einen ästhetischen Einstieg in einen Erfahrungsmodus bieten, und dann über die narrativen Brüche (sowie über sie hinweg) einen stetigen Perspektivwechsel motivieren, der tiefer und tiefer in eine je spezifische Erfahrungssphäre integriert, die in jeweils besonderer Hinsicht intersubjektiv ist. Meine These im 3. Kapitel lautet also, dass Ahtila ihre Arbeiten der früheren Schaffensphase überhaupt, und nicht nur im Einzelfall *If 6 Was 9*, als Vehikel der Erweiterung von Wirklichkeitserfahrung zur Verfügung stellt, vermittelt durch Erfahrungen in der Fiktion. Darin ist, so meine ich, der Versuch einer Erweiterung unseres Erfahrungshorizonts in Bezug auf unsere eine Welt zu sehen, etwa um den Erfahrungshorizont anderer Erfahrender, der beispielsweise von ihrem Erfahrungsmodus abhängt. Es handelt sich nicht um eine Alternative zur Erfahrung dieser Welt im Sinne der Vorstellung einer ganz anderen Welt. Und es wird dabei auch nicht jegliche Erfahrung mit Fiktionserfahrungen gleichgesetzt – am Ende des folgenden Kapitels stelle ich zum Vergleich zwei Arbeiten anderer Videokünstlerinnen vor, die im Gegensatz zu Ahtila diese beiden Stoßrichtungen verfolgen. Sondern Erfahrungen in der filmischen Fiktion werden schlicht als sinnvolles Mittel begriffen, um bestimmte Fassungen der Welt in den eigenen Erfahrungshorizont aufzunehmen.

3. Kapitel – Today

3.1 Vorhaben

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass *If 6 Was 9*, so, wie ich die Arbeit im vorangegangenen Kapitel interpretiert habe, exemplarisch ist für Ahtilas Arbeiten in ihrer frühen Schaffenspha-

²⁰⁹ Koch 2003, S. 85.

se als Videokünstlerin. Ahtila schafft Vehikel für die Erfahrung innerhalb virtueller Fassungen unserer gegenständlichen Welt und integriert in Erfahrungssphären, die in unterschiedlicher Weise von Intersubjektivität geprägt sind. Das gilt auch für *Today*, eine Arbeit von 1995/96, die ich im Folgenden vorstelle. Auch mit *Today* bietet Ahtila der Betrachterin einen ästhetischen Einstieg in ihre Arbeit. Über diesen Einstieg wird ein spezifischer Erfahrungsmodus stimuliert, sodann kann sich die Betrachterin über die Brüche in der Konsistenz von Zeit, Ort und Identität der Personen in eine Erfahrungssphäre integrieren, die eine spezifische Weltfassung eröffnet. Anstelle von Pubertät prägt in *Today* die Trauer über den Verlust eines Familienmitglieds, sowie damit zusammenhängende Schuldgefühle die Erfahrungssphäre, von der die Arbeit handelt und in die sie integriert.

3.2 Beschreibung *Today*

Today dauert, wie *If 6 Was 9*, etwa zehn Minuten und ist eine dreikanalige Videoinstallation.²¹⁰ Anders als in der früheren Arbeit werden die drei Screens von *Today* im Halbkreis installiert. Der Betrachterin ist der Raum in der Mitte dieses Halbkreises vorbehalten (Abb. 2). *Today* wird in drei Teilen oder Episoden erzählt, in denen jeweils eine von vier Hauptpersonen spricht, aus dem Bild heraus und aus dem Off. Jede Episode hat einen Titel (*Today*, *Vera*, *Dad*) der suggeriert, dass die zentrale Geschichte, der Unfalltod eines Mannes, aus der darin angezeigten personellen oder zeitlichen Perspektive erzählt wird. Um der Lesbarkeit des Textes willen nenne ich das junge Mädchen in *Today* „M“ und den Mann mittleren Alters „Vater“. Die ältere Frau nenne ich „Vera“, den älteren Mann in der vierten (stummen) Hauptrolle „Großvater“. Die folgende Zusammenfassung der Arbeit unterscheidet drei Episoden, und in jeder Episode mehrere Szenen. Anders als im vorangegangenen Kapitel gehe ich bereits im Zuge dieser Zusammenfassung ab Episode 3/Szene I deutend auf die Arbeit ein.

²¹⁰ Nahezu alle mehrkanaligen Arbeiten Ahtilas gibt es auch in einer einkanaligen Version. Je nach den Möglichkeiten des Ausstellungsortes werden sie ein- oder mehrkanalig gezeigt. Meine Beschreibung und Analyse von *Today* in dieser Arbeit bezieht sich ausnahmsweise auf die einkanalige Version. Zwar habe ich *Today* auch als dreikanalige Installation gesehen: Man sitzt darin inmitten eines Raumes, umgeben von den drei Screens. Dadurch werden die weiter unten analysierten Verstrickungen der Charaktere noch intensiver erfahrbar, und auch der als Assoziationsnetz durch die Arbeit komponierte Sound wirkt, von drei verschiedenen Seiten kommend, noch dichter komponiert als in der einkanaligen Version. Meine Erinnerungen an die Arbeit reichen jedoch für die Analyse am Schreibtisch nicht aus. Und da von *Today* (anders als für die übrigen mehrkanaligen Installationen) keine Arbeitsversion ‚für Zuhause‘ zu bekommen ist, die alle drei Screens gleichzeitig zeigt, habe ich mich für die einkanalige Version entschieden. Ich verweise trotzdem stets auf die dreikanalige Installation und führe diese auch im Filmverzeichnis auf. Meine für die vorliegende Arbeit grundlegenden Erfahrungen habe ich in der Betrachtung dieser Version gemacht.

Episode 1 / Szene I (0:00 – 2:12)

Sobald *Today* beginnt, gibt die Arbeit durch den unmittelbaren Einsatz von rhythmisch vorwärtstreibender, industriell anmutender Musik ein rasches Tempo und eine gewisse Atemlosigkeit vor. Zunächst sind zwei kurze Nahen einer hölzernen Maske zu sehen, die zwischen Schrottteilen auf der Ladefläche eines großen Lastwagens liegt. Die Maske zeigt ein groteskes, knorriges Gesicht, von grauen Haaren wirr umgeben und zum Himmel gewandt. Eine ebenso kurze Einstellung zeigt Vater, einen Mann mittleren Alters, der verzweifelt weinend auf einem Bett sitzt und sich nach hinten fallen lässt, den Blick zur Decke gewandt, so dass die Kamera Aufsicht auf sein schmerzverzerrtes Gesicht hat. Dann erscheint der Titel der ersten Episode (und der Arbeit insgesamt) vor schwarzem Grund, und eine Mädchenstimme aus dem Off setzt ein: *Today my dad's crying. Late last night a car drove over his dad who died instantly. That car drove incredibly fast on a dark road.* Die Kamera wandert aus der Aufsicht auf den Lastwagen zur Totalen eines sommerlichen, eher ärmlichen Hofes, in dem ein etwa 15jähriges Mädchen in auffällig königsblauem Rock und feuerroter Bluse steht. Obwohl M im Bild nicht spricht, ordnet die Betrachterin ihr die aus dem Off einsetzende Stimme zu: Der Vater dieses Mädchens hat offenbar letzte Nacht seinen Vater, ihren Großvater, verloren. Eine Nahe Ms zeigt sie zunächst ernst in die Kamera blickend, dann senkt sie Kopf und Blick langsam zur Seite, hebt sie wieder, und schaut mit ahnungsvollem Blick unter zusammengezogenen Augenbrauen ins seitliche Nichts. Schließlich wendet sie sich ab – vielleicht in Trauer, vielleicht auch um der tragischen Pose willen, das ist zu diesem Zeitpunkt nicht zu entscheiden. Im nächsten Augenblick erscheint M in einer Totalen aus der Vogelperspektive, aus Richtung der Kamera fliegt ihr ein Tennisball entgegen, sie fängt ihn und wirft ihn für eine Weile rhythmisch gegen eine Wand, die mit dem Kamerastandpunkt identisch zu sein scheint. In der nächsten Einstellung steht M an einer anderen Stelle des Gartens und übernimmt jetzt im Bild die Stimme aus dem Off: *My granddad was a complete miser. In his heaven bread is cheaper than shit. I didn't like that guy.* Wieder wirft sie den Ball, ihre Stimme erklingt erneut aus dem Off: *My dad doesn't normally cry, he normally don't do nothing. Except he used to work. If he starts doing something he likes, his back starts aching so much that he has to stop everything. Then he can't do anything else than sit around and watch TV.*

1 / II (1:02 – 2:12)

Die nächste Einstellung wechselt in einen anderen Farbraum: Während die Außenszenen mit M von Rot-, Orange- und Brauntönen geprägt sind, in denen die leuchtenden Farben von Ms Kleidung stets einen Akzent setzen, erscheint das Zimmer in der Halbtotale in dunklem Blau und Grün. Vater sitzt zusammengesunken auf seinem Bett, den Rücken der Kamera zugewandt. Er

schneift geräuschvoll, die rhythmischen Aufschläge des Tennisballs sind noch immer zu hören. *Now he's been crying since morning without a break*, erklingt Ms Stimme. Die Ballspielgeräusche verstummen, Vater weint nun laut und verzweifelt, er heult und bellt dabei geradezu. *I was standing behind my dad and didn't know what to do*. Die nächste Einstellung zeigt M schweigend neben dem Bett stehen. *Two vertebrae were sticking out of his back. Granddad wore the same braces. They crossed over his back*. Eine Nahe Vaters im Profil zeigt ihn weinend, Schleim hängt ihm in langen Fäden aus der Nase. *They crossed over exactly the same spot where my dad's vertebrae stick out. My dad didn't need braces*. Die Kamera fährt nun in Nahaufnahme Vaters Körper hoch, sein blaues T-Shirt ist durchnässt vom Weinen, sein gesenktes Gesicht schmerzverzerrt, sein Körper bebt unter bitterlichem Schluchzen. Vater wirft sich mit dem Rücken aufs Bett, zu sehen ist dieselbe Einstellung wie zu Beginn der Arbeit. In Fötus-Stellung krümmt er sich zusammen, schreit und wimmert. Die Kamera zeigt M im Rücken ihres Vaters, jedoch an einer etwas anderen Stelle als zuvor. Plötzlich dreht sie sich um und spricht in die Kamera: *My dad and my granddad have the same first name. Granddad lived to be old. He had long ago retired from working life. My dad had retired from life*.

1 / III (2:12 – 2:40)

Eine erneute Außenszene, M wirft den Ball, nun von der Seite gesehen. Die industriell klingende Musik dröhnt, der Ball prallt rhythmisch von der Wand ab. *And I'm watching my dad cry*. M erscheint frontal in der Portraiteinstellung einer Zeitlupensequenz, stumm wirft sie den Ball wieder in Richtung der Kamera, die Musik wird immer voller, zäher und hat nun etwas Bedrohliches, M spricht weiter aus dem Off: *He's like a fire engine: spouting water and his howling echoes in the rooms. His voice rises to an ear-splitting scream and again lowers to a smothered whine*. Auf die Zeitlupensequenz folgen kurze Einstellungen der Umgebung des Hauses: ein Blick in den Garten, wo eine Schaukel am Baum hängt, ein leerer Teller, ein Tisch mit Stühlen an der Hauswand, Geräte, Schrott, staubige Blumenstauden – und ein Wiesenstück mit Wäscheleine, an der das blaue T-Shirt Vaters in der Sonne hängt, das er in der vorangegangenen Schlafzimmerszene getragen und durchnässt hat. *And our house will soon be filled with water*. Der nächste Schnitt zeigt drei tote Heuschrecken in extremer Nahaufnahme, die konserviert auf einer Glasplatte sitzen.

1 / IV (2:40 – 3:08)

Maybe it's not my dad who's crying, but someone else's dad. M sitzt plötzlich in jenem blaugrünen Zimmer, in dem Vater weinte, in einem Lehnstuhl zwischen einer kleinen Stehlampe und einem Couchtisch: *Sanna's dad, Mia's dad, Marko's dad, Pasi's dad*. M erscheint in der Nahauf-

nahme schweigend, ihre Stimme erklingt aus dem Off: *Or Vera's dad. I'm in an armchair* – zu sehen sind ein Stück des Couchtischs, auf dem neben einem vollen Aschenbecher ein Paar Hosenträger liegen und dann wieder M im Portrait. *I have a boyfriend. I have something on my lap* – sie wendet den Blick kurz ab und erneut in die Kamera: *I'm 66 years old.*

Episode 2 / Szene I (3:08 – 4:37)

Vor schwarzem Grund erscheint mit „Vera“ der Titel der zweiten von drei Episoden. Die sichtbaren Innenräume sind in rotes Licht getaucht. In einem Lehnstuhl, der derselbe sein könnte wie jener, in dem eben noch M in einem anderen Zimmer und von Blau umgeben saß, sitzt Vera, eine ältere Frau, rauchend. Gut möglich dass sie *66 years old* ist. Sie drückt ihre Zigarette aus, blickt ernst in die Kamera und erhebt sich, um das Wohnzimmer zu verlassen. Zu hören ist Zuggeratter, dann Straßenlärm, Vera wäscht den Aschenbecher unter dem Wasserhahn einer Küchenspüle aus, in Zeitlupe wird das Wasser in dem Glasgefäß geschwenkt – alles ist rot. *I slept in a narrow bed without a pillow*, sagt eine Frauenstimme. Drei Mal hintereinander erscheint eine sehr kurze Sequenz Ms, die sich im Ballwurf um die eigene Achse dreht, ihr Kopf bleibt außerhalb der Bildkadrung. *...breathing the dark slowly in and up to my shoulders where it got stored in for decades. I preserved the fear inside my body and made myself it.* Zum ersten Mal erscheint eine Autoszene, in zwei verschiedenen Einstellungen reicht ein Blick aus einem fahrenden Wagen heraus auf die im Dämmerlicht vorbeiziehenden Bäume am Straßenrand und den angrenzenden Wald dahinter. Erneut ist die Wohnung mit Vera zu sehen, die unbewegte Sequenz eines Glases, einer Flasche und einer Brotdose. *In this city adults have become failed teenagers, mourning their own maturity.* Vera beginnt in einer sehr sauberen Einbauküche eine beinahe leere Spülmaschine auszuräumen. Nebenbei lässt sie sich, mit gelegentlichem Blick in die Kamera, über die Leute „dieser“ Stadt aus. Sie seien austauschbar, nie wirklich erwachsen geworden, stolz auf gerade die Dinge, die unfertig blieben, und misstrauisch gegenüber Erfahrung und Wissen. Als nichts mehr zum Aufräumen übrig ist, schenkt Vera sich, indem sie sich den Zuschauerblick abschirmend zwischen Kamera und Arbeitsfläche stellt, hörbar ein Getränk ein.

2 / II (4:37 – 5:12)

Wieder ist der Abendhimmel über einem Wald zu sehen, von einem fahrenden Wagen aus aufgenommen. Das Brummen eines Autos erklingt, geheimnisvoll klirrende Musik und das Gemurmel einer Männerstimme auf Finnisch, das an dieser Stelle nicht Englisch untertitelt ist, vermutlich aus einem Radio. Die fahrende Aufnahme des bewaldeten Straßenrands scheint sich fortzu-

setzen in eine Kamerafahrt durch Veras nächtliche Wohnung, die nun nicht mehr in Rot, sondern wie Vaters Schlafzimmer in der ersten Episode in Blau und Grün erscheint. Der Kamerablick gleitet, begleitet von Zuggeratter, in Richtung Fenster und vorbei an einer halbgeöffneten Tür, hinter der zwei nackte, ineinander verschlungene Körper ruhig daliegen. *The wind comes and turns us on our back*, sagt Vera – wieder liegt jemand auf dem Rücken, wie die Maske, wie Vater auf seinem Bett, vielleicht auch wie der Tote. Es ist unklar, von welchem Wind die Rede ist. Das Zuggeräusch verstummt. *I see a two-stored animal eating walls from the house. A rattling tram pronounces my dad's name*. Die Episode schließt mit einem Blick auf einen Hafen im Morgengrauen, in dem ein großes Passagierschiff liegt.

Episode 3 / Szene I (5:12 – 6:10)

Die dritte Episode trägt den Titel „Dad“ und zeigt zunächst Großvater, der eine nächtliche Straße zu Fuß entlanggeht, wie sie bereits zwei Mal aus dem Auto heraus gefilmt zu sehen war. Die Betrachterin weiß mittlerweile, dass der Vater Vaters bei einem Autounfall ums Leben kam, sie weiß, dass es Nacht war, und dass das Auto sehr schnell fuhr. Die Kamerafahrten aus dem Auto heraus durchkreuzten die Berichte des Mädchens und Veras gleichermaßen, jedes Mal ahnt die Betrachterin, dass sich die Erzählung dem zentralen Ereignis nähert. Der ältere Mann im nächtlichen Wald wird nun entsprechend mit dem Großvater Ms identifiziert. Großvater geht, mit Blick in die Kamera, auf diese zu, seine Schritte klingen trocken auf dem sommerlichen Waldboden. Er bleibt stehen, wendet sich mit einem Ausdruck von Geringschätzung ab, und legt sich auf die Straße, in einen der tiefschwarzen Baumschatten, die die Straße rastern. Großvater legt sich sorgfältig genau so in das langgezogene Dunkel und zieht die Arme rechts und links an den Körper heran, dass er nicht mehr zu sehen ist. Er liegt auf dem Rücken. Das Brausen eines Flugzeugs erklingt, dann rast auch im Bild ein Flugzeug unter einem nun taghellen Himmel im Niedrigflug auf die Kamera zu – um über sie hinweg zu fliegen.

3 / II (6:10 – 7:31)

Vater liegt auf einer Pritsche in einem zum Wohnen ausgebautem Bootshaus. Ein Hund schleckt ihm ausführlich und geräuschvoll die Zehen. Vater spricht in verschiedenen Einstellungen mit Blick in die Kamera über Großvater, als vertraue er sich der Kamera an: *He carefully let it be understood that he didn't want to be touched*, klagt er. *When he met people he laughed, waved and immediately started to talk so that he didn't have to shake hands* – Vater setzt sich auf und hält der Kamera in der Wiederholung des Satzes die Hand hin: *so that he didn't have to shake hands*. Das Bild, das er von Großvater gibt, wird zunehmend bedrohlicher. Auch zuhause habe

sein Vater stets die Hände voll gehabt um niemanden berühren zu müssen, erzählt er, und knüpft unmittelbar an: *And he talked to me again that „your life is drifting from one accident to another“.* „*You can’t even decide, you can’t even decide, you can’t even decide – whether they’ve been good or bad.*“ Die Kamera ist Vater nahe wie einem Freund, der nächste Schnitt zeigt M, die im Türrahmen des Bootsschuppens steht, und von dort den Kopf der Kamera zuwendet. Es ist unklar, ob sich M und Vater tatsächlich gleichzeitig in diesem Raum befinden. Die Kamera stellt die Einstellungen der beiden wie unvermittelt nebeneinander, als fehlte noch jemand, der die Vermittlung übernehme. *Then I put disgust on my face and I walked to the window,* bringt Vater seine Erinnerung voran: Er habe ein benachbartes Paar gesehen, dessen Ehe von ähnlichen Machtexzessen geprägt schien, wie die seiner Eltern. Vater spricht direkt in die Kamera, nun leicht von oben herab. Vielleicht spricht er nun doch zu seiner Tochter? Oder übt eine solche Ansprache? Erneut erscheint M im Bild, diesmal sitzt sie, scheinbar unbeteiligt, auf einer Bank am Tisch des kleinen Hauses, blickt kurz auf und sofort wieder auf den Tisch vor sich. Ist es möglich, dass sie Vater zuhört, während sie so unbeteiligt wirkt? *And behind my back he said to my mother –* auch die Kamera befindet sich jetzt in Vaters Rücken – *that telling a lie equals confessing one’s mistakes and commands her to spell the word pleas-ure.*

3 / III (7:31 – 8:01)

Die Szene wechselt zu einem Aufblick auf einen T-förmigen Steg am Ufer eines Sees. Die aus industriellen Klängen komponierte Musik bricht plötzlich wieder über das Bild herein, der Blick auf den See verdunkelt sich rasch, erneut ziehen Bäume an einem Kamerablick aus einem fahrenden Auto heraus vorbei, die Farbe des Himmels bleibt dieselbe wie über dem Steg. Handelt es sich um denselben Abend? *But that night,* ist Vaters Stimme zu hören – und das verknüpfende *but* lässt darauf schließen, dass das Folgende an die eben erinnerte Unterredung zwischen Vater und Großvater anschließt, oder an die zwischen diesem und der Mutter, – *but that night we all left for a drive together to the cottage.* Ein Cabriolet fährt unter dem Blick der Kamera aus der Vogelperspektive durch den bereits bekannten nächtlichen Wald. Vier Leute sitzen darin. *We drove for a swim through the forest where the road is striped with the black shadows from the trees.* Die Betrachterin sieht das Auto von vorn, Vater fährt, M sitzt lächelnd neben ihn (gelächelt hat sie bisher noch nie), und hinter ihnen sitzen zwei weitere junge Mädchen, eines von ihnen hat seine Hände zärtlich auf die Schultern Ms gelegt (alle drei Darstellerinnen sind übrigens aus *If 6 Was 9* bekannt). Aus Sicht der Betrachterin muss dieses Geschehen nun endlich auf den Unfall hinauslaufen, da die mit schwarzen Schatten gestreifte Straße, auf die sich Großvater in 3/I legt, explizit genannt wird. Allerdings sitzt M mit im Auto, die Szene kann also doch nicht

an *that night* anschließen, in der Großvater die Mutter zwang, das Wort *pleasure* auszusprechen. Handelt es sich doch um eine andere Autofahrt? Ist es die Unfallfahrt? Und haben also M und Vater Großvater überfahren? *Suddenly one of the shadows stood up, and than, again, an accident happened.* „Again“ – schon wieder? Der mögliche zeitliche Anschluss des Unfalls an das zuvor von Vater erinnerte Gespräch scheint für die deutende Betrachterin noch einmal auf: Vaters Leben driftete aus Großvaters Sicht von einem Unfall zum nächsten. Und nun gibt es *again* einen Unfall. Muss Vater, oder muss die Betrachterin dieses Mal entscheiden, ob dieser Unfall *good or bad* ist? Besteht der Zusammenhang im Übrigen nur aus ihrer Sicht? Oder verbindet Vater die Unfälle allesamt miteinander? Zu sehen ist jetzt das auf die Kamera zufahrende Auto, es sitzt plötzlich nur noch Vater darin. Eine Gestalt erhebt sich aus dem Schattenstreifen auf der Straße, Reifen quietschen, das Scheinwerferlicht rast auf die Kameralinse zu und erfüllt das Bild mit gleißendem Weiß. Ein Aufprall ist zu hören.

3 / IV (8:01 – 8:27)

M steht wieder im Hof, dies ist dieselbe Sequenz wie zu Beginn der Arbeit. Das rhythmische Aufprallen des Balls ist wahrnehmbar, dann erscheinen erneut die Bilder von Vater auf dem Bett, der sich heulend nach hinten fallen lässt um sich unter Schluchzen zu krümmen. Der Blick der Betrachterin auf diese Sequenz hat sich jedoch verändert. Der Vater könnte nun auch darüber verzweifeln, nicht über Glück oder Unglück des Geschehenen entscheiden zu können – vielleicht wünscht er sich das tödliche Ereignis eigentlich herbei? Diese Sequenz war zu Beginn der Arbeit als Perspektive Ms auf ihren Vater erschienen. Wenn also auch während der Wiederholung eigentlich M ihren Vater beobachtet – wie muss er ihr nun erscheinen? Er fällt augenscheinlich weit hinter seine Vaterrolle zurück, in das Stadium eines hilflosen Kindes hinein. *I have a daughter*, ist seine Stimme nun aus dem Off zu hören. Möglicherweise nimmt eher Vater mit dieser Sequenz die Sicht seiner Tochter auf ihn selbst ein? *She throws a ball and asks me to watch. And those throws look like the anger I had swallowed. And I don't know whether to run towards her or away – or should I teach her what's good and what's bad.* Hierüber entscheiden zu können (oder zu müssen) scheint zentral zu sein. Hundegeheul erklingt. *When I ask her „how do I look“ she says: „you look like a dad“.* Der Hund heult weiter, das leise Klirren eines Windspiels ist zu hören. Vielleicht ist da noch jemand, oder noch jemandes Perspektive im Raum?

3 / V (8:27 – 8:50)

Die Szene wechselt ein weiteres Mal, die Kamera befindet sich schräg hinter M, die nun ihrerseits auf den Steg hinabschaut, auf dem jetzt Vater steht, in langen Hosen und mit bloßem Oberkörper. *I was standing at the quay and I felt a feeling in my back as if my braces had*

snapped and my pants dropped to my ankles, sagt Vater aus dem Off. Die Kamera nähert sich ihm über zwei Schnitte und steht dann direkt hinter ihm, als ob sie den Blick Ms in Vaters Rücken hineinrüge. Vaters Hose fällt herab, ohne dass er sich bewegt hätte. M hatte in 1/II erwähnt, dass ihr Vater keine Hosenträger brauche. Der seltsame Ausdruck *I felt a feeling* steht im Raum. Fühlt der Vater die Gefühle eines Anderen? Oder adaptiert er die Perspektive Ms, die in einer vorangegangenen Szene bereits die Stelle, an der am Rücken ihres Vaters die Schulterblätter hervortraten, mit der Stelle in Verbindung brachte, an der sich die Hosenträger ihres Großvaters kreuzten? Hier nun fühlt Vater das Gefühl, wie seine Hosenträger aufschnappen. Ist dies, Vater nackt auf dem Steg, ein Bild seiner Befreiung? Eines der Entblößung vor den Augen seiner Tochter? Oder eines seiner Undurchschaubarkeit *in* den Augen seiner Tochter?

Epilog (8:50 – 9:02)

In der letzten Szene ist Veras Stimme zu Bildsequenzen des Himmels über dem Wald zu hören. Es ist Tag. *A week later we drove to the place of the accident. We bought a small silver spruce which we planted as a memorial by the side of the road.* Der Blick der Kamera wandert an den Bäumen neben der Straße hinauf und folgt dem Verlauf einer Tanne, bis hoch zur Spitze. Diese Tanne ist längst nicht mehr *small*. Mit den bereits vertrauten und doch erneut aggressiv einbrechenden Industrial-Klängen beginnt der Abspann.

3.1 Brüche in *Today*

3.1.1 Identität, Zeit und Raum

Die Personen in Ahtilas *Today* sind, das sollte deutlich geworden sein, in ihrer Identität nicht eindeutig festzulegen, und insbesondere ihre Verhältnisse zueinander bleiben unklar. Vera etwa stellt ein Rätsel dar. Bevor sie erstmals auftaucht, fragt M, ob es vielleicht *Veras* Vater sei, der weint, während sie, M, am Ende ‚ihrer‘ Episode am Tisch mit den Hosenträgern und dem übervollen Aschenbecher sitzt, auf demselben Lehnstuhl, auf dem wenig später Vera, die Ältere, sitzt und raucht (1/IV). Möglicherweise sind M und Vera dieselbe Person. Dann ist unklar, warum Vera so wütend auf die jungen Leute *in this city* ist, die weder das Alter respektieren noch das Leben kennen. Oder was für eine Angst das ist, die sie über *decades* in ihrem Inneren angehäuft hat (2/I). Beides scheint im Zusammenhang mit dem Großvater Ms zu stehen, den diese nicht mochte – *I didn't like that guy*. Falls Vera Ms Großmutter wäre, wäre sie seine Frau gewesen. Dann aber ist in Veras blau-grüner Wohnung eine Tram zu hören, die, so Vera selbst, den Namen *ihrer* Vaters ausspricht (2/II). Vielleicht ist sie also doch

mit M identisch – oder sogar mit Vater, denn *dessen* Vater soll schließlich gestorben sein. Falls sie aber die zukünftige M ist – wer sind dann *Sanna*, *Mia* oder *Marko*, deren Väter laut M ebenfalls weinen könnten (1/IV)?

Vater ist derweil einerseits ein zentraler Protagonist der Geschichte. Zugleich verschwindet er, als Individuum, vollständig zwischen seinen verschiedenen Rollen im Verhältnis zu den Anderen, die er selbst auch nicht übereinbringen zu können scheint. Er ist Vater seiner Tochter, egal was er tut (*When I ask her „how do I look“ she says: „you look like a dad“*) – und dabei sieht er sich selbst in ihr (*She throws a ball and asks me to watch. And those throws look like the anger I had swallowed*). Er weiß nicht, wie er sich M gegenüber verhalten soll, ob er sie lehren soll, was gut und was schlecht ist, noch dazu ist er aus Sicht seines eigenen Vaters ein Versager, der diese Unterscheidung nicht zu treffen weiß (3/IV). Er ist außerdem Sohn einer Mutter, die in *Today* explizit nur als jemand vorkommt, den Vaters Vater Dinge zu tun zwingt (*he commands her to spell the word pleas-ure (7:22)*). Möglicherweise ist Vera diese Mutter, dann hätte er mit ihr das Hinunterschlucken von Gefühlen gemeinsam (*I preserved the fear inside my body and made myself it (3:42)*). Und vielleicht den Wunsch, eines Tages eine glückliche Ausfahrt ohne den Vater zu machen, oder gemacht zu haben, vielleicht auch eine Ausfahrt zu Ungunsten des Vaters. Als das geschehen sein mag, ist Vater allerdings untröstlich. Sein Gespaltensein zwischen den diversen Innen- und Außenperspektiven auf ihn selbst fällt schließlich auch an Vaters Sprache auf: [...] *he talked to me again that „your life is drifting from one accident to another“*, sagt er über seinen Vater: *Er sprach erneut zu mir, das (oder dass oder dieses) „dein Leben driftet von einem Unfall zum nächsten“*. Und später: *I put disgust on my face and I walked to the window*. Er war nicht angeekelt – er legte Ekel auf sein Gesicht (3/II).

Erneut erzählt Ahtila also mit *Today* eine Geschichte, in der die vorkommenden Personen nicht klar voneinander unterschieden sind, in der die Verhältnisse der Protagonist_innen untereinander nicht aufzuklären sind, und die weder zeitlich noch räumlich eindeutige Bezüge zwischen verschiedenen Sequenzen herstellen lässt. Weder wird deutlich, wann Großvater gestorben ist, noch wer dabei war, falls jemand dabei war. Zunächst sieht es aus, als habe er sich vorsätzlich überfahren lassen. Dann, als ob Vater und Tochter ihn gemeinsam überfahren würden. Später scheint Vater ihn zu überfahren, dann aber deutet Vater an, dass er zum Todeszeitpunkt Großvaters noch ein Kind gewesen sei, und zu Beginn der Arbeit suggeriert M eher ein anonymes Auto, das über ihren Großvater gefahren sei. Überhaupt wird die An-

fangssequenz vom heulenden Vater zwei Mal gezeigt (1/II und 3/IV), ohne dass klar würde, wann sie tatsächlich stattgefunden hat, und unter wessen Beteiligung. Zudem wird das zentrale Ereignis, der Unfall, von dem die Betrachterin immer wieder annimmt, ihn gleich zu sehen, zu unterschiedlichen Tageszeiten dargestellt – oder zumindest andeutungsweise dargestellt. Und auch die Orte sind nicht klar voneinander geschieden. M sitzt etwa fünfzehnjährig in eben dem blau-grünen Zimmer in einem Sessel und behauptet, 66 Jahre alt zu sein, in dem Vater zuvor verzweifelt weinte (1/IV). In der nächsten Szene sitzt Vera auf demselben Sessel, tatsächlich ungefähr 66 Jahre alt, und nun in ihrer in Rot getauchten Wohnung. Diese Wohnung erscheint wenig später ebenfalls in Grün und Blau und verweist somit zurück auf das Schlafzimmer Vaters. Die Lilie, die in dieser Sequenz neben dem Sessel steht (3:20), findet sich später im Bootshaus wieder, im Muster der Tapete (6:12). Und so geht es weiter: Das sorgfältig inszenierte Wiederauftauchen bestimmter Details als Merkmale von Orten und Situationen führt in *Today* ziemlich konsequent in die nichtchronologische und nichtkontinuierliche Verschränkung von Zeit und Raum.

3.1.2 Kamera

Die Kameraarbeit ist dabei deutlich bewegter als in *If 6 Was 9*. Wie in der früheren Arbeit aber lässt Ahtila auf die Personen, die sie zeigt, nicht auch nur annähernd eindeutig deren Wahrnehmungseinstellung folgen. Auch erklärt sie die Kamerablicke in die Zimmer, auf die Details des ärmlichen Hofes, aus dem Auto heraus in den Wald und auf die Straße oder über den großen See hinweg, erneut nicht mit einem anschließenden Gegenschuss auf eine wahrnehmende Person. Die Protagonist_innen in *Today* sprechen konsequent entweder mit in sich gekehrtem Blick wie zu sich selbst, oder mit direktem Blick in die Kamera. *Miteinander* sprechen sie nie, überhaupt gibt es nur eine einzige Szene, in der zwei Personen im selben Bild erscheinen (M am Bett des weinenden Vaters in 1/II) – ansonsten sind die Personen stets allein im Bild. Ihre (uneindeutigen) familiären Bezüge zueinander nimmt die Betrachterin deswegen allein aufgrund dessen an, was sie sagen. Während die Darsteller_innen die Kamera ansprechen, nimmt die Kamera sehr unterschiedliche Perspektiven ein, so dass die Betrachterin die Situation zwischen Kamera und Darsteller_innen immer wieder neu deuten muss. Oft agiert die Kamera neutral beobachtend, wird dann aber plötzlich, mit dokumentarischem Anklang, angesprochen, wie in 1/II, als sich M vom Anblick ihres heulenden Vaters ab- und der Kamera zuwendet. Als Vater im Bootshaus von seiner Kindheit erzählt, spricht er manchmal aus leichter Untersicht und dann wieder etwas von oben herab aus großer Nähe

direkt in die Kamera, ganz ohne Gegenschuss (3/II). Möglicherweise wendet er sich an seine Tochter (oder an seine Vorstellung von ihr), erst erklärend, dann Verständnis heischend, denn die scheint, vielleicht zur gleichen Zeit, vielleicht an einem anderen Tag und vielleicht auch in seiner Imagination, ebenfalls im Bootshaus zu sitzen. Vielleicht spricht er auch mit einem innerdiegetisch nicht bestätigten Freund. Oder er beschwört tatsächlich jemanden hinter einer Kamera, ihn zu verstehen. In 3/V scheint die Kamera einmal recht konkret den Blick Ms auf ihren bald darauf entblößten Vater unten am Steg zu transportieren. Dann aber trägt sie diesen Blick an Vaters Rücken heran, ohne dass M sich näherte. Wessen Blick schließlich den Vater trifft, und ihn möglicherweise das Gefühl von Hosenträgern fühlen lässt (*I felt a feeling in my back*), die in seinem Rücken aufschnappen, ist schließlich nicht mehr zu sagen (8:28 – 8:45).

3.2 Mieke Bals Deutung der Brüche in *Today*

Bals Deutung von *Today* schließt erneut an ihr Verständnis der Brüche in Ahtilas Arbeiten an. Bal sieht diese Brüche, wie in *If 6 Was 9*, vor allem in der Differenz zwischen Schauspiel und Plot: was dort die Erzählungen der fünf Jugendlichen waren, ist hier das Geschehen zwischen M, Vater, Vera und Großvater. Aber während dort die Mädchen zu ernst und gleichförmig erzählten, um sie mit dem Erzählten zu identifizieren, agieren die Darsteller_innen hier nach Bal zuweilen zu extrem, um nicht einen Bruch zwischen sich und ihrer Rolle zu provozieren:

„I would like to foreground the semiotic performance of Dad’s act of crying. Instead of enacting and naturalizing grief, the girl’s dad – or rather, the actor ‚showing‘ him – *signifies* it. He points to its possibility, expectation, and necessity. If performance itself is semiotically ‚telling‘, in his performance he ‚says‘, in a deictic mime: ‚This, here, is grief.‘ He posits it and demonstrates its strangeness. As a performative speech act, it brings across to the audience what the semiotic act opens up.“²¹¹

Für Bal stellt Ahtila ihre künstlerische Praxis mittels theatralischer Übertreibungen in Kontrast zum Melodrama, zu einem Genre also, das tragische Geschichten beziehungsweise die Trauer selbst nicht der Öffentlichkeit zur Diskussion und Anteilnahme darbiete, wie einst die großen Tragödien. Das Melodrama erzähle stattdessen private Geschichten in einer derart emotionalen Weise, dass eine im Kino auf sich allein gestellte Zuschauerin gezwungen sei, sich mit den Protagonist_innen zu identifizieren, die Entwicklung ihrer Gefühle nachzuerleben und in einer Ersatzerfahrung den Druck der eigenen Triebe zu lindern, die sie mit den Protagonist_innen gemein habe. Ahtila diktiere, im Gegensatz dazu, keine Gefühle. Sie stelle

²¹¹ Bal 2013, S. 236.

sie vielmehr im durch den Bruch geschaffenen Schwellenbereich zwischen Darsteller_innen und Betrachterin zur Disposition.

Die Betrachterin kann sich nun in der Reflexion auf ihre eigene Distanz vom emotional erzählenden Medium darüber bewusst werden, dass sie eigentlich als sie selbst, als Individuum gegenüber dem Medium, angesprochen ist, und mit eigenen Urteilen auf das Erzählte reagieren darf. Dabei geht es Ahtila nach Bal nicht darum, Trauer nachvollziehbar zu machen. Sondern die (im Melodrama) verloren gegangene Öffentlichkeit für das Gefühl der Trauer einzuklagen, indem dieses Gefühl als eines erkannt werden soll, das die Anderen angeht und ihrer Reaktionen bedarf, um es in gemeinsame Aktivität zu transformieren.²¹²

3.3 Integration in *Today*

In der Tat gibt es in *Today* Szenen, die, für sich betrachtet, etwas Demonstratives haben, wenn auch weniger eindeutig als Bal es beschreibt. Während Vater in der Szene in seinem Schlafzimmer meinem Eindruck nach eher nicht in Differenz zu seiner Rolle steht, sondern einfach bitterlich weint, gibt es beispielsweise in 1/I eine Nahe Ms, in der sie, wie oben beschrieben, recht theatralisch erst in die Kamera blickt, dann den Kopf zur Seite wendet und ihn wieder hebt. Um düster in die Ferne zu schauen und sich schließlich abzuwenden (0:20 – 0:32). Vergleichbare Sequenzen sind aber nicht nur sehr rar, sie sind meines Erachtens auch nicht als Distanzierung der Darsteller_innen von dem Geschehen zu verstehen, an dem sie qua ihrer Rolle teilhaben. Bal schreibt, nach meinem Verständnis der Arbeiten Ahtilas, erneut daran vorbei, dass diese ihre Betrachterin zwar nicht mit einer konkreten bestimmten innerdiegetischen Perspektive *identifizieren*, sie jedoch auch nicht *distanzieren*, sondern *integrieren* in spezifische gemeinsame Erfahrungssphären. Erst wenn die Betrachterin den Prozess des Integriertwerdens durchlaufen und vollzogen hat, hat sie meines Erachtens die Erfahrung gemacht, über die es sich zu reflektieren lohnt. Und innerhalb der jeweiligen Erfahrungssphäre werden die Brüche (die Bal im Sinne des modernistischen Deutungsparadigmas zur Distanznahme vom Geschehen nutzt) zu Anlässen, um die Perspektive innerhalb einer Erfahrungssphäre zu wechseln, die in besonderer Weise von Intersubjektivität geprägt ist. Im Falle von *Today* ist diese Sphäre die der innerfamiliären Trauer um den Verlust eines Familienmitglieds. Die Betrachterin gerät in ihr in das Geflecht von Familienbeziehungen hinein, statt diesen reflektierend gegenüber zu stehen. Dabei wird ihr das oben beschriebene, etwas selt-

²¹² Vgl. zu all dem Bal 2013, S. 233-251.

same Gebaren Ms in 1/I als Versuch der Einübung in den Ausdruck von Trauer verständlich, den Andere von ihr erwarten mögen – ich komme weiter unten noch einmal darauf zurück. Wie ich im Folgenden zunächst zeige, wird der Einstieg der Betrachterin in diese Erfahrungssphäre, wie schon in *If 6 Was 9*, *ästhetisch* provoziert.

3.3.1 Bewegung

Wie schon *If 6 Was 9* provoziert auch *Today* zunächst die ästhetische Auffassung ihrer Ausdrucksbewegung als Stimulation des besonderen Erfahrungsmodus, der das Geschehen, das sie zeigt, bestimmt. Auch *Today* hat einen Rhythmus und ein Tempo, die sich den verschiedenen Arten von Bewegung der Bilder und in den Bildern, sowie insbesondere dem Einsatz des Sounds verdanken. Sie drücken eine Art Grundstimmung aus, die geradezu ansteckend auf den Erfahrungsmodus der Betrachterin wirkt: Ein Gefühl der Unruhe unter immer wieder einbrechender Aggression.

Today ist hierfür weniger ebenmäßig als *If 6 Was 9* komponiert: Die Arbeit ist eher in Schüben oder Pulsen arrangiert. Die Bewegungen etwa sind grundsätzlich zwar gleichmäßig belebt und niemals hektisch. An einigen Stellen jedoch werden sie in Tempo und Reichweite deutlich gedrosselt, um dann, nach einem Szenenwechsel, wieder an Fahrt aufzunehmen: Szene 1/II mit dem weinenden Vater auf der Bettkante etwa ist ziemlich unbewegt, auf sie folgt das rhythmische Ballwerfen Ms vor treibender, elektronischer Musik. Szene 2/I folgt auf M, die nahezu unbewegt in einem Sessel sitzt, in einer Ruhe, die Vera zuerst übernimmt, als sie im ersten Bild der Szene auftaucht. Die kreisenden Bewegungen des Wassers im Aschenbecher, den Vera in Zeitlupe auswäscht, werden in ansteigender Dynamik von der kurzen, drei Mal hintereinander wiederholten Sequenz übernommen, in der M sich beim Ballwerfen um die eigene Achse dreht. Der nächste Schnitt führt direkt in einen Blick in den Wald vom fahrenden Auto aus, die vorbeiziehenden Bäume ziehen das Tempo weiter an, und nehmen auch das Hin-und-her-Kreisen auf, als nach einem weiteren Schnitt das Auto in die entgegengesetzte Richtung zu fahren scheint. Anschließend fährt das beinahe unbewegte Stillleben aus Flasche, Glas und Brotkasten das Tempo wieder stark zurück (3:27 – 3:48). Szene 3/I, in der Großvater sich in den Baumschatten legt, verlangsamt das Tempo ebenfalls zunächst, bevor das Flugzeug recht gewaltig durch das Bild und über den Blick der Kamera hinweg rast. Und in Szene 3/V folgt auf Vater, der bewegungslos auf dem Steg steht und vor Ms Augen seine Hose verliert, der ruhige Epilog mit der Kamerafahrt an einer Tanne hoch –

dann bricht der Abspann mit vorwärtstreibender Musik in die gerade etablierte Ruhe ein (8:28 – 9:05). Stets um den Moment des Unfalls herum spitzt sich die Bewegtheit der Arbeit außerdem zu. Auch hier wirkt sie jedoch niemals hektisch, nichts überstürzend – aber drängelnd, vielleicht auch drohend.

3.3.2 Sound

Viel stärker als in *If 6 Was 9* vermittelt die Bewegung von und in *Today* den ästhetischen Ausdruck von latenter Unruhe und Aggression jedoch in ihrem Zusammenspiel mit dem Sound. Die gleich mit Beginn der Arbeit einsetzende und dann immer wieder auftauchende Musik, ein Rocksong mit industriell und manchmal psychedelischen Klängen, gibt einen Rhythmus vor, den insbesondere Ms Ballspiel immer wieder aufnehmen wird: TACK-digidigidig, TACK-digidigidig, TACK-digidigidig. Etwas treibt voran, indem es stets wiederholt wird. Dass zugleich von Anfang an etwas nicht stimmt oder seltsam ist, suggerieren die leise im Hintergrund gehaltenen, aber unüberhörbaren Gitarrensoli, die sich noch ohne narrativen Anlass in psychedelischen Höhenflügen ergehen: Eine enervierende Unruhe entsteht um die Ereignisse herum. Der treibende Rhythmus der Musik wird vom Rhythmus der Geräusche beim Ballspielen übernommen, dessen Lautabfolge überlappt noch den Szenenwechsel in das grün-blaue Zimmer mit Vater auf der Bettkante, um dann zu verstummen (Wechsel 1/I zu 1/II). Das Schniefen und Schluchzen und das bellende Heulen Vaters in 1/II wird von sehr leisem und leicht heulenden Hundegebell untermalt. Als Vater am Zenit seiner Verzweiflung losbrüllt, erinnert dies wieder an die rhythmischen Schläge des Rocksongs, die im nächsten Szenenwechsel auch wieder auftauchen: Zwar ist Vaters Heulen zu Beginn der Zeitlupensequenz mit Ms Ballspiel noch zu hören, führt aber nur über den Szenenwechsel hinweg, um dann in steigender Aggressivität von der dröhnenden, zähen, bedrohlich wirkenden Musik und dem nun übersatt pochenden Aufprall des langsam durch die Luft schneidenden Balls abgelöst zu werden (1/III). Das Vogelgezwitscher, das der ‚Originalsound‘ zu den Aufnahmen der Gartenbilder in dieser Szene sein könnte, und unterhalb des Beschriebenen noch hörbar ist, setzt einen Kontrapunkt. ‚Naturgeräusche‘ und durch Maschinen hervorgerufene Klänge verbinden sich jedoch sogleich, als zum ersten Mal das Rauschen und Dröhnen eines überfliegenden Flugzeugs zu hören ist. Es ist kaum vom Wind in den Büschen und Bäumen zu unterscheiden, jedoch verstärkt es ein Drohen über der Szenerie. Während Szene 1/IV mit M im Lehnstuhl sind immer noch Vogelgezwitscher und, sehr leise, der heulende Hund zu hören. Dann bricht mit dem Episodenwechsel zu Vera (2/I) erneut eine dumpfe, in

ihrer Rhythmik an einen fahrenden Zug erinnernde Komposition ein. Zu dieser nun geradezu schwelenden Soundkulisse kommt noch das Geräusch eines tatsächlich fahrenden Zugs hinzu, und dann Auto- beziehungsweise Straßensounds, eine Schiffshupe und ein immer massiver werdendes, industriell anmutendes, drängendes Dröhnen, das nicht mehr aufhören will (2/II).

Drei Soundgruppen, so könnte man sagen, bestimmen in dieser Weise *Today*, und gehen alleamt von der schon am Anfang eingespielten Rockmusik aus: die rhythmisch gleichmäßigen Akzente des Songs stehen im Verbund mit den Ballspielgeräuschen und dem Zugrattern im Laufe der Arbeit. Sie vermitteln die Unruhe des Geschehens. Die psychedelischen Gitarrenriffs sind dem Heulen Vaters und dem des Hundes verwandt, und sie sind komplementär zum schubartig anziehenden Tempo. Und das Dröhnen, das in der Musik vorkommt, aber auch unabhängig als industrieller Klang eingespielt wird, und den Sound des überfliegenden Flugzeugs ankündigt, charakterisiert die dritte Soundgruppe, die als aggressive Drohung wahrnehmbar ist. Formal betrachtet bilden diese drei Soundgruppen den in irgendeiner Version überall erklingenden Grundton der Arbeit, sie sorgen über die Szenenwechsel hinweg für Zusammenhang und kleiden *Today* auf diese Weise lückenlos aus. Und als untergründig dröhnender, schubartig aufheulender Grundton korrespondiert dieser Sound mit dem beschriebenen wellenartigen Rhythmus der sichtbaren Bewegungen. Gemeinsam konstituieren Bewegung und Sound so die überall drängende und immer wieder aufbrausende beziehungsweise abschwellige Dynamik der Arbeit.

Es ist diese Dynamik, als schwelende Unruhe und aufbrausende Aggression, die als ästhetische Ausdrucksbewegung von *Today* wahrnehmbar ist, und die Arbeit zu einem insgesamt von ihr bewegten ästhetischen Gegenstand zusammenfasst (vgl. meine Erläuterungen zu *If 6 Was 9*, S. 69ff). Die Betrachterin verkörpert die ästhetische Bewegung und mobilisiert auf diese Weise die sich darin ästhetisch ausdrückende Dynamik als Erfahrungsmodus in sich selbst. Auf der Grundlage dieses besonderen Erfahrens vollzieht sich dann, wie schon in *If 6 Was 9*, die Integration der Betrachterin in die Sphäre von *Today*.

3.3.3 Perspektivwechsel

Eher als in *If 6 Was 9* ist diese Erfahrungssphäre in *Today* eine der ineinander verschränkten Bewusstseins.²¹³ Die Sphäre, die sich in und mit *Today* entfaltet, besteht stärker in der wech-

²¹³ Dem Duden nach ist Bewusstseins tatsächlich der Plural von Bewusstsein.

selseitigen Erkundung der Bewusstseins von einander vertrauten Subjekten, als, wie in *If 6 Was 9*, in der wechselseitigen Einschätzung verschiedener Subjekte aufgrund von der Unkenntnis dessen, wer die Anderen sind und was sie bewegt. Das heißt nicht, dass die Einschätzungen der Anderen in *Today* korrekter oder adäquater ausfallen als in *If 6 Was 9*. Sondern, dass sie von einer Vertrautheit zwischen Subjekten ihren Ausgang nehmen, die eine gemeinsame Geschichte haben, und eine Vielzahl von Erinnerungen teilen.

Für die Integration der Betrachterin in eine solche Sphäre der verschränkten Bewusstseins spielt das besondere Arrangement des Sounds in *Today* eine wichtige Rolle. Im Verlaufe der Arbeit ziehen soundliche Assoziationen ein Netz kreuz und quer durch den sukzessiven Verlauf des Geschehens, und beeinflussen die Zuordnung der Blicke in dem und auf das Geschehen durch die Betrachterin stark, wenn auch ohne sich aufzudrängen. Ein gutes Beispiel ist der heulend bellende Hund in Verschränkung mit Vogelrufen und einem Glocken- oder Windspiel. Zunächst ist der Hund in der Szene mit M am Bett des Vaters unterschwellig zu hören (1:50 – 2:03). Als Untermalung der späteren ‚Unterhaltung‘ Vaters mit der Kamera in möglicher Stellvertretung Ms im Bootshaus hört die Betrachterin abwechselnd einen Kuckuck rufen – im ähnlichen Rhythmus, in dem der Hund vorher bellte und an Vaters rhythmisches Schluchzen erinnernd – und ein Windspiel klingen, das den Kuckucksintervall variiert. Dies ruft den Hund und den heulend bellenden Vater aus Szene 1/II auf und geht nun eine inhaltliche Assoziation mit Vater in dieser Szene ein, der mit Blick in die Kamera unterwürfig um Verständnis und Entlastung zu betteln scheint. Der Blick der Kamera auf den Vater wird von der Betrachterin auch angesichts des sichtbaren, zehenschleckenden Hundes zu Beginn der Bootshausszene als ungeduldig und aggressiv gegenüber dem ‚hündischen‘ Vater empfunden (6:16 – 7:30). Und genauso beschreibt Vater in dieser Szene das Verhalten seines Vaters ihm gegenüber, der ihn wie einen Hund behandelt hat. So bekommen das Kuckucksrufen und das Windspielklingen eine bemitleidenswerte Nuance, die eine Rückverbindung zu der Szene mit M am Bett des Vaters zieht. Da sich nun Mitleid, Ungeduld und Aggression im Hören des Sounds verbinden, ordnet die Betrachterin auch den *Blick* auf den heulenden Vater bald dem Großvater, bald M zu. Vielleicht assoziiert sie auch die Perspektive Ms auf den Vater, aber so, wie Vater sie M unterstellt, da er den Blick Großvaters auf ihn selbst in die Perspektive seiner Tochter hineinprojiziert. Diesen tatsächlichen oder von Vater unterstellten beziehungsweise erinnerten Blick Großvaters nimmt die Betrachterin ein, als Vater sich gegen Ende der Bootshausszene abwendet und zum Fenster geht, während er erzählt, wie er sich früher einmal von seinem Vater abwandte und zum Fenster gegangen sei (7:24 – 7:31).

Die Kamera verfolgt Vater dabei mit etwas zu nahem Blick in seinen Rücken: *And behind my back he said to my mother that telling a lie equals confessing one's mistakes*. Als nun die Szene an Vaters Bett gegen Ende der Arbeit wiederholt wird, und statt Vaters Heulen nur noch der nun ebenfalls heulende Hund zu hören ist, fehlt M im Bild (3/IV). Die Betrachterin hört das hündische Geheul dennoch mit Ms hilflosen Ohren aus 1/II (*I was standing behind my dad and didn't know what to do*). Und sie hört es gleichsam abwechselnd oder simultan mit Ms *wütenden* Ohren, denn vielleicht übernimmt M auch die Perspektive des Großvaters auf den Vater, so wie Vater sie in 3/II schildert, und wie er sie M möglicherweise unterstellt: voller Aggression und Ungeduld.²¹⁴ In der anschließenden letzten Szene vor dem Epilog, in der M hinter Vater am Steg steht (3/V), klingt das erneute Klirren des Windspiels und ein Vogelruf die soundliche Assoziation abschließend zugleich hilflos (oder unschuldig) und höhnisch.

3.4 Der Erfahrungsmodus innerfamiliärer Trauer

Das soundlich geknüpft Netz wirkt also, während die Betrachterin die Kamerablicke auf das Geschehen den innerdiegetischen Perspektiven zuzuordnen versucht, auf ihre Assoziationen ein. Zwar ist die Betrachterin dabei sehr häufig mit dem direkten Blick der Protagonist_innen in die Kamera, also scheinbar auf sie selbst, konfrontiert. Doch sieht sie sich, je tiefer sie sich

²¹⁴ Erneut nutzt Ahtila damit ausgerechnet ein Mittel, das dem Deutungsparadigma des Bruchs nach zur Desillusionierung und Distanzierung der Betrachterin beitragen muss, dazu, den spezifischen inneren *Zusammenhang* des montierten Geschehens zu konstituieren und zu betonen: Ihr Sound hat immer wieder weder eine Quelle im Bild, noch kann diese im unmittelbaren Umfeld vermutet werden, so etwa das Hundegeheul im Schlafzimmer oder die Zugeräusche in Veras Wohnung. So erzeugt Ahtilas Sound Brüche zwischen Bild und Ton. Simon Rothöhler zufolge gehören „asynchrone beziehungsweise dissonante Ton-Bild-Montagen [...] zum V-Effekt-Haushalt diverser Avantgardeverfahren, die auf die maximale Autonomie beider Wahrnehmungsebenen abzielen – im Dienste eines bestimmten antinaturalistischen Verständnisses, das den technischen und kulturellen Herstellungskarakter des Films dechiffrieren soll.“ In: Simon Rothöhler: *It's all recorded; it is all a tape: it is an illusion. Zur Sound-Dimension filmischer Illusionsbildung*, in: Koch/Voss 2006, S. 148. Rothöhler zeigt jedoch, dass Dissonanz zwischen Bild und Ton auch immersionssteigernd sein kann, etwa wenn das zeitgenössische Blockbusterkino darauf setzt, die Zuschauer_innen in seinem Sound zu „baden“ (vgl. Rothöhler 2006, S. 148), sie also ganz mit ihm zu umhüllen, während dieser Sound zugleich permanent überwältigend ist und hörbar digitaler Herkunft (das heißt nicht indexikalisch auf eine physische Quelle im Bild zurückzuführen – vgl. Rothöhler 2006, S. 153). Rothöhler weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der digitale Sound „im Zuge der Durchsetzung postfotografischer Visualität eine filmästhetische Schlüsselfunktion“ erhält, nämlich die der *Erdung*: „Das unendlich „weiche“ digitale Bild kennt den natürlichen Widerstand des Profilmischen nicht mehr und muss ihn sich selbst konstruieren, um den eigenen Weltentwürfen „Gravität“ (Scott Bukatman) und Erfahrbarkeit zu verleihen. Die zwar gleichfalls synthetischen, aber hypermateriellen Soundscapes der Blockbuster fungieren insofern als hyperbolisch beschwerendes Gewicht, das den digitalen Figuren einen stofflichen (Ge-)Halt verschafft.“ (S. 148). In Ahtilas *Today* schafft eine ganz andere Asynchronie von Ton und Bild nicht in diesem Sinne durch Erdung Zusammenhang, sondern inhaltlich und ästhetisch: Inhaltlich insofern sie ein Assoziationsnetz durch die gesamte Arbeit spannt. Und ästhetisch insofern sich Sound und Bewegungsbruchstücke zur ästhetischen Bewegtheit der Arbeit insgesamt – zur Ausdrucksbewegung – verbinden.

in die innerfamiliären Verhältnisse verstrickt, kaum selbst angesprochen, sondern nimmt mit den ihr gebotenen Perspektiven emotional intensiv gestimmte Blicke ein, die sie in Verkörperung derjenigen Personen ‚färbt‘, denen sie diese Blicke zuordnet: Wer könnte so sehen? Und unter wessen Blick macht das Gebaren der Protagonist_innen Sinn? Die innerfamiliären Verhältnisse, die die Betrachterin hierfür kennen muss, werden im Laufe des Geschehens immer komplexer und widersprüchlicher. Zunehmend assoziiert die Betrachterin deswegen die Blicke auf das Geschehen mit *innerdiegetisch imaginären* Perspektiven, das heißt weniger mit den Protagonist_innen selbst, als mit ihnen, wie sie der Einschätzung anderer Protagonist_innen nach empfinden müssten. Erneut erfordern dabei die Brüche in der Konsistenz von Raum, Zeit und Identität in *Today* ständige Perspektivverschiebungen – ohne dass sich jemals eine bestimmte Perspektive als dem Geschehen eindeutig adäquat erweisen würde.

Als Beispiele für die Verwicklung der Verhältnisse und die gleichzeitige Konstitution innerdiegetisch imaginärer Perspektiven eignen sich einige der Blicke in die Kamera: Als M im Zimmer ihres weinenden Vaters steht und angibt, nicht zu wissen, was mit ihm anzufangen sei, wendet sie sich in Richtung der Kamera und scheint vorerst einmal der Betrachterin die Situation recht nüchtern zu erklären: Ihr Vater und Großvater tragen denselben Vornamen. Großvater ist alt geworden, er ist schon lange im Ruhestand. Vater lebt derweil im Ruhestand vom Leben (1:12 – 2:12). Wenig später spricht M erneut in die Kamera. Diesmal behauptet sie, 66 Jahre alt zu sein, und dass es, zum Beispiel, auch Veras Vater sein könne, der weint (2:40 – 3:09). Da M nicht mehr eindeutig dieselbe ist, scheint ihr Blick nun nicht mehr an die Betrachterin gewandt – vielleicht war er es auch zuvor nicht. Vera taucht auf, wie im Gegenschuss zu Ms Blick in die Kamera (3:13). Spricht M mit ihr? Und muss Vera als eine Art ältere Version Ms verstanden werden, so dass M eigentlich sich selbst betrachtet? In der folgenden zweiten Episode wendet sich nun Vera an die Kamera, während sie wütend über die Menschen und ihre Weise herzieht, das Leben ungenutzt zu lassen (2/I). Vielleicht redet sie dabei auf M ein, als jüngere Version ihrer selbst, so dass sich die Dringlichkeit als Warnung an sich selbst erklärt, mit der sie die Kamera bespricht. Und Großvaters Blick in die Kamera, bevor er sich abwendet und sich zum Sterben in den Baumschatten legt (5:28 – 5:41): Wen sieht er? Seinen Sohn, den er verachtet? Seine Frau, der er die Konsequenz aus dem gemeinsamen Leben vorhält? Sieht er überhaupt, oder stellt er sich vor, zu sehen? Die Perspektive der Kamera wandelt sich für die Betrachterin spürbar unter den wechselnden Emotionen, die sie diesen Perspektiven angesichts des Gebarens der Protagonist_innen unterstellt – der Protagonist_innen, von denen sie mehr und mehr bemerkt, dass sie sich im *mentalen*, im inneren Austausch mit den übrigen zu befinden scheinen.

Indem die Betrachterin den Protagonist_innen unterstellt, dass diese sich mit den Gefühlen der Anderen konfrontiert sehen, und indem sie diese Gefühle durch die wechselnden Perspektiven verkörpert und deutet, die ihr geboten werden, gerät sie tief in die mentale Sphäre wechselseitiger Unterstellungen und Schuldzuweisungen einer Familie hinein, die in *Today* vom eingetretenen, möglichen oder auch herbeigesehnten Tod eines Familienmitglieds betroffen ist. Die oben beschriebene Sequenz mit M (0:20 – 0:32), die Bal als theatralisch beschreiben würde, ist innerhalb dieser Sphäre der mental ineinander verstrickten Bewusstseins eine Szene, in der sich wechselnde Gefühle Ms unter ihren ebenfalls wechselnden Annahmen dessen ausdrücken, was zu fühlen ihr aus Sicht der Anderen abverlangt werden könnte: Sie richtet sich innerlich ein innerhalb einer Bewusstseinsphäre, die sowohl von Vertrautheit, als auch von Unterstellungen geprägt ist.

Mit *Today* stellt Ahtila also, das möchte ich festhalten, ihrer Betrachterin erneut eine Arbeit als Vehikel einer in besonderer Weise intersubjektiven Erfahrungssphäre in der Fiktion zur Verfügung. Darauf, diese Erfahrung teilen zu können, liegt meines Erachtens der Schwerpunkt der Arbeit, und nicht in der Distanznahme von ihrem immersiven Sog, die dann etwa, mit Bal, zur kritischen Reflexion eines Genres führte, das in *Today* mittels Theatralität buchstäblich vorgeführt würde. Anders als Bal meint, tritt Ahtila meines Erachtens mit ihren Arbeiten nicht polemisch gegen den Mechanismus der Identifikation an. Sie arbeitet schlicht überhaupt nicht *gegen* ihr Medium und auch nicht gegen dessen ‚falsche‘ Verwendung. Stattdessen nutzt sie seine Möglichkeit, die Betrachterin in eine intersubjektive Erfahrungssphäre in der Fiktion zu *integrieren* – wie mir scheint, um der Erweiterung ihres Erfahrungshorizonts der Wirklichkeit willen, und ohne Vorbehalte gegenüber der Tatsache, dass diese Erfahrungen ‚nur‘ in der Fiktion statthaben.

Ahtilas Arbeiten der 1990er Jahre integrieren dabei in Erfahrungssphären, die, wie gesehen, in unterschiedlicher Weise intersubjektiv sind: In *If 6 Was 9* besteht die pubertäre Erfahrungssphäre darin, die Grenzen zwischen sich und den Anderen, zwischen Erinnerung und Phantasie oder zwischen Traum und Wachzustand als weich und ineinander übergehend zu erfahren. Eine eindeutige Einschätzung der Anderen angesichts ihres Äußeren und ihres Handelns sowie dessen, was sie von sich aussagen, ist in dieser Sphäre nicht möglich. Zugleich ähneln einem die Anderen offenbar hinsichtlich der Erfahrungsweise. Man existiert deswegen mit den Anderen in einer als gemeinsam empfundenen Daseinssphäre, die vor allem nach außen hin abgeschlossen scheint. Mit *Today* erhält die Betrachterin Eingang in eine

gemeinsame Bewusstseinsphäre, in der die Bewusstseins innerhalb eines familiär vertrauten Zusammenhangs von Personen um ein Schuld und Trauer auslösendes Ereignis herum stark aufeinander bezogen sind. Intersubjektivität bedeutet hier, dass die einander vertrauten Subjekte jeweils so sehr von den Einschätzungen der Anderen abhängen, dass ihre mentalen Interaktionen, die in *Today* stets über den Austausch mit der Kamera stattfinden, vor allem darin bestehen, sich den jeweils angenommenen Perspektiven der Anderen gegenüber emotional zu verhalten (und häufig: zu rechtfertigen). Innerhalb dieser Sphäre erfährt die Betrachterin die mentale Verstrickung mit den Protagonist_innen, weil sie sich mit ihnen in deren Unterstellungen verwickelt. Wie die Protagonist_innen selbst verschwindet die Betrachterin in diesen wechselseitigen Unterstellungen. Sie wird dabei aber nicht *identisch* mit den Charakteren – jeder narrative Bruch lässt sie die Perspektive wechseln und neu bestimmen. Sondern sie wird in die Sphäre ihrer verstrickten Bewusstseins *integriert*. Auch diese ‚Interbewusstseinsphäre‘²¹⁵ wird, zumindest von innen, als nach außen hin verschlossen erlebt. Sie lässt sich aber, wie in *If 6 Was 9*, ästhetisch erschließen, im Wechsel der Perspektiven weiter konstituieren und in der Fiktion miterfahren.

3.5 Die Arbeiten der frühen Schaffensphase

Ob Ahtilas Arbeiten damit eine hauptsächlich politische Stoßrichtung haben, wie Bal meint, ist schwer zu beurteilen. Das Bereitstellen von Vehikeln der Erfahrungserweiterung in der Fiktion mag durchaus von der Motivation getragen sein, zwischen den Individuen einer Gesellschaft zu vermitteln. Diese Motivation spricht jedoch, wie ich im 4. und 5. Kapitel zeigen werde, aus Ahtilas Arbeiten der jüngst vergangenen Jahre sehr viel deutlicher. Was Ahtilas frühere Schaffensphase angeht, so erkenne ich darin zum einen eine nicht polemische Bereitstellung der Fiktionserfahrung als wertvolle Erfahrung.²¹⁶ Ihre Arbeiten *handeln* dabei von Erfahrungsmodi, die auch außerhalb der filmischen Fiktion bestimmte Weltfassungen konstituieren, die Ahtila aber nicht als abseitig oder wirklichkeitsfern, sondern als selbstverständlich, oder naiver formuliert, als ‚natürlich‘ erfahrbar macht. So wird zum anderen auch schlicht eine künstlerische Lust daran deutlich, eine ästhetische Integration in spezifische, emotional oft besonders intensiv erlebte Erfahrungssphären zu schaffen – und diesen Sphären dabei wie nebenbei ihre vermeintliche Abseitigkeit zu nehmen.

²¹⁵ Diese Wortfindung verdanke ich Johannes Lang.

²¹⁶ Vgl. dazu meine Ausführungen auf S. 85ff.

In ähnlicher Weise wie *If 6 Was 9* und *Today* lassen sich weitere Arbeiten aus Ahtilas früherer Schaffensphase als Videokünstlerin interpretieren, was an dieser Stelle jedoch nicht mehr ausführlich geschehen soll. *Consolation Service* von 1999 etwa ist eine zweikanalige Videoinstallation, über die Yvonne Spielmann schreibt, dass Ahtila sie „sowohl auf das Potential multipler Realität im Computer als auch auf koexistierende Wirklichkeitsauffassungen [bezieht], die nicht derselben Logik folgen.“²¹⁷ Meiner Deutung nach integriert diese Arbeit sehr eindrücklich in die gemeinsame Erfahrungssphäre eines in Trennung begriffenen Paares. Die Wirklichkeitsauffassungen der beiden Beteiligten koexistieren gerade nicht wie in verschiedenen Welten, sondern sind, typisch für eine solche Situation, tief ineinander verschlungen. In *Love is a Treasure* von 2002 erzählt Ahtila fünf Geschichten über jeweils eine Frau im psychotischen Zustand. Der fünfte Teil dieser Arbeit mit dem Titel *The House* existiert als eigenständige Installation, und hat Ahtilas künstlerischen Ruhm zu Beginn der 2000er Jahre beträchtlich gemehrt. Intersubjektiv erfahrbar wird der Zustand der Protagonistin Elisa in *The House* auch, insofern die Betrachterin Elisas persönliche Zweifel zu teilen beginnt: An der Festigkeit der Grenze zwischen ihrem Innenleben und der Außenwelt, zwischen dem Inneren ihres Hauses und dessen waldiger Umgebung. Aber auch an der Stabilität der Grenzen zwischen ihrem Privatleben und dem öffentlichen, globalen Geschehen, das es umgibt (wunderbar analysiert von Bal, in: Bal 2013, S. 71ff). Die psychotische Erfahrungssphäre Elisas, in die die Betrachterin Eingang erhält, ist aber vor allem intersubjektiv insofern die Entgrenztheit der Existenz Elisas in die ihres Autos und ihres Nachbarhundes, in die des Meeres und schließlich in die der flüchtenden Menschen, die von irgendwoher an die Küsten gelangen, das tatsächliche Ausmaß einer *allen* gemeinsamen Existenz spürbar macht. Einer Existenz, in der niemand nichts mit der Anderen zu tun hat, und die sich in *The House* mit Wucht offenbart: *The ship you see on the horizon is the same ship as all the other ships, and this ship is full of the refugees who come to every shore. [...] This ship emits the sound of all ships. The ship has been here and is only just arriving here and that is why I know the ship. I see it from the shore, on the shore, from the window and through the forest. The same people step onto the dock every time I turn away and back.* Ahtilas Arbeiten *Love is a Treasure* und insbesondere *The House* sind deswegen auch im Hinblick darauf beachtenswert, wie sich Ahtilas künstlerische Praxis im Übergang zu ihrer aktuellen Schaffensphase entwickelt: Nachdem sie verschiedene Arten der Intersubjektivität innerhalb spezifischer, nach außen hin abgeschlos-

²¹⁷ Spielmann 2005, S. 368.

sener Erfahrungssphären in der Fiktion erfahrbar gemacht hat, beginnt Ahtila nun, sich mit den Möglichkeiten des Individuums zu befassen, innerhalb der globalen Gemeinschaft intersubjektiv zu erfahren. In *The House* wird dabei aus dem vermeintlich ganz und gar exklusiven Zustand der Psychose ein möglicher Zugang zur Erfahrbarkeit einer solchen globalen Gemeinschaft der Subjekte. Dabei kündigt sich jene politische Dringlichkeit der Möglichkeiten intersubjektiven Erfahrens erstmals an, die meines Erachtens in der aktuellen Schaffensphase Ahtilas akuter wird, und auf die ich im nächsten Kapitel zurückkomme. Sie wird insbesondere im letzten Kapitel eine hervorgehobene Rolle spielen.²¹⁸

Zuvor stelle ich, das vorliegende Kapitel abschließend, noch je eine Arbeit der Videokünstlerinnen Pipilotti Rist und Keren Cytter vor, die etwa zeitgleich zu Ahtilas früherer Schaffensphase entstanden sind. In Rists *I Want to See How You See* (2003, FB 3) und Cytters *The Victim* (2005, FB 4) spielen Brüche in der narrativen Konsistenz der Arbeit eine jeweils zentrale Rolle. In Rists Arbeit sind sie jedoch letztlich Indiz der *Unzugänglichkeit* einer subjektiven Erfahrung für die Anderen. Und bei Cytter provozieren die Brüche den Eindruck einer so sehr von medialen Fiktionen durchsetzten Wirklichkeit, dass Fiktion und Wirklichkeit ununterscheidbar werden. In *The Victim* (wie in vielen weiteren Arbeiten Cytters) läuft dies auf eine (humorvoll postulierte) Totalität der Fiktion hinaus. Ich hoffe Ahtilas Arbeiten in Abgrenzung von diesen beiden Werken weiter profilieren zu können, indem vor allem die ihnen zugrundeliegende Auffassung von filmischer Fiktion noch etwas klarer wird.

²¹⁸ In der Übergangphase von der früheren zur aktuellen Schaffensphase Ahtilas sind wichtige Arbeiten der Künstlerin entstanden, die sich nicht gut nach dem ‚Schema‘ von *If 6 Was 9* und *Today* interpretieren lassen. In *Where is Where?* von 2008 etwa steht ein konkretes historisches Ereignis im Zentrum der Arbeit – der Mord an einem französischen Jungen durch zwei seiner algerischen Spielkameraden während des Algerienkriegs –, um dessen Interpretation sich dann verschiedene Personengruppen bemühen. Die Arbeit ist recht komplex auf verschiedenen Zeit-, Orts- und Bewusstseinssebenen arrangiert. Sie scheint mir dabei weniger auf einen ästhetischen Einstieg abzielen. Sie beschreibt und verursacht auch nicht das Gelingen eines (wie auch immer gearteten) wechselseitigen Verständnisses unterschiedlicher Perspektiven. Stattdessen geht es ganz explizit um den Kampf um die Überwindung der Klüfte zwischen den Individuen, um die historischen und psychologischen Ursachen dieser Klüfte, und um die Versuche, sie zu überbrücken. *The Hour of Prayer* von 2005 integriert ebenfalls nicht in der oben beschriebenen Weise in eine bestimmte Erfahrungssphäre. In dieser Arbeit berichtet eine Erzählerin vom gemeinsamen Leben mit ihrem Hund, von seiner Krebsdiagnose, seinem Tod, und schließlich von der Zeit ihrer Trauerarbeit. Ich komme jedoch im 5. Kapitel der vorliegenden Arbeit auf *The Hour of Prayer* zurück, weil hier erstmals die gemeinsame Erfahrung zwischen Mensch und Tier eine Rolle spielt, die in der aktuellen Schaffensphase Ahtilas explizit thematisiert wird (vgl. S. 179f).

3.6 Brüche und filmische Fiktion in vergleichbaren Arbeiten zeitgenössischer Videokunst

3.6.1 Pipilotti Rist: *I Want to See How You See (Or a portrait of Cornelia Providoli)*

Pipilotti Rists *I Want to See How You See (Or a portrait of Cornelia Providoli)* von 2003 zeigt, begleitet von einem eigens für die Arbeit komponierten Soundtrack, eine Flut von extrem bunten Bildern, und erinnert eher an ein Musikvideo als an einen Spielfilm. Die Arbeit dauert gute fünf Minuten, ist einkanalig und wird in Ausstellungen mal als Projektion und mal auf Monitor gezeigt. Ihr auffälligstes Merkmal, die füreinander teilweise durchsichtigen Bilder, sind Ergebnis eines Verfahrens, bei dem mehrere Bildspuren so übereinander gelegt werden, dass durch ausgeschnittene Stellen auf der einen Spur simultan die darunter liegende Bildspur sichtbar wird: Die Bilder erscheinen ineinander geschachtelt, wobei besonders die übereinander und ineinander geschnittenen Bewegungen wild und unablässig interagieren. Rist hat hierfür nun nicht nur die einzelnen Spuren mit der Handkamera aufgenommen. Sie verstärkt zudem die Unregelmäßigkeiten in der Bewegungsführung, indem sie diese Kamera sich um sich selbst drehen und auf dem Kopf stehen lässt, sie sehr nahe am Boden entlang führt oder hektisch mit ihr die Ecken und Winkel der Objekte, die sie filmt, umschwirrt. Entsprechend chaotisch erscheinen schließlich die übereinander liegenden Bewegungen. Zusätzlich sind die Farbkontraste derart hochgezogen, dass die ohnehin sehr bunten die Dinge, die für diese Spuren gefilmt wurden, extrem bunt und grell erscheinen. So sind die ineinanderfließenden Ebenen nicht nur von wirbelnder Dynamik geprägt, sondern füllen den Screen darüber hinaus extrem vielfarbig, hell und kontrastreich aus: *I Want to See How You See* fließt über von sinnlichen Reizen, und ergießt sich in unübersichtlichster Weise vor den Augen (oder nahezu in die Augen) ihrer Betrachterin. Auffällig ist auch die durchgängig subjektive Kameraperspektive in der Arbeit. Es kommen keine Personen vor, denen sich der Kamerablick schlüssig zuordnen ließe, kein innerdiegetischer Gegenschuss auf eine Sehende. Die Perspektive der Kamera bleibt deswegen einerseits anonym. Andererseits legt Rist es mit ihrer Handkamera und der subjektiven Perspektive, aus der Gebäuderäume durchquert werden, und die sich auch sonst in ständiger Bewegung befindet, sehr deutlich nahe, dass sich ein Subjekt am Ursprung des Kamerablicks befinden muss.

Was nun in diesem Bilderrausch zu sehen ist, entspricht kaum einer Handlung im Sinne eines aufeinander bezogenen Ereignisverlaufs. Grob sind vier Orte oder vielleicht Bereiche auszumachen, an oder in denen sich etwas abspielt: Eine sommerliche Terrasse, die Innenräume eines Hotels oder Tagungshauses, eine herbstliche Wiese und ein nackter Frauenkörper in

einem Gewirr aus Pflanzen, Baumkronen und blauem Himmel. Diese vier Bereiche stehen in keinem nachvollziehbaren örtlichen Bezug zueinander.

Zu Beginn bewegt sich das Bild in Zeitlupe auf eine Frau in einem pinken Kleid zu, die auf einer großen Terrasse mit Blick über bläuliche Berge auf einem Stuhl sitzt. Die subjektive Kamera scheint die herabhängenden Kordeln des Sonnenschirms zu berühren, unter dem sie sich auf die Frau zu bewegt, sie schleifen über den oberen Bildrand hinweg. Ein Schnitt, und mit der nächsten Einstellung bewegt sich das Bild eilig wieder fort von der Frau, noch ein Schnitt, eine ganze Weile lang sind nun auf der oberen Bildebene eine Handkamerafahrt durch die Innenräume eines Hotels oder Tagungsortes und darunter Pflanzenähnliches zu sehen, die Kamera scheint sich auf der unteren Ebene durch lange, grüne, seltsam belebt scheinende Halme zu winden. *I see*, erklingt eine elektronisch verzerrte Stimme, *You see. I see you. You see me seeing*. Eine Art Empfangstresen wird auf der oberen Bildebene sichtbar, an dem eine Person sitzt, Fenster, Türen, Lichtschalter, dann ein Bildschirm, auf den die Kamera sich zubewegt, und der einen Cartoon zeigt, auf dem sich die Kulleraugen eines seltsamen Tierchens plötzlich öffnen. *I want to see how you see*. Die Gegenstände sind fast nur an ihren Umrissen zu erkennen, als Körper sind sie ausgeschnitten und legen die darunter liegende Bildspur frei, so dass deren Bewegungen sich mit denen der Kamerafahrt verwirren. Ein weiterer Schnitt zeigt ein buntes Pflanzen- und Blütenchaos und auf der vorderen Bildebene kleine Körperteile in Großaufnahme: ein Daumnagel wird in einen Finger gedrückt, aneinandergelegte Fußzehen öffnen und schließen sich nacheinander wie sich im Wasser bewegende Pflanzen. Blüten und Körperteile ähneln einander, auf jeder Ebene ist Bewegung, alles fließt ineinander. Wieder ein Schnitt, dann ist auf der oberen Bildebene ein kleines Tagungszimmer und schließlich ein Speisesaal zu sehen, niemand ist hier, die Tische sind gedeckt, da winkt doch eine Person vom Bildrand aus, die Kamera bewegt sich erst weiter, dann zu dieser Person zurück, eine Frau mit Zigarette in der Hand lächelt und scheint etwas zu sagen, die Kamera zieht vorüber. *I want to show how I see*. Auf der Ebene hinter den Innenansichten fliegt das Bild über eine sehr blaue Meeresoberfläche hinweg, schäumende Wellen kräuseln sich im Verebben. *You want to show how you see*. Es folgt eine Art erster Höhepunkt, rasend schnell hintereinander montierte Bildschnipsel aus der ersten ‚Szene‘ auf der Sommerterrasse: von der Frau in pink, von dem Sonnenschirm, von einem gelben Staubsauger- oder Trocknerrohr, alles mal nahe, mal weiter weg, immer mit schräg gehaltener Kamera aufgenommen, die selbst bewegt ist und gerade noch von unten, dann von der Seite und bald aus der Aufsicht filmt. Schnitt.

Die Kamera dreht sich jetzt, nahe am Boden geführt, um sich selbst: das Bild fliegt wirbelnd über eine Wiese hinweg auf eine Frau zu, die mit dem Rücken zur Kamera in einem langen, grün, blau und rot karierten Mantel dasteht. Ein kahler Baum ist zu sehen, die Szene ist winterlich. Die Kamera bewegt sich hektisch um die Frau herum. Unter ihren Rock, über sie hinweg, wir sehen ihr Gesicht von oben, sie hat die Augen weit aufgerissen und rührt sich nicht. Die nächste Sequenz zeigt wieder Blüten, Halme, Baumkronen und tiefblaue Himmelsfetzen auf der unteren Bildebene und darüber Detailaufnahmen von Körperteilen. Eine weibliche Brustwarze wird erst mit Daumen und Zeigefinger zusammengepresst, dann nach innen gedrückt, später filmt die Kamera von unten in einen halb geöffneten Mund hinein wie um die obere Zahnreihe abzutasten, noch später kommt sie einer herabgezogenen Unterlippe sehr nahe. Die Anzahl der Bildebenen ist am abschließenden Höhepunkt der Arbeit, am Zenit ihres Überflusses, kaum noch zu bestimmen: ein nackter Kinderkörper taucht auf, er schwebt heran, die Hände sind nach irgendwelchen Flugpartikeln ausgestreckt, die langsam in Richtung der Betrachterin entschweben, vielleicht ist das auch eine Puppe, sie regt sich nicht und trägt womöglich eine Perücke, dann setzt eine nackte Frau, ganz klein im Bild, zum Sprung an, und fliegt in Zeitlupe in die Tiefe des Bildes hinein. Die Bilder verwirren sich als maßloses Farbgewirr in psychedelischen Floatbewegungen ineinander, das Rohr taucht irgendwo wieder auf, die Frau in pink, der Terrassenzaun, dann entschweben langsam kleine Luftbläschen von den Bildrändern zur Mitte hin in die Tiefe (Konfettiteilchen vielleicht, oder sind das Planeten?), der Bilderrausch verstummt irgendwann und die Bläschen schwimmen noch ein wenig vor schwarzem Grund vor sich hin. *The tooth is slowly rolling over to death. Wanting to die for you.* Das Universum saugt alles nach innen – und aus. Ein Kontext für das Gezeigte und selbst konstitutiver Teil des Werks ist offensichtlich der Soundtrack (den die Künstlerin koproduziert hat). Einerseits bedingt er Tempo, Rhythmik und Energie des Bilderrauches mit, und unterstreicht mit seinen elektronisch erzeugten Klängen das Schrille, die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der Bildanmutung. Nur selten erinnert etwas in ihm an mechanisch erzeugte Geräusche.²¹⁹ Andererseits gibt er Anhaltspunkte darüber, was die Arbeit

²¹⁹ Vgl. hierzu Katharina Bühler: „Die Musik treibt die Bilder voran. Es sind Geräusche, die höchstens assoziativ auf real vorkommende Geräusche verweisen, wie das erwähnte Hufeklappern und die klingelnden Glöckchen. Ansonsten sind es künstlich generierte Sounds, die vor allem den Rhythmus der Bilder mitbestimmen, den Bilderfluss vorantreiben, das Rauschhafte intensivieren.“ In: Katharina Bühler: *Videokunst und die Externalisierung von inneren Bildern. Pipilotti Rists „I Want to See How You See“ und Eija-Liisa Ahtilas „The House“*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Humboldt Universität Berlin, Berlin 2009, S. 24. Meine Beschreibung von Rists Arbeit ist nahe an der Bühlers orientiert. Ihrer Arbeit verdanke ich es überhaupt, auf *I Want to See How You See* aufmerksam geworden zu sein. Ich vertrete hier jedoch nicht Bühlers These, dass Rists Videobilder aufgrund des Fehlens eines videoimmanenten Subjekts „zu denjenigen des Betrachters werden [...]“ (S. 54) Im

eigentlich zeigt oder zeigen könnte, nämlich das Sehen eines oder einer Anderen: *I want to see how you see*, oder genauer, den Versuch des Sichtbarmachens eines anderen Sehens für die Betrachterin: *I see. You see. I see you. You see me seeing*. Wie wäre diese Ein-Sicht Pipi-lotti Rists also zu erläutern?

Auf keine der hier bisher diskutierten Arbeiten trifft wohl die Einschätzung, sie sei aus Bruchstücken komponiert, so klar zu wie auf *I Want to See How You See*. Die Bruchstücke folgen nicht nur aufeinander, sie werden auch im selben Bild miteinander kombiniert. Die Arbeit ist gewissermaßen ein lückenloser Strudel aus Unverbundenem, und diesen Bruchstücken ist kein narrativer Zusammenhang auf der Ebene linear verlaufender Zeit, kohärent aufeinander beziehbarer Orte und miteinander in verständlichen Beziehungen stehender Personen zu entnehmen. Anders als bei Ahtilas Arbeiten ist zudem die Ausdrucksbewegung dieser Arbeit kaum zu verkörpern, oder nur, indem sie überfordert und damit hermetisch bleibt bezüglich dessen, was sie motiviert: Die Betrachterin steht ungeschützt vor den auf sie einströmenden Bildern. So entsteht ein Widerspruch: Indem sich die Betrachterin selbst an die Stelle der subjektiven Kamera versetzt sieht, gewinnt sie den Eindruck, einer spezifischen, individuellen Wahrnehmungsweise so nah wie möglich kommen zu sollen, wie um sich im vollen Sinne zu identifizieren. Die Intensität der Bilderflut scheint das Ziel zu haben, Unmittelbarkeit zu erreichen, den Bildstatus zu überschreiten, und den aktuellen Wahrnehmungskosmos der Betrachterin ganz auszufüllen – sie soll buchstäblich *als* eine Andere sehen. Zugleich bietet die Arbeit keine Möglichkeiten, das Sichtbare die Perspektiven verkörpernd in irgendeinen räumlichen, zeitlichen oder personellen Zusammenhang zu bringen. Die Bilder bieten weder inhaltlich noch in ihren Bewegungen einen Anhaltspunkt, um sie sinnvoll, das heißt weltfassend, aufeinander zu beziehen.

Obwohl Rist ihrer Arbeit *I Want to See How You See* den alternativen Titel (*Or a Portrait of Cornelia Providoli*) gegeben hat, so dass es scheint, als ob die Betrachterin mithilfe dieser Arbeit einer gewissen Cornelia näher kommen können sollte, ist das Gegenteil der Fall. Das andere Sehen (oder das Sehen der Anderen) wird als radikal anders, als unnachvollziehbar repräsentiert. Rist macht in der Überforderung der Betrachterin klar, dass eine Ein-Sicht in das andere Subjekt nicht möglich ist. So steht die grell quietschende Buntheit von *I Want to See How You See* eher für eine fremde Welt, als für eine individuelle, subjektive Charakterisierung der bekannten. Die vielen Brüche der Arbeit Rists führen deswegen nicht aus der

Gegenteil bin ich, wie unten folgt, der Ansicht, dass diese Bilder sich der Öffnung für die Betrachterin verschließen.

Immersion heraus. Sondern sie verhindern meines Erachtens im Ganzen, dass sich diese überhaupt einstellt.²²⁰

3.6.2 Keren Cytter: *The Victim*

Keren Cytters *The Victim* von 2005 hingegen macht zunächst den Anschein eines nachdrücklichen Realismus'. Zum einen im Sinne des Dokumentarischen, wie es aus früheren Tagen der Videokunst vertraut ist, als das Medium zur Dokumentation ephemerer Kunstformen, etwa performativer Praktiken in der Bildenden Kunst, verwendet wurde. Und zum anderen im modernistischen, medienreflexiven Sinne, in dem Realismus u.a. bedeuten kann, die Produktionsbedingungen eines Videos innerhalb dessen, was es zeigt, offenzulegen. Cytters Videobilder sind qualitativ minderwertig, wie um ihre Opazität gegenüber der Illusion von Transparenz zu betonen, immer wieder fallen handwerkliche ‚Fehler‘ auf, ein verspäteter Zoom oder ein sichtbares Zurechtrücken der Kamera. Die technischen Mittel der Arbeit, darunter das Mikrofon, ein Kopfhörer und eine Handkamera, werden in *The Victim* sichtbar. Die Mittel des Schauspiels sind nicht nur zu sehen, wie die ständig zur Hand genommenen Skriptseiten, sondern werden auch zum Thema gemacht, etwa in einer Beschwerde über die zu geringe Entlohnung einiger Darsteller. Anders jedoch als in den klassischen Arbeiten, in denen der Brechtsche Verfremdungseffekt gegen die Illusionskonstitution eingesetzt werden sollte, führen diese ‚Brüche‘ in Cytters *The Victim* nicht aus der Fiktion heraus – sondern nur hinüber in die nächste.

The Victim zeigt fünf Personen, eine Frau und vier Männer. Der Kern der inneren Geschichte ist die nahende Rückkehr eines Mannes zu der Frau – vielleicht kommt er aus dem Krieg, vielleicht nur vom Einkaufen –, weshalb sie einen Kuchen bäckt. Dieser Mann ist der Sohn oder der Liebhaber der Frau, das bleibt unentschieden. Er versucht sie im Verlauf des sich entwickelnden Geschehens zumindest vergeblich dazu zu bringen, ihm ihre Liebe zu gestehen, und dann findet ein Essen statt, während dem er sich selbst erschießt. Kurz danach endet die Arbeit, beziehungsweise geht sie, als Loop komponiert, wieder in ihren Anfang über.

Die um diesen Kern liegende zweite Geschichte erzählt von der Inszenierung der Kerngeschichte: Neben der Frau, die im Skript „Silly one“ heißt, und ihrem Sohn oder Liebhaber mit dem Skriptnamen „Victim“, tritt ein Regisseur und/oder Kameramann namens „Hero“ auf,

²²⁰ Das ist nicht die gängige Lesart dieser Arbeit. *I Want to See How You See* wird üblicherweise eher im Sinne Frohnes (vgl. S. 42f) als eine Arbeit rezipiert, die auf Immersion in eine durch und durch medial geprägte Wahrnehmungserfahrung setzt, und die Freiheiten und Verrücktheiten einer solchen Weltauffassung affirmativ zelebriert. Dass sich diese Wahrnehmung dem Mit- oder Nachvollzug durch die Anderen sperrt, bleibt dabei unbemerkt.

sowie zwei weitere Männer, „Twin no. 1“ und „Twin no. 2“, die einen kommentierenden Chor bilden. Die beiden Geschichten sind jedoch nicht scharf voneinander zu unterscheiden. Schon die Namen der in der Inszenierungsgeschichte auftretenden Personen machen deutlich, dass diese in die tragische Kernerzählung selbst verwoben sind.²²¹ Dementsprechend gibt es beständige Verzweigungen der beiden Geschichten: *Inside your head*, erklärt etwa der Regisseur Hero gegenüber Silly one, *talking*, antwortet diese bestätigend. *And the voices behind your back*, macht der Chor weiter, *mocking*, schließt die Frau. *You are...*, erklärt der Hero weiter, *baking a cake*, schließt Silly one und wendet sich ab. *She went to the kitchen*, erzählt Hero nun aus dem Off, *but the music, the goddamned music. The violence entered her head and burned down her ears. And the choir said: ...* – er wartet. *And the* – jetzt wendet er sich an die Twins, die offenbar ihren Einsatz verpasst haben: *You two are fired!* Im Folgenden werden die Satzfragmente der Beteiligten immer komplexer ineinander geschachtelt, so dass alle durcheinander reden, während irgendwo dazwischen die Geschichte ihren Fortgang nimmt: bestehend nur aus diesen bruchstückhaften Wortbeiträgen und doch unaufhaltsam. *One hundred Euros is not a salary!* beschweren sich die Twins. *And you are not a choir*, gibt Hero zurück. *Honey, I'm home*, ruft Victim, der zur Tür herein kommt, *go back*, schnauzen ihn Hero und Twin no. 2 an. Hero scheint in der Inszenierungsgeschichte zu früh eingetreten zu sein, irgendwie ist er aber auch allgemein unerwünscht, in welcher der beiden Geschichten ist nicht zu entscheiden. *Go back my ass*, kontert Victim auf der Ebene der Inszenierungsgeschichte, und geht nicht wieder hinaus, als wolle er in der Kerngeschichte bleiben. *My ass, he wants my ass*, vermutet Silly one, seine Worte wiederum in diese Kerngeschichte aufnehmend. *I'm getting only 50 Euros*, beschwert sich nun auch Victim, wieder in der Inszenierungsgeschichte. *And!*, so Twin no. 2, *we! (Twin no. 1) are! (Twin no. 2) – ...I will...*, unterbricht sie Silly one, wie um die Kerngeschichte zu retten, – *rental twins!*, schließen die Twins unbeirrt. *I will put the cake in the oven!*, beharrt Silly one.

Hero, der Regisseur/Erzähler, der scheinbar den Fortgang der Kerngeschichte begleiten soll, berichtet an einer Stelle, dass die Frau in die Kamera geblickt habe, allerdings in einem derart pathetischen Tonfall, dass der Kommentar nur auf der Ebene der Kerngeschichte angemessen scheint, wo er wiederum keinen Sinn ergibt. *The choir is undressing the plot*, bemerkt er ein

²²¹ Tragisch ist die Geschichte insofern, als Victim die Liebe Silly ones erbittet, und sie die Notwendigkeit des expliziten Eingeständnisses offenbar nicht einsieht, so dass er sich umbringen muss. Dabei liegt die Schicksalhaftigkeit der Ereignisse weniger in einer Reihe von ungewollten Verwicklungen begründet als im Gehorsam gegenüber dem Skript. Dieses Skript reflektiert zwar offen, dass die vermeintliche Unausweichlichkeit des Geschehens nur daran hängt, ob man ihm folgt oder nicht. Aber inklusive dieser Reflektiertheit wird es dennoch befolgt: Das Skript macht den Ausstieg aus dem Skript unmöglich, indem es ihn inkorporiert. Die Fiktion macht zugleich den Ausstieg aus der Fiktion unmöglich, indem sie ihn sich einverleibt.

anderes Mal so, dass der Satz sowohl als Kommentar zu beiden Handlungsebenen, aber auch als Handlungsanweisung zu verstehen ist. Und später verwebt er die beiden Geschichten noch demonstrativer miteinander: *It was early that day. But too late in the script.* Als schließlich, beim Essen, der Schuss fällt, den die Twins schon zu Beginn der Arbeit angekündigt hatten, und den sie zugleich provozieren, indem sie Victim ständig auf den unaufhaltbaren Fortgang der Handlung laut Skript aufmerksam machen, da erschrecken die beiden demonstrativ. Sie nehmen das Skript zur Hand und stellen mit theatralischem Erstaunen fest: *The script was correct.*

Cyters Arbeit ist auf der narrativen Ebene ein Konglomerat aus Bruchstücken, die sich nicht eindeutig den Bereichen zweier Erzählebenen zuordnen lassen. Es scheint jedoch noch eine dritte Ebene zu geben, die sich im Übrigen durch alle Videoarbeiten Cyters zieht: Die Ebene der Entstehung der Inszenierungssituation *und* der Kerngeschichte. Alles, was wir zu sehen bekommen, scheint recht offensichtlich in einem irgendwie vertrauten, privaten Rahmen und unter Freunden aufgenommen worden zu sein. Die Einrichtung ist stets pragmatisch und etwas zusammengewürfelt wie in einer Student_innenwohnung, und wirkt nicht eigens für die Aufnahmen präpariert. Immer wieder gibt es kleine, unwillkürliche Mimiken oder Körperbewegungen, die den Schauspieler_innen nicht nur ihr Amateur_innenspiel, sondern auch ihren Spaß daran ansehen lassen, die komplizierten, bis in die kleinsten Abfolgen von Gesten, Blicken, Bewegungen und Satzfragmenten durchchoreografierten Skripte Cyters auszuführen. Anders als professionelle Schauspieler_innen es erwarten ließen, nehmen Cyters Darsteller_innen ihre Tätigkeit offenbar nicht vollkommen ernst, und scheinen so in Differenz zum Gespielten zu stehen. Zudem scheint das soziale Milieu, in dem die Künstlerin ihre Video dreht, ziemlich genau demjenigen zu entsprechen, das sich diese Arbeiten später anschaut: Kleidungsstil, ungefähres Alter, Bewegungshabitus, Bildungsniveau und so weiter entsprechen zumindest *augenscheinlich* – die Indizien können subtil sein, machen aber die Vertrautheit des Gezeigten aus – einem mehr oder weniger jungen, gebildeten, künstlerisch-kreativen urbanen Milieu, wie es in vielen Großstadt von Tel Aviv bis Amsterdam Videokunstausstellungen besucht. Die Betrachterin ist aufgrund der Anmutung dieser Drehsituationen versucht, zwar die beiden erstgenannten Erzählebenen als ununterscheidbar und deswegen auch als unempfindlich für die Mittel der Verfremdung (mit dem Ziel der Distanznahme) anzunehmen. Die Arbeit insgesamt scheint jedoch ein eher gewöhnlicher dokumentarischer Realismus zu prägen: Die ‚eigentliche‘ Realität ist die Inszenierungssituation der Inszenierungssituation der Kerngeschichte, sie wird von Cyter dokumentiert und ist der Betrachterin als Dokument zugänglich.

Allerdings müssen bald Zweifel laut werden. Egal wie vertraut und unwillkürlich die kleinen Abweichungen von der jeweiligen Rolle wirken mögen, sie könnten wiederum einer Anweisung der Regisseurin Folge leisten. Die Wohnungen mögen dem Freundeskreis Cytters zugehören, aber sie kann sie auch hergerichtet haben. Professionelle Schauspieler_innen könnten unprofessionelle Schauspieler_innen spielen. Und sie *können* als solche demselben sozialen Milieu zugehören wie diejenigen, die sie spielen – oder eben auch nicht. Der professionelle Schnitt der Arbeiten, ihre auffällige Knappheit und der Eindruck der vollkommenen Ausarbeitung widersprechen der These eines beiläufigen Ergebnisses kreativer Zusammenarbeit unter Freunden, die das Schauspiel provoziert. Es gibt also, das zeigt *The Victim* aus dieser Perspektive betrachtet, am Ende keine eindeutigen, verlässlichen Indizien für eine klare Unterscheidung etwa zwischen Fiktion und Dokumentation. Und hierin, in der Ununterscheidbarkeit zwischen Inszenierungssituation und Inszeniertem hinsichtlich der Frage danach, was von beidem wirklich (im Sinne von wahr über die Wirklichkeit) sei, weder angesichts der beiden Erzählebenen noch angesichts einer möglichen dritten Ebene ‚unterhalb‘ von ihnen, liegt dann die Pointe von *The Victim*: Wieso eigentlich sollte die Ebene einer ‚realistischen‘ Dokumentation der Inszenierungssituation einen Ausweg aus dem darstellen können, was *The Victim* zeigt? Könnte man nicht die gesamte Arbeit auch als Dokumentation der Inszenierung der doppelten Erzählung durch professionelle Schauspieler betrachten? Wäre damit aber mehr von der ‚eigentlichen‘ Realität zu sehen als zuvor? Inwiefern wäre etwa ein Freund von Cyttter, ein Amateurdarsteller, realer anzusehen als ein Schauspieler?

Keren Cytters *The Victim* ist von Brüchen durchsetzt. Doch führt keiner dieser Brüche aus dem heraus, was zunächst noch als Vermischung von Realität und Fiktion auftritt, sich aber bald als etwas herausstellt, das mit keinem der beiden Begriffe sinnvoll beschrieben werden kann. Cyttter macht deutlich, dass sie weder ein unbeflecktes Außen des medial Fingierten kennt, noch eine Möglichkeit, solche Unbeflecktheit medial zu fingieren. Medium und Wirklichkeit sind keine voneinander trennbaren Größen. Obwohl sie die tradierten Mittel des Brechtschen Entfremdungseffekts ständig anwendet, führt dies nie zur klaren Trennung zwischen Realität und Fiktion. Die Idee des bloß Realen wie des bloß Fiktiven führt Cyttter auf diese Weise ad absurdum. Dabei weist das Spielerische, Belustigte, das nicht ganz aber auch nicht gar nicht Ironische ihrer Arbeiten Cyttter als Vertreterin der Postmoderne aus: Wenn man keinem Begriff von Wirklichkeit mehr trauen kann, wird das Spiel mit der totalen Fiktion zur ernsthaftesten Betätigung.

3.6.3 Filmische Fiktion bei Rist und Cytter

Die filmische Fiktion bei Rist, so möchte ich zusammenfassen, zeigt (so gut es geht)²²² eine andere Welt, deren Erfahrung als Welt in *I Want to See How You See* nicht nachvollziehbar wird. Die grundlegenden Fähigkeiten der Betrachterin, angesichts des Films sowohl reale Bewegung als auch die Gegenständlichkeit der realen Welt wiedererkennen zu können, stellt Rist auf die Probe: Die Bewegungen, die im Einzelnen an die realen, aufgezeichneten Bewegungen gebunden sind, verschachtelt sie in so komplexer Weise, dass sie zum Teil kaum als die Bewegungen des Realen wahrnehmbar sind. Und die Gegenständlichkeit der realen Welt ist auch nicht an jeder Stelle von *I Want to See How You See* zu sehen: die grellen Farben und ineinander verschachtelten Bildebenen lassen sie oft genug ins Abstrakte tendieren. Fast verhindert Rist damit die Konstitution einer Fiktion, oder virtuellen Fassung der Welt. Aber auch als filmische Weltfassung bleibt *I Want to See How You See* als Welt einer Anderen unverständlich. Während die Betrachterin sich mit der Kameraperspektive in eine subjektive Perspektive versetzt sieht, ergibt das aus dieser Sicht heraus perspektivierte Erfahrene keinen nachvollziehbaren Zusammenhang – so dass die Perspektive letztlich leer bleiben muss. Die Fiktion bei Rist präsentiert sich entweder als abstrakte, nicht abbildende Sensation, oder als unverständliche Fassung der außerfilmischen, gegenständlichen Welt – vielleicht kann man auch sagen: als Repräsentation einer radikal anderen Welt. Die Welt einer Anderen teilen zu wollen, läuft deswegen in dieser Arbeit mit Didi-Huberman darauf hinaus, „die Klüfte zu zeigen, die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“²²³

Die Pointe der Arbeiten Cytters besteht sehr häufig darin, die filmische Fiktion als ununterscheidbar von der nichtfilmischen Welt vorzuführen. Auch in *The Victim* sind Fiktionserfahrungen Wirklichkeitserfahrungen, und Wirklichkeitserfahrungen sind Fiktionserfahrungen – eine begriffliche Trennung zwischen beidem ist letztlich nicht sinnvoll. So wirken Cytters Fiktionen wie realistische filmische Fassungen der außerfilmischen Welt, und sie repräsentieren dabei zugleich die Realität als von Fiktion durchdrungen. Mit den hier bisher verwendeten Worten könnte man sagen, dass Cytter weniger auf die (nicht uneingeschränkte) Kontinuität der Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein aufmerksam macht, als umgekehrt auf

²²² Mir ist klar, dass der bisher in der vorliegenden Arbeit hervorgehobene Illusionsbegriff Kochs nicht für die eine Arbeit zutrifft und für die andere nicht. Es lässt sich aber filmisch, so meine ich, die Auffassung der jeweiligen Fiktion im Rahmen der prinzipiellen Gewusstheit der Illusion und der Welthaltigkeit der Fiktion durchaus Extremen entgegentreiben, wie eben bei Rist und Cytter: In *I Want to See How You See* ist die filmische Fiktion entweder *nahezu* nicht existent oder aber *nahezu* nicht welthaltig. Und in *The Victim* ist sie in ihrer medialen Gemachtheit *nahezu* ununterscheidbar von der Welt und umgekehrt (weil die Welt von Fiktion durchdrungen ist).

²²³ Didi-Huberman 2011, S.101.

eine Kontinuität der filmischen Fiktion in die Wirklichkeit hinein: Die gesellschaftlichen Klischees, die in filmischen Narrationen häufig perpetuiert werden, nehmen Einfluss auf die Gesellschaft, bis sich diese ‚wie im Film‘ erfahren lässt. Nichtfilmische und filmische Welt sind in diesem Sinne ununterscheidbar, und der Begriff der Wirklichkeit scheint letztlich ohne Referenz. Gegenüber der spätmodernen Kritik am Medium Film/Video besteht Cytters Position u.a. darin, diese Verschmelzung nicht kritisch zu verurteilen und analytisch wieder auflösen zu wollen, sondern humorvoll mit ihr zu spielen.

3.7 Medium, Subjekt und Wirklichkeit in Ahtilas früher Schaffensphase

Hiervon lässt sich Ahtilas Umgang mit der filmischen Fiktion abgrenzen. Verglichen mit Rist gibt sie ihre filmischen Fiktionen statt als multiple Weltkonstruktionen als virtuelle Fassungen einer Wirklichkeit zu erkennen, die der gemeinsamen Erfahrung zugänglich ist: Ihre Betrachterin wird integriert in eine Erfahrungssphäre, die zwar emotional häufig besonders intensiv ist, die aber nicht vordergründig als absurd oder verzerrt gekennzeichnet ist. Es wird aber auch und insbesondere im Vergleich mit Cytter deutlich, dass Ahtilas Arbeiten nicht vordergründig auf den Unterschied beziehungsweise die Ununterscheidbarkeit von Fiktion und Wirklichkeit konzentriert sind. Cytters Ansatz nimmt die narrative Ebene in den Blick und vermittelt, dass die Wirklichkeit nicht weniger eine Erzählung ist als die Fiktion. Ahtila stellt ihre filmischen Fiktionen bereit, um der Betrachterin die stets spezifisch intersubjektiv geprägten Wirklichkeitsfassungen der Anderen zugänglich zu machen, vielleicht, um so zu einer gemeinsamen Fassung zu kommen. Die Frage nach der *Wahrheit* dieser Fassungen allerdings, nach ihrer Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, stellt sich, ganz anders als bei Cytter, angesichts von Ahtilas Arbeiten meines Erachtens eher nicht. Fiktion ist bei Ahtila nicht so sehr das Gegenüber von Wirklichkeit, vor allem aber nicht das Gegenüber von Wahrheit. Sie wird vielmehr ‚irgendwo‘ innerhalb der einen Welt als ‚Perspektiv‘²²⁴ für deren bestimmte virtuelle Fassung verwendet, ohne die Frage nach der objektiven Übereinstimmung oder Korrespondenz prominent zu thematisieren. Wenn also am Ende des vorangegangenen Kapitels das positive Verhältnis Ahtilas zu ihrem Medium und zu dessen Verwendbarkeit für die Erfahrung spezifischer Wirklichkeitsfassungen nicht positiv ‚bewiesen‘ werden konnte (vgl. S. 85ff), so auch deswegen, weil Ahtilas frühe Arbeiten gegenüber der tradierten Verhältnisbestimmung von Medium, Subjekt und Wirklichkeit gar nicht aktiv Posi-

²²⁴ Koch 2003, S. 85.

tion beziehen (Cytters Arbeit tut das hingegen, ihre Verhältnisbestimmung ist typisch postmodern, wenn auch wenig fatalistisch). Innerhalb dieser Bestimmung ist die Frage nach der Wahrheit der medialen Fiktion zentral. Das Medium verdeckt oder verzerrt die Wirklichkeit und verbreitet dabei, salopp gesagt, Lügen über sie. Und Rists und Cytters Arbeiten bewegen sich beide im Kontext der Frage nach Wahrheit und Lüge. Ahtila jedoch lässt die Diskussion um das Medium Film/Video als Manipulationsinstrument von Wirklichkeit und Subjekt mit einer gewissen Nonchalance hinter sich, ohne sie explizit geführt zu haben.

Mit dem Beginn der jüngeren Schaffensphase, die ich im folgenden Kapitel diskutiere, wird jener pragmatische Zug der Arbeiten an Profil gewinnen, den ich in der Einleitung angekündigt habe. Je klarer der Eindruck entsteht, dass die Arbeiten etwas zeigen, oder besser, ermöglichen sollen, umso deutlicher wird auch das ihnen zugrundeliegende Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit, beziehungsweise die grundlegende Auffassung von filmischer Fiktion in ihnen zur Behauptung. Allerdings erneut nicht so sehr innerhalb der Diskussion um das Manipulationspotenzial des Mediums. Sondern in der Diskussion um unsere Möglichkeiten, die Erfahrungen der Anderen zu machen. Ahtila wird versuchen, ihr Medium Videoinstallation in hierfür geeigneter Weise bereitzustellen, und baut dabei auf die mit Koch beschriebene Kontinuität (in gewisser Hinsicht) der Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein. Das wird insbesondere darin deutlich, dass Ahtila auf subtile Weise die leibliche Veränderung fördert und thematisiert, die wir erfahren, wenn wir den eigenen Erfahrungshorizont auf die Erfahrungen der Anderen erweitern: Ich werde zeigen, dass die Körperlichkeit der Erfahrung mit den Anderen in der Fiktion für Ahtila die Möglichkeit birgt, die Subjekte in der Wirklichkeit unwiderruflich miteinander zu verschränken, um so eine gemeinsame Perspektive zu konstituieren.

Mit dem Vergleich Ahtilas mit Rist und Cyttter schließe ich den Teil der vorliegenden Arbeit ab, der sich mit ihren früheren Videoinstallationen befasst. Es sollte im vorliegenden Kapitel klar geworden sein, dass Ahtila das Betrachterinnensubjekt nicht vor der Einflussnahme ihres Mediums beschützen will. Weder droht die Gefahr der falschen Identifikation mit sich selbst als idealer Betrachterin, die dem Geschehen gegenüber scheinbar autark und sinngenerierend ist, während sie in Wahrheit, durch die weitere Identifikation mit der Kamera, zu genau dem Subjekt wird, welches das Kino im Auftrag herrschender Ideologien herstellen soll. Noch steht das Subjekt für Ahtila einfach außerhalb des Mediums und soll seine Wirklichkeit von dem Einfluss der Fiktionen, die es konstituiert, rein halten. Ahtilas Betrachterin kann das Medium Videoinstallation vielmehr dazu nutzen, sich die Erfahrungsweisen der Anderen in

der Fiktion zu erschließen. Die filmische Fiktion scheint dabei nicht das radikal Andere der außerfilmischen Realität, sondern eine Möglichkeit, dem Subjekt virtuelle Fassungen eben dieser Realität erfahrbar zu machen. Das Medium Film/Video eignet sich offenbar dafür, die Betrachterin einen intensiven Erfahrungsmodus in sich selbst mobilisieren zu lassen, wofür die Bewegung und die Möglichkeit ihrer ästhetischen Verkörperung eine zentrale Rolle spielen. Nicht um die Andere zu werden. Sondern um verschiedene Varianten intersubjektiven Erfahrens zu erkunden, indem man, in der Fiktion, wie die Andere erfährt.

Im Zentrum des folgenden 4. Kapitels steht *The Annunciation* von 2010 – eine Arbeit, für die Ahtila ihr bisher tradiertes künstlerisches Vorgehen stark modifiziert hat. Die Möglichkeit, sich die Perspektiven Anderer zu erschließen, ist meines Erachtens weiterhin der Kernpunkt ihrer künstlerischen Praxis. Es wird aber, so scheint es mir, zunehmend wichtiger, die Normalität oder Üblichkeit des intersubjektiven Erfahrens herauszustellen. Zwar bleibt die individuelle Erfahrung, die *The Annunciation* ermöglicht, an die Auseinandersetzung mit dieser Arbeit gebunden. Aber sie wird eine der Intersubjektivität sein, die auch im Alltag und jenseits der Vermittlung durch die Videoinstallation praktikabel scheint. Entsprechend wird die intersubjektive Erfahrungssphäre auch nicht mehr, wie noch in *If 6 Was 9* und *Today*, von besonderer oder hervorgehobener Intensität bestimmt sein. Im selben Zuge ist die ästhetische Form der Arbeit weniger prägnant, während die Darsteller_innen als Individuen stärker hervortreten.

4. Kapitel – *The Annunciation*

4.1 Beschreibung *The Annunciation*

Ahtilas *The Annunciation* von 2010 ist erneut eine dreikanalige Videoinstallation. Sie bespielt drei Wände in einem rechteckigen Raum, die Zuschauerin ist vor der vierten Wand platziert (Abb. 3). *The Annunciation* dauert etwa eine halbe Stunde. Wie in *Today* (und anders als in *If 6 Was 9*) kommen keine schwarzen Screens vor: alle drei Screens werden durchgängig mit Bewegtbildern bespielt.

In *The Annunciation* geht es um die Vorbereitungen einer Verfilmung der biblischen Verkündigungsszene. Die Handlung findet hauptsächlich im Studio einer Regisseurin mit Darstellerinnen verschiedenen Alters statt. Jugendliche kommen nicht vor, die schauspielenden

Frauen sind zwischen 30 und vielleicht 55 Jahren alt. Gegen Ende der Arbeit wird die Verkündigungsszene tatsächlich aufgeführt: Hier verlässt *The Annunciation* tendenziell die Perspektive der Beobachtung und Inszenierung ihres Produktionsprozesses und wird selbst zur Verkündigungsverfilmung.

Insgesamt besteht die Handlung aus mehreren unterschiedlich langen Szenen, die ich im Folgenden systematisiere. Dabei weiterhin, wie in meinen Analysen von *If 6 Was 9* und *Today*, von Episoden zu sprechen, scheint mir nicht angemessen, da die Szenen einem vergleichsweise linear verlaufenden, recht viele Menschen einbeziehenden Geschehen folgen, statt eine sich selbst gleichbleibende Form für die inhaltliche Konzentration auf eine einzelne Person bereitzustellen. Die Arbeit lässt sich stattdessen in acht unterschiedlich lange Hauptszenen, acht Übergänge (die ebenfalls nicht mehr sinnvoll als Zwischenspiele bezeichnet werden können), eine Zwischenszene und einen Epilog unterteilen. Die acht Hauptszenen beinhalten neben einem Prolog die zentrale Handlung. Die Übergänge zeigen mal enger, mal loser mit der Handlung verknüpfte Ansichten von meist unbewegten Dingen, unter denen sich in dieser Arbeit auffällig viele Bilder befinden: Reproduktionen von Gemälden, Bildbände, Postkarten, Malerei und Druckgrafik. Die Zwischenszene ist für die zentrale Handlung nicht unbedingt relevant, zeigt aber ein Randgeschehen, in dessen Verlauf einzelne Charaktere an Tiefe gewinnen.

Stärker noch als die Beschreibung von *Today* im vorangegangenen Kapitel enthält die folgende Beschreibung von *The Annunciation* interpretierende Abschnitte sowie Passagen, die den zusammenfassenden Ergebnissen zum Teil vorgreifen.

Szene 1 – Prolog (0:00 – 4:18)

Während L die Zeichnung einer grünen Tanne zu sehen ist, erscheint M + R ein Zitat des Zoologen Jakob von Uexkülls:

*We are easily deluded into assuming that the relationship between a foreign subject and the objects in his world exist on the same spacial and temporal plane as our own relations with the objects in our human world. This fallacy is fed by a belief in the existence of a single world, into which all living creatures are pigeonholed. This gives rise to the widespread conviction that there is only one space and one time for all living things. Only recently have physicists begun to doubt the existence of a universe with a space that is valid for all beings.*²²⁵

²²⁵ Jakob von Uexküll: *A Stroll through the Worlds of Animals and Men*, in: Claire H. Schiller (Hrsg.): *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*, New York 1957, S.14. Im deutschen Original lautet die Passage: „Nur allzu leicht wiegen wir uns in dem Wahne, dass die Beziehungen des fremden Subjektes zu seinen Umweltdingen sich im gleichen Raume und in der gleichen Zeit abspielen wie die Beziehungen, die uns mit den Dingen unserer Menschenwelt verknüpfen. Genährt wird dieser Wahn durch den Glauben an die Existenz einer einzigen Welt, in der alle Lebewesen eingeschachtelt sind. Daraus entspringt die allgemein gehegte Überzeugung, dass es nur einen Raum und eine Zeit für alle Lebewesen geben müsse. Erst in letzter Zeit sind den

Zu hören sind Waldgeräusche, lautes Vogelrufen, die Bilder faden aus. Zum nun mächtigen Rauschen des Waldes erscheint M und R eine sehr weite Aufnahme, von hoch oben auf eine tief verschneite Wald- und Seenlandschaft hinunter. L zeigt einen Blick über hohe Tannenwipfel hinweg, die Aussicht ist phantastisch. Langsam und regelmäßig wechseln die Bilder der Schneelandschaft, häufig trifft der Blick in einer Halbtotale auf Teilabschnitte verschneiter Tannen: niemals sind ein ganzer Baum oder aber mögliche „Ränder“ dieser winterlichen Landschaft zu sehen. Unten auf den Seen bewegen sich vereinzelt schwarze Punkte, es könnten Menschen oder Tiere sein, Skifahrer oder Rehe. Der Himmel ist grau, die Szenerie erscheint beinahe schwarz-weiß. Vor dem Rauschen der Wälder und lauten, vereinzelt Vogelrufen hebt aus dem Off die sanfte Stimme einer Erzählerin an: *For something to get started, one must merely begin and connect with a thing that isn't yet, as far as one knows, at least. And to write more to it.* Hohe Baumabschnitte werden sichtbar, die unter ihrer Schneelast schwanken und knarzen. Die Erzählerin fährt fort über die Möglichkeiten einer ersten oder ganz neuen Auffassung zu sprechen. Die Bilder wechseln auf allen drei Screens in langsamem, regelmäßigem Rhythmus, und dringen nach und nach vom Überblick über die Wipfel aus tiefer in den Wald ein. Die Sonne fällt über die Szenerie herein. Während ihr goldenes Licht langsam die Bäume hinaufsteigt, spricht die Erzählerin davon, eine Andere dabei zu beobachten, wie sie Dinge betrachtet, um auf diesem Wege etwas Neues über diese Dinge zu erfahren, sie neu zu erfahren, über die gewohnte Perspektive hinaus.²²⁶

R gerät ein Rabe ins Bild, wird näher herangezoomt, M wechselt zu einem Third-Person-Shot über die ‚Schulter‘ des Raben hinweg, und R zeigt jetzt ruckartig die Richtung wechselnde, gleitende Kamerafahrten: einen Point-Of-View-Shot, die Welt aus der subjektiven Sicht des Raben. *A raven sits on a snowy bough near the tree trunk, sheltered from the bush,* erläutert die Erzählerin. Sie beschreibt, was der Rabe sieht und hört. Dann, *all of a sudden, from behind a spruce tree appears Santa Claus walking along a path.* Schritte im Schnee sind zu hören, Santa Claus

Physikern Zweifel an der Existenz eines Weltalls mit einem für alle Lebewesen gültigen Raum aufgestiegen.“ In: Jakob von Uexküll und Georg Kriszat: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* und Jakob von Uexküll: *Bedeutungslehre*, Hamburg 1956, S. 31.

²²⁶ Der Text der Erzählerin im Prolog lautet wie folgt: *How does one know what things are, unless they are already familiar? What does one know of them at that stage? How do such things exist? How to get next to them and engage in dialogue – on what? And in whose language? One instinctively approaches such things through the familiar, the known, at times with such precision and force that one can see from a single angle only, in one direction, all things in a clear order – one thing in front, another just behind it, and so on – in perspective. Can something already familiar fulfil the criteria for a miracle? Can one be shaken with surprise by something one knows through and through? What does one see then? Perhaps one encounters a question which one cannot understand. Or an image of something that begins to puzzle the mind. They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they look at them.* (01:09 - 02:47).

stapft M vom rechten zum linken Bildrand, dann rückt ihm das Bild in plötzlich anfahrrender Gleitbewegung hinterher. Noch immer soll hier anscheinend der Rabe sehen, der sich fortbewegende Objekte mit ruckartigen Bewegungen des Kopfes verfolgt. Zur Begleitung des Weihnachtsmanns erklingt Kirchenmusik auf einem Cembalo.

Übergang 1 – Verkündigungsgemälde (4:18 – 4:46)

Sukzessive L, M und R wechseln die Screens von der Winterlandschaft zu Reproduktionen von Renaissancegemälden der biblischen Verkündigung: Simone Martinis *Annunciazione*²²⁷ von 1333, in der Maria vor der Erscheinung des Engels auf Goldgrund zurückschrickt. Fra Angelicos Frescoverision im Kloster San Marco in Venedig,²²⁸ 1440-1450, mit fromm sich neigender Jungfrau auf einer fragil perspektivierten Terrasse. Und Leonardo da Vincis Darstellung²²⁹ aus den 1470er Jahren, in der die differenziert repräsentierte Natur wohlgeordnet um einen Palazzo steht, und ein massiv erscheinender Engel unter dem souveränen Gruß Marias kniet. Wiederum nacheinander wechseln L, M und R zu Portraitansichten der jeweiligen Marienfigur. R erscheint, einen Schnitt weiter, eine (lebendige) Frau im Portrait, den Kopf in derselben Position wie Fra Angelicos Maria M: im ähnlichem Halbprofil, mit feinen, beinahe grafischen Zügen, blonden Haaren und etwas besorgtem Gesichtsausdruck – offensichtlich soll die Ähnlichkeit zwischen ihr und Fra Angelicos gemalter Maria ins Auge fallen.

Szene 2 – Begrüßung und Casting (4:46 – 9:36)

Mit Einsetzen des Studiosounds aus dem On des lebendigen Marienportraits dreht sich die junge Frau nach links in Richtung Kamera und begrüßt eine weitere Frau, über deren Schulter die Kamera filmt: *Hi, I'm Satu. – Hello. I'm Anni.* L sind Tauben in einem Käfig zu sehen, ihr Gurren ist immer wieder Soundkulisse im Hintergrund, hier ist dazu noch das Cembalo zu hören. Über Annis Schulter hinweg ist die Begrüßung weiterer Frauen zu sehen, bald sammeln sich alle L, wo eine Frau mittleren Alters steht, gespielt von Kati Outinen, die im Kreis der etwas unbeholfenen Frauen als professionelle und bekannte Schauspielerin auffällt. Als Satu, die junge Frau vom Beginn der Szene, zu ihr tritt, wird sie freundlich begrüßt, und beide Protagonistinnen wenden sich in höflicher Plauderei den Tauben zu. Die Stimmung ist freundlich, etwas steif, die schließlich recht zahlreich eingetroffenen Frauen wirken aufgeregt und drängen sich erwartungsvoll um Outinen. Der Raum, in dem sie sich befinden, ist ein weißwandiges Atelier oder Studio, mit einer Vielzahl von Zetteln, Karten und kleinen Bildern an der Wand, mit einem Arbeitstisch und einer

²²⁷ Simone Martini und Lippo Memmi: *L'Annunciazione tra i santi Ansano e Margherita*, Öl und Gold auf Holztafel, 305 x 265 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

²²⁸ Fra Angelico: *L'Annunciazione*, Fresko, 230 x 321 cm, Convento San Marco, Venedig.

²²⁹ Leonardo da Vinci: *L'Annunciazione*, Öl und Tempera auf Holztafel, 98 x 217 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.

großen Leinwand, die Frauen im Stile von Picassos *Demoiselles d'Avignon* zeigt. Während einer Art Leseprobe oder Kennenlerngespräch im Stuhlkreis wird die Rollenvergabe für eine Verkündigungsszene diskutiert: die der Maria, die einer Stifterin, einer oder zweier Heiliger, und die des Engels. Im Gespräch erläutert Outinen, die dabei als Regisseurin der zu verfilmenden Verkündigungsszene etabliert wird, das biblische Geschehen um den Moment der Begegnung zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel herum. Die Frauen sprechen über die Unwahrscheinlichkeit unbefleckter Empfängnis und den christlichen Glauben. Es stellt sich heraus, dass die bereits eingeführte Darstellerin Marias, zum Erstaunen der Übrigen, ‚wirklich glaubt‘: *Are you saying that you really don't believe?*, fragt sie in die Runde. *Do you believe?*, wird sie erstaunt zurück gefragt. *I do. – Seriously? – Yes. I do believe.* Das beredte Schweigen der Frauenrunde angesichts des Bekenntnisses ragt hinüber in eine gemeinsame Betrachtung von historischen Gemäldedarstellungen der Verkündigungsszene, darunter die schon gezeigten Versionen Martinis, Angelicos und da Vincis.

Die Frauen um Outinen herum wissen wenig über das abgebildete Geschehen. Der Heilige Geist ist ihnen fremd, auch die Figur eines Stifters. Eine Darstellerin bemerkt, dass die verschiedenen Bilder einander sehr ähnlich seien. Eine andere, dass alles, was sie zeigten, ihr *very particular* erscheine.

Es ist in dieser Szene schwer zu sagen, ob es sich, mit Butlers Worten, um eine „documentary of the making of a performance, or a performance of the making of a performance“²³⁰ handelt: Einerseits wirken bestimmte Einwürfe oder Gesprächsanfänge geskriptet. Andererseits wird hier erstmals das (gegenüber anderen Arbeiten Ahtilas) merklich gedrosselte Tempo deutlich, in dem sich das Geschehen entwickelt, und an das die Szenendauer angepasst scheint, statt umgekehrt. Ihrer Wirkung nach kann die Szene als vorstrukturiert, im Detail jedoch sich selbst überlassen beschrieben werden.

²³⁰ Butler 2012, S. 188. Ahtila bemüht sich in der Tat in *The Annunciation*, eine klare Einordnung in Dokumentation oder Spielfilm zu verhindern. Auch, indem sie beispielsweise mit Outinen eine bekannte Schauspielerin besetzt, und dann in ihrer auskunftsfreudigen Synopsis zu *The Annunciation* betont, dass bis auf eine weitere professionelle Schauspielerin alle Darstellerinnen in dieser Arbeit Laiinnen seien (vgl. Eija-Liisa Ahtila: *The Annunciation – Synopsis*, in: Cathleen Chaffee (Hrsg.): *Eija-Liisa Ahtila. Ecologies of Drama. Collected Writings, Interviews, and Scripts*, Katalog anlässlich der Ausstellung *Eija-Liisa Ahtila: Ecologies of Drama* in Buffalo (Albright-Knox Art Gallery, 10.10.2015–03.01.2016), Buffalo 2015, S. 239). Durch diese Information ist die Betrachterin nie sicher, ob geschauspielert wird, dass geschauspielert wird, oder ob dokumentiert wird, wie zu schauspielern gelernt wird. Meines Erachtens kommt diese Undeutlichkeit – die sich selbstverständlich auch einfach als Hinweis darauf verstehen lässt, dass eine eindeutige Unterscheidung zwischen *fiction* und *non-fiction* im Film niemals möglich ist – erst dann zu einer Pointe, wenn deutlich geworden ist, dass die Erfahrung in der Fiktion, die *The Annunciation* ermöglicht, darauf abzielt, eine reale Veränderung zu manifestieren, nämlich eine leibliche Veränderung der Betrachterin (ich komme im Verlauf des Kapitels darauf zu sprechen): Es geht bei Ahtila nicht darum, ein Rätsel um die Realität des gezeigten Geschehens zu etablieren. Sondern darum, welche reale Wirkung die filmische Fiktion als virtuelle Weltfassung haben kann, jenseits der Unterscheidung von Spielfilm und Dokumentation.

Übergang 2 – Weihnachtsbeleuchtung (9:36 – 9:56)

In den letzten Sekunden des Gesprächs über die Variationen der Verkündigungsszene erklingt weihnachtliche Orgelmusik. M, R und L sind sukzessive zunächst die Tauben im Studio, dann dekorative Weihnachtsbeleuchtung im öffentlichen Raum zu sehen. Mit Erscheinen der Bilder erklingt der jeweils zugehörige Sound: Straßenlärm, weihnachtliches Kaufhausgedudel und Chorgesang legen sich sukzessive übereinander, auch die Orgelmusik liegt noch darunter, bis ein undifferenziertes Weihnachtsrauschen entsteht.

Szene 3 – Eselreiten (9:56 – 13:15)

Das Weihnachtsrauschen reduziert sich auf die Orgelmusik, nachdem über R, M und L sukzessive zwei Ohren, der Rücken und das Hinterteil eines Esels erschienen sind, dann R eine Portraitaufnahme des Tieres. Alle Einstellungen sind so nahe, dass sie jeweils fast den ganzen Screen ausfüllen, dazu sind über der Orgelmusik die satten Kaugeräusche eines Esels zu hören. Mit einigen Totalen R, M und L auf eine verschneite Eselkoppel unter Bäumen verstummt die Musik, die das Geschehen aus Szene 3 über den Übergang hinweg bis hierher geleitet hat. In gemächlichem Wechsel sind Ansichten der Umgebung zu sehen: Ein Bach, die Esel, dann gelangen die Screens nacheinander zu einer Szene vor dem Stall neben der Koppel. Die Darstellerinnen der Maria, des Erzengels Gabriel und einer lesenden Nonnenschülerin aus der späteren Verkündigungsszene sprechen hier mit einer Tierpflegerin über den Esel im Allgemeinen: seine Herkunft, seine Haltung und seine sprichwörtliche Dummheit. Maria beteiligt sich nicht an dem etwas steifen Gespräch, sondern scherzt mit einem aus dem Stall herausschauenden Esel: In ihrer Interaktion wirken die beiden einander abwechselnd ähnlich und fremd, einmal wie einvernehmlich und einmal radikal unterschieden, angesichts des zutraulichen Stupsens sowie der fremdartigen Rufe und Grimassen des Esels.

Alle drei Screens wechseln zu einer Szene, in der Maria auf der Koppel auf einen Esel klettert und im Kreis reitet, während der Engel und die lesende Zeugin zuschauen. Nachdem Maria den Eselrücken im tiefen Schnee mithilfe eines Stuhls erklommen hat, wechseln die Screens nun L und M zu POV-Shots, L aus der Perspektive des Esels und M aus Marias Perspektive. Die Bilder auf allen drei Screens sind mit der Handkamera aufgenommen und recht bewegt, alles wackelt ineinander. Nach Szene 1 mit dem Raben ist dies die zweite Situation, in der Ahtila die Betrachterin ihrer Arbeit offenbar mithilfe der Kameraposition in die buchstäbliche Sicht eines Tieres einzurücken sucht.

Übergang 3 – Autoverkehr im Schnee (13:15 – 13:25)

M, L und R sind Schüsse aus fahrenden und stehenden Autos im abendlichen, verschneiten Straßenverkehr zu sehen. Der rauschende, lärmende Straßensound bricht aus der soundlich reduzierten Eselszene aus.

Szene 4 – Flügelanprobe (13:25 – 15:14)

Über M, L und R wechseln die Ansichten nacheinander von der Straßenszene in die Räumlichkeiten einer Kostümbildnerin hinein. Nähmaschinengeratter kommt zum Straßensound hinzu und endet, als der Engel das Studio betritt.

Das Hauptgeschehen ist bestimmt von der Kostümbildnerin und dem Engel, der seine großen, schwarzen Flügel anprobieren und sich der Kostümbildnerin zur kritischen Betrachtung präsentieren soll. Die kurze Szene verläuft wortkarg. Die Engelsdarstellerin bewegt sich zunächst unsicher, etwas behäbig und plump, bekommt die Flügel umgeschnallt und soll sich dann langsam um sich selbst drehen, damit die Kostümbildnerin ihr Werk betrachten kann. Als der Engel im Zuge seiner unbeholfenen Drehung seinem eigenen Spiegelbild begegnet, hält er inne, blickt – mit dem Rücken zur Kamera – in den Spiegel, und hebt, offenbar spontan, die Hände über den Kopf, um dort die Finger in eine fast tänzerische Position zu bringen. Dass dabei ein vielleicht seit langem ruhendes Wissen spontan aktiviert wird, das dem Körper innewohnt, machen Sekundenbruchteile sichtbar: Plötzlich gewinnt der für wenige Augenblicke sehr kontrollierte Körper der Darstellerin an augenscheinlicher Souveränität, und in diesem Zuge auch an Anmut – an Engelhaftigkeit. Leise erklingt kirchliche Orgelmusik. Die Szene wirkt authentisch, wie aus einer zurückhaltenden und vertrauten Perspektive heraus dokumentiert.

Übergang 4 – Kirchenansichten (15:14 – 15:29)

Über R, L und M sind nacheinander fotografische Reproduktionen von Ansichten italienischer Kathedralenfassaden zu sehen, zum Teil aus extremer Untersicht aufgenommen.

Kurzszene – *Sorry! Birdie!* (15:29 – 16:22)

Nahaufnahmen der frei im Atelier herumlaufenden Tauben führen weiter in die Räumlichkeiten der Regisseurin ein. Es deutet sich an, dass der weiße Studioraum in einen wohnlichen, in dunklen Farben gehaltenen Raumabschnitt innerhalb eines beide Abschnitte überschreitenden Settings übergeht. Anni sitzt auf einem Stuhl und schaut sich einen Bildband mit Kirchen-, Kapellen und Domfassaden an, ähnlich den eben gesehenen. Eine Taube läuft auf sie zu, um vor ihr stehen zu bleiben. Es ist nicht auszumachen, ob Anni den Vogel sieht, als sie das große Buch ohne nachvollziehbaren Grund vor sich auf den Boden wirft. Die Taube flattert erschrocken davon, Anni steht bestürzt auf und will sich entschuldigen, indem sie versucht, des Vogels habhaft zu werden: *Sorry! Sorry! Birdie! Sorry!* Von dem Moment an, in dem die Taube vor Anni auf dem

Boden steht, ist L die spätere Darstellerin der Heiligen auf einem Stuhl sitzend zu sehen, die die Szene mitverfolgt. Sie schaut aufmerksam, und als R die Taube plötzlich vor Anni auffliegt und diese zurückschrickt, vollzieht die Heilige diese Bewegung scheinbar unwillkürlich mit, und hebt, wie Anni, den Blick. Die Taube fliegt unter hell leuchtenden Scheinwerfern auf, und landet auf dem oberen Rand der weißen Wand, die, wie nun offenbar wird, den Studioraum innerhalb eines viel größeren Raums umgrenzt. R wendet Anni den Kopf langsam nach rechts, dann zur Kamera und nach links, mit erhobenem Blick: Sie betrachtet offenbar die Stellwände, die das Studio der Regisseurin als Kulisse, als *Filmset* verständlich machen. M sind dabei Tauben in Nahaufnahme zu sehen, die jeweils in dieselbe Richtung wie Anni schauen. Erneut soll offenbar die Ähnlichkeit ins Auge fallen, wie in Übergang 1, in der Maria Fra Angelicos Engel zur Seite gestellt wird, oder es sollen Mensch und Tier vergleichend betrachtet werden, wie in den Aufnahmen von Maria und dem Esel vor dem Stall in Szene 3. In dieser Szene wirkt der Vergleich jedoch etwas befremdlich: Die Zeitlupe verleiht ihm ein Gewicht, das inhaltlich nicht begründet ist.

Es wird in dieser Szene außerdem erstmals auffällig, dass Ahtila ihre Charaktere in *The Annunciation* oft halbfigurig zeigt, und sie dabei stets in subtil irritierender Weise durch den Bildausschnitt beschneidet: Sie zeigt sie häufig bis zur Brust oder zum Bauchnabel, und genau so, dass ihre Hände nicht zu sehen sind und nicht eindeutig klar wird, wo und wie sie sitzen beziehungsweise stehen. Zudem werden Personen, die sehr gut ganzfigurig in den Bildausschnitt passen würden, unterhalb der Knie beschnitten, ihre Füße werden nicht gezeigt, so dass sie, wie die Sitzenden, in unklarer Weise mit dem Boden verhaftet sind. Dies unterstreicht auch die anschließende Hauptszene.

Szene 5 – Begrüßungsprobe (16:22 – 20:39)

Maria, der Engel und die Regisseurin befinden sich im Studio der Regisseurin beziehungsweise am Filmset, die Regisseurin kündigt die Probe von drei Varianten der Begrüßung des Erzengels Gabriel durch Maria an: Die freundliche, die ängstliche und die fromme Weise, auf den Besuch zu reagieren. Die Regisseurin weist Maria an, sich zu setzen, die drei Darstellerinnen verteilen sich auf die drei Screens, so dass nun R Maria, M die Regisseurin und L der Engel zu sehen sind. Maria und der Engel blicken von den Seiten aus zur Mitte, wo die Regisseurin die zu probenden Gesten erklärt. Der Raum, der sich zwischen ihnen ergibt, entspricht den Körperausrichtungen der Darstellerinnen nach in etwa dem Raum, den die Installation zwischen den Screens bildet, so dass die Betrachterin, die vor der vierten Wand M gegenüber steht, sich hier über ihre optimale Einbindung in die Szene bewusst wird: Sie steht vor einer klassisch strukturierten Verkündi-

gungsszene, die sich, nahezu dreidimensional, in einem Raum vor ihr abspielt, an dessen äußerer Grenze sie sich selbst befindet.

Während der Engel L den studioartigen Raumabschnitt des Filmsets besetzt, verbleibt Maria R während der Probeszene zunächst in dem zuvor bereits einmal kurz sichtbar gewordenen zweiten Raumabschnitt des länglich gebauten Sets. Mit seinem dunklen Holzfußboden und den leuchtenden, präzise positionierten Grundfarben wirkt dieser Abschnitt warm und edel. Ein Tisch und Stühle mit Blick nach rechts sind zu sehen, wo der weitere Raum hinter einer facherkartigen Holzplattenkonstruktion hier noch im Dunkeln liegt. Die Regisseurin steht zunächst M an der langen Seite des Sets, der Betrachterin gegenüber, und erläutert dem Engel L und Maria R mit abwechselndem Blickkontakt die freundliche Begrüßung. Das ohnehin schon geruhsame Tempo der Arbeit erfährt dabei noch eine deutliche Verlangsamung. Die Regisseurin schaut sich etwas von einem Zettel ab, legt ihn zu Boden und erklärt, sanft, langsam, und indem sie die Geste selbst vollführt: *Mary sits in her chair, lifts up her left hand in greeting. She looks the Angel in the eyes in a friendly way. Something...* – hier hält die Regisseurin inne und agiert, erhebt die Hand, schlägt die Augen wie gegenüber einem vorgestellten Engel auf, deutet ein Lächeln an, die erhobene Hand weich und lose und wie ihre Mimik leicht bewegt, als ob sie ihre richtige Position noch erspüren müsse. Von R schaut die Darstellerin Marias ihr gebannt zu. Sie reagiert selbst auf ein sich in winzigen Bewegungsmodulationen abspielendes Einübungsgeschehen: in ihrer Mimik scheint sich ein inneres Miterleben der probeweisen Einübung der eigentlich ihr selbst zugedachten Rolle durch die Regisseurin auszudrücken. Die Maria ist *ihre* Rolle, sie verfolgt das Geschehen also auch im Hinblick darauf, eine ähnliche Erfahrung zu machen wie die Regisseurin, während sie Maria darzustellen versucht. Und zugleich ist sie in diesem Moment Zuschauerin, so dass sie die Wirkung dieser speziellen Darstellung Marias auf sich beobachten und beurteilen kann. *...Something like that*, beschließt die Regisseurin ihre Vorführung: *But of course in your own way*. Maria nickt zustimmend. *Can we try? – Yes, let's try. – All right, when you're ready*. Der mittlere Screen zeigt einen Schwenk von der Regisseurin aus nach links und nimmt den Engel ins Bild, zugleich wird L vom Engel auf die Stelle geschnitten, an der er eben noch stand, und an der nun die Regisseurin auftaucht: die beiden haben die Plätze und Screens gewechselt.²³¹ Die nun von L durch die Regisseurin beobachtete freundliche Begrüßung zwi-

²³¹ Hier, zu Beginn sowie im Anschluss an die Probe der ersten Begrüßungsgeste, ist die einzige Ungereimtheit der Darstellerinnenpositionen im Raum zu beobachten, die auf eine Montage von zeitlich nicht simultanen Aufnahmetakes schließen lässt: Dort, wo sich die Regisseurin zur Beobachtung der Probe hinstellt, müsste sie aus Sicht der Kamera, die M den Engel fokussiert, eigentlich hinter ihm zu sehen sein. Und als sie anschließend hinter dem Engel hervortritt, um die nächste Geste zu erklären, kommt sie offensichtlich von weiter links hinter dem Engel her als es ihre gerade noch sichtbare Position zugelassen hätte. Maria schaut derweil R ununterbro-

schen Maria und dem Engel M und R wird verhältnismäßig rasch geprobt. L wird in einer Nahen deutlich, wie nun die Regisseurin sehr genau beobachtet und, angesichts ihres Mienenspiels, das Geschehen mitvollzieht.

Es folgen die Proben der beiden anderen Begrüßungsvarianten. Die ängstliche Begrüßung demonstriert die Regisseurin, nach erneut ausführlichen Erläuterungen ihrerseits, nicht selbst. Die Sequenz überrascht aber mit einem bis hierher eher verschlafenen Engel, der plötzlich zu erwachen scheint, sich kurz sammelt, während er seine Flügel in Position bringt, um dann souverän eine tatsächlich ehrfurchtsgebietende Haltung über Maria einzunehmen, die sich entsprechend fürchtet.

Ein Schnitt auf allen drei Screens offenbart nun einen Zeitsprung innerhalb der Probensituation. Die Regisseurin taucht M ganz leicht verspätet über dem unteren Bildrand auf, sie muss gesehen haben, es bleibt aber ungewiss, wie und worauf. Sie erläutert wieder mit genauen Gesten und sehr langsam, nun die fromme Begrüßung zwischen Maria und dem Engel. Wieder vollzieht Maria R konzentriert die vorgeführte Interpretation der Regisseurin mit. Diese folgt anschließend einem offenbar spontanen Einfall: *You should be kneeling*, sagt sie zu Maria, *can you do that?* Erneut werden die Screens etwas umständlich gewechselt, die Regisseurin tritt erst nach R, um mit Maria zu proben, dann bewegt sich Maria von R nach M, um sich im Studiobereich des Sets dem Engel auf einem gemeinsamen Screen gegenüber niederzuknien, die Regisseurin umrundet sie, und verfolgt dann von L aus das Geschehen. Maria und der Engel begrüßen sich, in erneut irritierender Kadrierung bis zum Bauchnabel sichtbar, so dass die Betrachterin nicht sehen kann, wie ihre Körper sich genau zum Boden verhalten. Die Regisseurin L beobachtet intensiv. Sie ist im Portrait zu sehen, so dass die feinen, unwillkürlich und selbstvergessen wirkenden Bewegungen ihres Gesichts genau studiert werden können. Als Maria den Engel offenbar spontan umarmt, lächelt die Regisseurin überrascht und gerührt, um dann wieder, mit halboffenem Mund, konzentriert zuzusehen, wie sich das unspektakuläre und langsame Geschehen weiter vollzieht.

Szene 6 – Flugprobe (20:39 – 23:39)

Ein Schnitt auf allen drei Screens eröffnet ohne Überleitung eine weitere Probenszene: Der Engel soll fliegen lernen. Hierfür wird er von einem männlichen Helfer und der Regisseurin in einen Sitzgurt mit zwei seitlichen Trageseilen verschnürt, an dem er in die Luft gehoben wird. In dieser Szene wird der Raum um die Kulissen des Studios und des warm gestalteten Raumes sichtbar: es

chen in Richtung des mittleren Screens und hält die Szene so zusammen (17:37 – 18:03). Meiner Einschätzung nach ist diese Ungereimtheit, eben weil sie so vereinzelt auftritt, eher ein für nicht so schlimm befundener ‚Fehler‘, als ein absichtlich in Szene gesetzter zeitlicher Bruch.

handelt sich offenbar um eine große Halle mit offen gemauerten Wänden und großen Lichtröhren unter der Decke. Die Flugkonstruktion lässt sich an langen Schienen durch die Halle ziehen, geprobt wird das Fliegen vor bodenlangen grünen Vorhängen. Die Zuschauerinnen dieser Szene, die Regisseurin und die spätere Heiligendarstellerin, sitzen am Rande einer terrassierten Gartenattrappe, deren räumliches Verhältnis zum Studio und zum edel gestalteten Raumabschnitt an dieser Stelle noch unklar ist.

Die Engelsdarstellerin, die bisher in beinahe jeder Szene vorkam, kennen wir nun schon als etwas schüchtern, verträumt, ein wenig plump und mit Witz und Charme begabt – immer wieder deutet sie in Gestik und Mimik ihr Wissen um die eigene Langsamkeit und Unbeholfenheit an, und schafft auf diese Weise wohlwollende Verhältnisse. Die Flugprobe ist offensichtlich eine Herausforderung für sie, da sie sich unter anderem körperlich exponieren und erproben muss. Erstmals ohne Boden unter den Füßen bittet sie den Helfer, der sie mithilfe einer Flaschenzugtechnik in der Luft hält, ihr zu sagen, was sie tun soll, um in die Waagrechte zu gelangen. Als sie es schließlich mit Schwung versucht, gerät sie aus dem Gleichgewicht und hängt plötzlich kopfüber in der Luft.

Die Flugprobenszene bildet mit ihren unvorhergesehenen und ungewöhnlichen Bewegungsrichtungen innerhalb von *The Annunciation*, dieser so langsamen, ruhigen und relativ unspektakulären Arbeit, eine Art Höhepunkt an Ereignishaftigkeit und Aufregung. Zugleich findet sie in einer derart gelassenen, freundlichen und wohlwollenden Atmosphäre statt, dass sie milde und heiter stimmen muss: Die Regisseurin gesellt sich, nachdem der Engel gut verschnürt ist, zu der späteren Heiligendarstellerin, die schon in der Kurzszene mit Anni und der Taube als empathische Beobachterin in Erscheinung getreten ist. Von den Stufen der Gartenattrappe aus schauen die beiden dem Engel beim Fliegen zu und sind durchgängig dabei zu beobachten, wie sie die Aufregung, die Furcht, die Überraschung, die Scham, den neuen Mut und schließlich die Freude über ihren Erfolg mit der Engelsdarstellerin teilen: Sie schauen mit offenen Mündern zu, schwanken buchstäblich mit, lachen über den *somersault*, klatschen spontan, als der Engel sich aus seiner misslichen Lage befreien kann – und sie ermutigen die Darstellerin, als sie es schließlich schafft, die waagerechte Position für eine Weile zu halten: *That's it*, ruft die Regisseurin ihr zu, *eyes up! Good*. Zentral für *The Annunciation* ist diese Szene auch deswegen, weil sich in den beschriebenen Ereignissen der Durchbruch von der etwas behäbigen Engelsanwärterin zum Erzengel Gabriel vollzieht. Dieser Durchbruch deutet sich zwar zuvor zwei Mal an (mit den Händen über dem Kopf bei der Flügelanprobe und in der souverän drohenden Haltung während der ängstlichen Begrüßung durch Maria). Zunächst schien er aber unwahrscheinlich. Kurz vor der eigentlichen

Verkündigungsszene wird nun der Erzengel im Flug zur tatsächlich gleichbedeutenden Protagonistin neben Maria, die von Beginn an wie gemacht für ihre Rolle auftritt: *Hey!*, bemerkt der Engel am Ende der Szene, ein wenig von sich selbst überrascht: *I'm an Angel!*

Übergang 5 – Möwenflug (23:39 – 23:56)

M erscheint eine fliegende Möwe in Zeitlupe, um sie herum nur blauer Himmel, den L und R noch zusätzlich zeigen. Der Vogel rudert mit den Beinen in der Luft und nimmt dabei das Bild des Engels auf, der einen Schnitt zuvor noch an seinen zwei Seilen die langen Schienen an der Decke des Filmsets entlanggezogen wurde. Wieder, wie im Falle des Esels und der Taube, werden Mensch und Tier dem vergleichenden Sehen anempfohlen, werden die Ähnlichkeit und die Fremdheit ihrer Bewegungen hervorgehoben.

Szene 7 – Letzte Vorbereitungen (23:56 – 25:23)

Sukzessive zeigen L, M und R einen Blick in einen erleuchteten und sehr bunten Garten, den blau-weiß gemusterten Teppich auf dem dunklen Holzfußboden im mittleren Setabschnitt, und die staubsaugende Regisseurin. Bläuliches Scheinwerferlicht strahlt vom Garten aus über die sonst dunkle Szenerie, als ob es Abend sei, und die Regisseurin trifft letzte Vorbereitungsmaßnahmen. Es wird offenbar, dass der Garten sich hinter der schon in Szene 5 sichtbaren Lattenkonstruktion befindet, die nun als Gerüst um ein großes, querformatiges Fenster erkennbar wird, und durch die er vom warmen Wohnbereich gegenüber dem weißen Studiobereich getrennt liegt: Würde man sich vor die kurze Wand des Studios stellen, so blickte man durch das Fenster hindurch auf den Garten, der sich nach hinten hin stufenweise erhöht. Die warme Stimme der Erzählerin aus dem Winterlandschaftsprolog erklingt, und scheint da weiterzumaachen, wo sie zuletzt stehen geblieben war: beim Raben und seiner Umgebung. *On a nearby eaves, a flock of blackbirds sits swaying. Every now and then they fly back and forth to a berry bush close by. Their plumage is entirely black and shiny and their yellow beaks stand out brightly from it.*²³² Neben der staubsaugenden Regisseurin ist L bald eine ausgestopfte Eule zu sehen,

²³² Ich weise ohne eingehende Analyse darauf hin, dass Ahtila mit *The Annunciation* recht deutlich auf Wallace Stevens' Gedicht *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (1917) anspielt. *The Annunciation* beginnt gewissermaßen mit Stevens' erster Strophe: *Among of twenty snowy mountains / The only moving thing / Was the eye of the blackbird.* Und auf allgemeiner Ebene handeln die Arbeiten Ahtilas und Stevens' beide von verschiedenen und scheinbar unvereinbaren Weisen, einen Gegenstand zu betrachten, die dann im Kunstwerk auf jeweils eigene Weise zusammenkommen. *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* geht weiter wie folgt:

II. If I was of three minds / Like a tree / In which there are three blackbirds. **III.** The blackbird whirled in the autumn winds. / It was a small part of the pantomime. **IV.** A man and a woman / Are one. / A man and a woman and a blackbird / Are one. **V.** I do not know which I prefer, / The beauty of inflections / Or the beauty of innuendoes, / The blackbird whistling / Or just after. **VI.** Icicles filled the long window / With barbaric glass. / The shadow of the blackbird / Crossed it, to and fro. / The mood / Traced in the shadow / An indecipherable cause. **VII.** O thin men of Haddam, / Why do you imagine golden birds? / Do you not see how the blackbird / Walks around the feet / Of the woman about you? **VIII.** I know noble accents / And lucid, inescapable rhythms; / But I

sowie R ein hell leuchtender, frontal aufgenommener Scheinwerfer, der vom Garten aus, das heißt aus Sicht der Betrachterin quer durch den Installationsraum, in Richtung der Eule scheint. Der Hof seiner Strahlen erscheint bläulich. Die Einstellung soll offensichtlich das Sehen der Eule einsichtig machen, Schuss und Gegenschuss sind links und rechts der Betrachterin simultan zu sehen: *Or that is how humans see the blackbird. The bird's own perception is different. As well as ordinary colours, most birds see the ultraviolet hues of the spectrum, which we humans are blind to.* Die Regisseurin stellt den Staubsauger ab und setzt sich so an einen Schreibtisch, dass sie selbst nun M in Richtung des Scheinwerfers R schaut. L ist dazu ein Stück Wand zu sehen, das offenbar ebenfalls, vielleicht hinter der Regisseurin, vom bläulichen Licht beschienen wird. Im Bild rückt die Regisseurin ein in die Perspektive der (toten) Eule – aus dem Off bezweifelt die Erzählerinnenstimme, dass das möglich ist: *Black berries in the bush gleam to them like jewels among the dark-green leaves. The sunbeams caught in the wings of a fellow bird flying past cause its feathers to spread out in shades that are entirely unknown to us.*

Orgelmusik setzt ein, wir sehen die sinnierend dasitzende Regisseurin, den Garten, und eine Druckgrafik mit einer Architekturvedute, die die Gesetzmäßigkeiten der Zentralperspektive veranschaulicht. Zuvor war diese Grafik an der rot gestrichenen Rückwand einer kleinen Bettnische hängend zu sehen, die in die Seitenwand des in warmen Farben gehaltenen Setabschnitts eingelassen ist. Die Erzählerin kommt noch einmal auf die Möglichkeit zu sprechen, wie eine ganz Andere zu erfahren, nämlich, so ließe sich zusammenfassen, mithilfe der Fiktion: *Sometimes we may encounter a fantasy, an image or a piece of writing through which we can momentarily step inside the particular worlds of time and space that those beings inhabit.*

Übergang 6 – Oberflächenraster (25:23 – 25:42)

M, R und L wechseln sukzessive zu der Pinselzeichnung eines geometrischen Rasters, das eine organisch sich wölbende Oberfläche bildet: ein Detail aus Silja Rantanens Gemälde *Artist and Spectator* von 2006.²³³ Schnitt für Schnitt wird es näher herangezoomt.

Übergang 7 – Maria am Vorhang (25:42 – 26:00)

Alle drei Screens wechseln zu einer Szene in der Schlafnische im warm-edlen, mittlerweile eindeutig Maria zugehörigen Teil des Filmsets. R zeigt ein Detail des Bettes, M einen Wandspiegel und L Maria selbst in Rückenansicht vor der Wand. Noch immer ist die Orgelmusik aus Szene 7

know, too, / That the blackbird is involved / In what I know. **IX.** When the blackbird flew out of sight, / It marked the edge / Of many circles. **X.** At the sight of the blackbirds / Flying in a green light, / Even the bawds of euphony / Would cry out sharply. / **XI.** He rode over Connecticut / In a glass coach. / Once, a fear pierced him, / In that he mistook / The shadow of his equipage / For blackbirds. **XII.** The river is moving / The blackbird must be flying. **XIII.** It was evening all afternoon. / It was snowing / And it was going to snow. / The blackbird sat / In the cedar-limbs.

²³³ Silja Rantanen: *Artist and Spectator*, 186 x 240 cm, Öl und Graphitfarbe auf Leinwand.

zu hören. Als deren Finale erklingt, dreht Maria den Kopf über ihre rechte Schulter, schaut ernst in die Kamera, und wendet den Kopf wieder ab. Auf allen Bildern ist der grün schimmernde Vorhang der Bettnische zu sehen, die zuvor schon zu sehen war. Dieser Blick Marias in die Kamera ist die einzige Konfrontation des Kamera- beziehungsweise Betrachterinnenblicks durch die Darstellerinnen in dieser Arbeit Ahtilas.

Übergang 8 – Esel im Süden (26:00 – 26:18)

Die Orgelmusik endet in einer wabernden, eher chaotischen Soundfläche. Alle drei Screens wechseln abrupt zu qualitativ minderwertigen Videobildern von mehreren, frei herumlaufenden Eseln, im rötlichen Staub am Straßenrand, irgendwo an einem augenscheinlich heißen, sonnigen Ort. Es ist lautes Eselrufen zu hören, die Tiere auf den Bildern bewegen sich kaum, Straßenlärm kommt zur Geräuschcollage aus Musik und Eselrufen hinzu. Die Bilder wirken in der Zufälligkeit des Geschehens und ihrer mangelnden Qualität etwas fehl am Platz – im Kontext von *The Annunciation* sind sie beinahe vulgär. Der erigierte Penis eines von der Seite aufgenommenen Esels unterstreicht noch die Profanität der Szene.

Szene 8 – Die Verkündigung (26:18 – 30:03)

Alle drei Screens wechseln in den mittleren, Maria zugehörigen Teil des Filmsets, die Soundcollage verstummt. Die Szenerie ist nun sorgfältig beleuchtet, alle sechs Darstellerinnen tragen Kostüme und sind frisiert und geschminkt, nur das Brummen eines Schweinwerfers ist zu hören. Szene 8 steht damit in deutlichem Kontrast zu der vorangegangenen, etwas formlosen Eselszene – die Verkündigung findet statt und erinnert in der Sorgfalt ihrer Ausstattung an die Bemerkung einer der Frauen zu Beginn der Arbeit: *it seems very particular what's in these paintings*. Maria, in einem königsblauen Blazer über dem leuchtend roten Oberteil, steht R am fensterartigen Ausschnitt des Holzgerüsts, und schaut in den direkt dahinterliegenden Garten. Sie dreht sich um, durchquert M und setzt sich L an einen Tisch mit Blick auf den Garten, ein Buch zu sich heranziehend. Im Vorbeigehen führt sie eine Stifterin in der Erscheinung eines schwarzen Vogels und eine Heilige ein, ganz in weiß gekleidet, die beide an der langen Rückseite des Raumes aufgestellt sind. Zwei Nonnenschülerinnen, eine im gelben, eine im dunkelvioletten Kittelkleid, setzen sich gleichzeitig mit Maria an einen zweiten Schreibtisch hinter ihr, um zu lesen. Die Situation ist ruhig, aber erwartungsvoll, alle scheinen bereit. Die Heilige wendet sich ab und schaltet eine Espressomaschine ein, wie um das Warten zu verkürzen. Die Maschine brummt, Maria und die Nonnenschülerinnen schauen sich Bücher über Vögel an, die Stifterin steht auf und stellt sich an das Holzgerüst. Die Szene ist hauptsächlich aus der Richtung des Gartens beleuchtet und wird zusätzlich von anderen Seiten aus erhellt. Ein Blick in den Garten R zeigt, dass in dessen

Hintergrund nun ein riesiges Bild so hängt, dass es aussieht, als stünde ein Pavillon umgeben von Bäumen und blauem Himmel am höchsten Punkt des Gartens, Maria genau gegenüber. M blickt Maria auf und schaut, der Logik der Bilder nach, genau in den Fluchtpunkt dieser Ansicht. Da irritiert plötzlich ein blendendes Licht vom Garten her die lesenden Frauen, denen es frontal entgegen scheint: Die beiden Nonnenschülerinnen halten die Hände vor die Gesichter, Maria lehnt sich überrascht und befremdet in ihrem Stuhl zurück. R strahlt nun das Licht eines Scheinwerfers direkt in die Kamera, Maria wirft M einen Schlagschatten hinter sich auf den weißen Wandvorsprung und erweist sich so als Zentrum des Lichts. Vogelgezwitscher erklingt. Der frontal ins Auge strahlende Scheinwerfer R wird überblendet mit dem Engel, der in waagerechter Haltung, geradezu aus dem Licht hervorgehend, vom Garten aus auf die Kamera zu schwebt. Er trägt jetzt Makeup, ist schwarz gekleidet mit einem leuchtend roten Oberteil unter dem Blazer, sein offenes, gelocktes Haar weht leicht im Flug.

Die nächste Einstellung zeigt den Engel in einer Totalen schräg von der Seite, verfolgt von einem langsamen Keraschwenk vom Gartenbereich hinüber in den Marienbereich schwebend: Keine Seile sind zu sehen, zugleich filmt die Kamera aus der Peripherie des Filmsets und zeigt dessen Ränder mit. Der schwere Engel segelt, leicht baumelnd, auf das Fenstergerüst zu – und durchdringt die sichtbare Scheibe im großen Fensterausschnitt, ohne dass diese (oder der Engel) dabei Schaden nehmen.

Spätestens dieser einzige offensichtliche Spezialeffekt in *The Annunciation* macht klar, dass dies hier keine Probe mehr ist, sondern *die* finale Aufführung, die auch nicht mehr für die internen Beobachterinnen der Arbeit stattfindet, sondern für die externe Zuschauerin: Hier *ist* Ahtilas Arbeit eine Verkündigung – und nicht etwa die Dokumentation ihrer Aufführung („a documentary of the making of a performance“).²³⁴ Und zugleich zeigt diese Anflugsequenz des Engels so viel von der Umgebung des Filmsets mit, dass die in den vorigen Szenen nur hier und da sichtbaren Raumabschnitte sich für die Betrachterin nun endlich zu einem kohärenten Raum zusammenfügen: Die Halle hinter dem Gerüst ist sichtbar, mit dem Garten auf Stufen darin, in dessen Hintergrund das riesige Bild mit dem Pavillon hängt. Scheinwerfer samt Ständer sind zu sehen, sowie ausnahmsweise der Fußboden *und* der Engelskörper, außerdem das Holzgerüst in seinem gesamten Umfang, und, im Schwenk in den Marienbereich; die Kulissen der nun schon vertrauten Innenräume.

Während der Engel die Scheibe durchdringt, wendet sich Maria in die schon bekannte, hier zugleich eingeübt und überzeugend wirkende, ängstliche Begrüßungsposition. Die beiden Lesen-

²³⁴ Butler 2012, S. 188.

den halten die Gesichter abgewandt vom blendenden Engel, legen aber die Hände an die Ohren, um nichts zu verpassen. Der Engel beginnt zu sprechen – klar, ernst, und tatsächlich wie verwandelt: *Hello, Mary. Greetings from God.* Die Stifterin in Vogelgestalt kniet nieder. *Don't be afraid, Mary. I bring you a message from God.* Auch die Heilige kniet sich hin. *You will become pregnant and will deliver a boy whose name will be Jesus.* Die baren Füße des Engels landen, in einer Nahen extra für diesen Moment der Kontaktaufnahme, auf dem blau-weißen Teppich. *He will be a good man,* fährt der Engel fort, *God will give him a lot of power in this world, and his might will never end.* Die beiden Lesenden lauschen unablässig dem nun folgenden Zwiegespräch zwischen Maria und dem Erzengel, in dem Maria zunächst zweifelt – *But how can this happen? I have never been with a man* – und dann, nachdem sie sich der Zeugenschaft der Stifterin und der Heiligen mit zwei langen Blickkontakten versichert hat, einlenkt: *I am open to belief, the Lord's servant. May everything you say about me come true.* Daraufhin endet die Szene, die Stifterin und die Heilige stehen auf, die Nonnenschülerinnen heben den Blick, und alle Anwesenden wenden sich zum Garten hin. Dunkelheit legt sich, wie der Schatten einer zügig dahinziehenden Wolke, über die gesamte Szene.

Epilog (30:03 – 32:09)

Plötzlich sind wir draußen, ein Bach rauscht. Hufe trotten über feuchten Grund, Vögel zwitschern und es ist fast kein Schnee mehr zu sehen: es ist Frühling geworden. Die Kamera begleitet, mit Seitenblicken auf ein paar Pferde, die am Wegrand hinter ihren Zäunen herumtollen, Maria und einen Esel, den sie am Zügel führt. Gitarrenspiel setzt ein, und eine sanfte männliche Stimme singt die ersten Strophen von Townes Van Zandts *No Place to Fall*: Ein Lied über den Zusammenhalt zweier Liebenden über ihre jeweiligen Schwächen und Niederlagen hinweg. Maria und der Esel gehen auf die Kamera zu, die sich vor ihnen her rückwärts einen Weg hinunterbewegt. L ist eine kleine Tanne vollständig im Bild, M ist der Esel, R Maria zu sehen, die Harmonie zwischen den beiden scheint sie über die Lücke zwischen den Screens hinweg zu verbinden. M und R blickt die Kamera zuletzt in einem POV-Shot aus Sicht Marias den noch vor ihr liegenden Weg hinunter. Alle drei Screens faden aus. Der Sänger summt noch ein paar Takte, und die Arbeit endet, zusammen mit dem Song,²³⁵ auf einem abschließenden Akkord.

4.2 Jakob von Uexküll – Konstruktivismus und Forschungsdrang

²³⁵ *No Place to Fall* hat insgesamt 7 Strophen. Der Interpret in *The Annunciation* singt drei Strophen, summt die Hälfte der vierten und endet dann.

Es gibt zu Beginn von *The Annunciation* gute Gründe, die Arbeit als eine naturwissenschaftlich angehauchte Explikation dessen verstehen zu wollen, was der postmoderne Forschungsflügel, den ich im Forschungsstand kurz referiert habe, gewissermaßen in einer Fatalisierung der modernistischen Deutung²³⁶ in Ahtilas Arbeiten sieht: Der ‚Wahn‘ zu glauben, „dass die Beziehungen des fremden Subjektes zu seinen Umweltdingen sich im gleichen Raume und in der gleichen Zeit abspielen wie die Beziehungen, die uns mit den Dingen unserer Menschenwelt verknüpfen“, so Jakob von Uexküll im Motto von *The Annunciation* (Szene 1), wird „durch den Glauben an die Existenz einer einzigen Welt [genährt], in der alle Lebewesen eingeschachtelt sind.“²³⁷ Zu glauben, die Wirklichkeit sei für Alle und jederzeit dieselbe, und das menschliche Erkenntnisvermögen sei ihr angemessen, ist eine Illusion. Jedoch nicht erst, weil unsere subjektiven Perspektiven geprägt sind von der Manipulation durch Ökonomie und Mediengesellschaft – dies sind in den 1930er und 40er Jahren nicht von Uexkülls Themen. Sondern (und das ist wiederum wenig postmodern) bereits aus biologischen Gründen.

Jakob von Uexküll war nicht nur Biologe und Zoologe, sondern gilt auch als Mitbegründer des radikalen Konstruktivismus⁷, nach dem die Wirklichkeit ein reines Konstrukt des Subjekts oder der Subjekte einer Spezies ist. Seine Thesen ihrer Arbeit als Motto voranzustellen, könnte also zunächst als Ahtilas explizit vorgenommene Untermauerung extrem skeptischer Rezeptionsrichtungen ihrer künstlerischen Praxis aufgefasst werden: Mit dem konstruktivistischen von Uexküll gedacht verstellen uns eben nicht erst die Medien den Zugang zur Welt oder täuschen uns über deren Verfasstheit. Viel grundsätzlicher werden nie zwei von uns dasselbe wahrnehmen und erfahren, jegliche Intersubjektivität ist eine Fiktion, und es gibt, vermutlich, so viele ‚Wirklichkeiten‘ (beziehungsweise Fiktionen) wie Subjekte.

Der Zoologe Jakob von Uexküll ist jedoch bei näherem Hinsehen nicht hauptsächlich daran interessiert, die unüberbrückbare Kluft zwischen allen ‚lebendigen Wesen‘ erkenntniskritisch zu problematisieren. Für ihn war seine eigene Einsicht, dass für jede Spezies die Wirklichkeit aus genau dem bestehe, was für das Fortbestehen der Art notwendig, oder besser, relevant sei, vor allem Anlass dafür, diese je spezifische Relevanz zu erforschen – und folglich durchaus zwischen den Wirklichkeiten zu wechseln. Er fand es zwar irreführend, die Bedeutung der Blume für den Regenwurm aus ihrer Bedeutung für die Biene ableiten zu wollen. Ebenso musste es falsch sein, Annahmen über die Erscheinung der Blume für die Biene aus der Er-

²³⁶ Fatalisierung insofern, als dass es kein Subjekt mehr gibt, das vor den Täuschungen durch die Medien gerettet werden könnte.

²³⁷ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 31.

scheinung der Blume für den Menschen herzuleiten. Deswegen spricht von Uexküll in seiner *Bedeutungslehre* nicht nur von der „Inkonstanz der Objekte“, nach der „der gleiche Blumenstängel [...] in vier Umwelten zu vier verschiedenen Gegenständen“ wird. Er behauptet darüber hinaus, „dass auch die Konstanz der Materie eine Illusion ist. Die Eigenschaften des Stoffes eines Gegenstandes sind abhängig von den Sinnesskalen desjenigen Subjekts, dessen Umwelt gerade unsere Untersuchung gilt.“²³⁸ Solche Formulierungen klingen in der Tat radikalkonstruktivistisch, denn von Uexküll schreibt nicht etwa, dass für den Borkenkäfer andere Eigenschaften der Baumrinde von Bedeutung seien als für den Specht. Sondern, dass es keinen guten Grund gibt, die Eigenschaften der Baumrinde *überhaupt* unabhängig von der Perspektive eines je bestimmten Lebewesens bestimmen zu wollen, für dessen Überleben sie bedeutsam sind. Es *gibt* die Baumrinde demnach nicht objektiv, neben ihrer subjektiven Bedeutung. Sondern ihre subjektive Bedeutung, von der auch ihre Erscheinung abhängt, ist ihr *gesamtes Sein*.

Indem der Zoologe dies jedoch mit wissenschaftlichem Wahrheitsanspruch behauptet, perpetuiert sich der klassische Selbstwiderspruch des radikalen Konstruktivismus auch in von Uexkülls *Bedeutungslehre*. Der Autor selbst hat außerdem ganz selbstverständlich einen Begriff von der Konstanz der Objekte über ihre unterschiedliche Erscheinung für die verschiedenen Spezies hinaus. Etwa, wenn er vom *gleichen* Blumenstängel „in vier Umwelten“ schreibt. Für ihn ist es kein Problem nachzuvollziehen, welche Eigenschaften ein spezifischer Stoff für eine bestimmte nichtmenschliche Spezies hat, das heißt, welche unter den mannigfaltigen materiellen Eigenschaften eines Gegenstands für diese Spezies relevant sind – und welche nicht. Obwohl von Uexküll also selbst einer Spezies angehört, die aus ihrer eigenen Umwelt und ihren Annahmen darüber, was existiert und wie es existiert, seinen eigenen radikalkonstruktivistischen Thesen nach nicht herauskommen dürfte, *weiß* er etwas über die Stoffe und Gegenstände aus der Perspektive anderer Spezies. Er verfügt über einen Begriff von Objektivität, der seine menschliche Perspektive, so wie er sie gefasst hat, transzendiert. „Unser Vorzug vor den Tieren“, so erläutert der Biologe diesen Umstand denn auch selbst,

„besteht darin, dass wir den Umkreis der angeborenen Menschennatur erweitern können. Zwar können wir keine neuen Organe schaffen, wir können aber unsere Organe mit Hilfsmitteln versehen. [Wir haben] Werkzeuge [...] geschaffen, die jedem von uns, der sie anzuwenden versteht, die Möglichkeit bieten, seine Umwelt zu vertiefen und zu erweitern.“²³⁹

Zwar führt uns, so von Uexküll weiter, letztlich keines dieser Werkzeuge aus „dem Umkreis der Umwelt [...] hinaus.“ Doch habe der Mensch allen anderen Spezies auch noch „die Er-

²³⁸ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 150.

²³⁹ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 152.

kenntnis“ voraus, „dass alles in der Natur seiner Bedeutung gemäß geschaffen ist, und dass alle Umwelten als Stimmen in die Weltpartitur hineinkomponiert sind [...].“ Diese Erkenntnis endlich „eröffnet uns einen Weg, der aus der Enge der eigenen Umwelt hinausführt.“²⁴⁰ Der Mensch kann also seine bloß menschliche Perspektive erweitern, indem er Naturwissenschaft betreibt. Und da ihn diese Erweiterungen niemals aus dem „Umkreis der Umwelt“ hinausführen wird, hat er darüber hinaus noch einen Überblick über die Natur, unter dem diese über seine Umwelt hinausgeht und offenbar mit dem, was unabhängig von jeder Perspektive existiert (und wie es existiert), zusammenfällt. Mithilfe dieses Begriffs ist der forschende Mensch in der Lage, sich in die Perspektiven der anderen Spezies hineinzuarbeiten. Und dies zu tun, die Spezies zu erforschen, ist von Uexkülls dringlichstes Anliegen. So lässt sich sagen, dass der Biologe recht großzügig über die Konsequenzen seiner eigenen radikalkonstruktivistischen Thesen hinwegsieht, während er seine Kenntnisse auf die Umwelten anderer Spezies erweitert.

Meines Erachtens verbindet diese Schwerpunktsetzung nun Eija-Liisa Ahtila mit Jakob von Uexküll. Wie in den vorangegangenen Kapiteln gesehen, nutzt die Künstlerin die Videoinstallation seit jeher um eine Intersubjektivität herzustellen, die es erlaubt, in je spezifischem Sinne wie Andere zu erfahren – mithilfe der Fiktion. Vorbehalte gegenüber dem Wert einer solchen Erfahrung, die schließlich manipulativ sein und über deren ‚Echtheit‘ man getäuscht werden könnte, hat Ahtila eher nicht. Ähnlich versucht von Uexküll sich mittels seiner „Werkzeuge“ die Erfahrungen Anderer zu erschließen – ob dies nun erkenntnistheoretisch möglich ist, oder nicht. Dass er dabei aus radikalkonstruktivistischer Sicht nichts als Fiktionen produziert, ficht ihn anscheinend nicht an.

Ahtila macht diese Haltung im weiteren Verlauf von *The Annunciation* explizit, und zwar in einer Gegenüberstellung des Zweifels an der Möglichkeit, die eigene subjektive Perspektive auf die Dinge verändern oder erweitern zu können, mit dem Versuch, *mithilfe der Fiktion* zu erfahren, wie eine Andere erfährt: *How does one know what things are, unless they are already familiar?*, fragt ihre Erzählerin im Prolog (Szene 1). Um anschließend eine Lösung in Aussicht zu stellen: *Perhaps one encounters a question which one cannot understand. Or an image of something that begins to puzzle the mind. They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they*

²⁴⁰ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 153.

look at them. In einer späteren Szene wird sie noch konkreter: *a fantasy, an image or a piece of writing* könnten es uns ermöglichen, das schon Bekannte aus der Sicht der Anderen zu erfahren (Szene 7).

Die These von der Parallelität der verschiedenen Welten oder gar Raumzeiten, für die von Uexküll unter anderem bekannt ist, und die sich im mottogebenden Zitat ankündigt, ist für Ahtila, so meine These, vor allem Anlass für den expliziten Versuch der Öffnung dieser Welten füreinander mithilfe der Fiktion.

4.3 Vorhaben

Im Zusammenhang mit der deutlichen Veränderung ihrer künstlerischen Praxis für *The Annunciation* ist diese Explizitheit jedoch auch als Ankündigung eines neuen Weges gegenüber dem bisher Praktizierten zu verstehen, denn Ahtilas Arbeiten traten bisher, wie ich gezeigt habe, kaum polemisch oder mit besonderer Dringlichkeit auf. Mit *The Annunciation* ändert sich das, und dies, obwohl diese Arbeit sehr viel ruhiger und langsamer verläuft als *If 6 Was 9* und *Today* (beziehungsweise *Consolation Service* und *Love is a Treasure* – vgl. S. 110). Die explizite Themensetzung hat zur Folge, dass die Betrachterin den Eindruck gewinnt, mit Ahtilas Verkündigungsarbeit solle etwas bewiesen oder gezeigt werden.

Um mich dem anzunähern, nehme ich im Folgenden zunächst die Veränderungen der künstlerischen Praxis Ahtilas in den Blick, gegenüber ihrer über zwischen 1995 und 2002 favorisierten engmaschigen Komposition von narrativen Bruchstücken und der aufwändigen Anlage einer Ausdrucksbewegung, die ihre Betrachterin, zunächst ästhetisch, in intersubjektive Erfahrungssphären in der Fiktion integriert. Sodann gebe ich eine Interpretation der aus den Modifikationen resultierenden neuen Weise, in der *The Annunciation* Intersubjektivität zwischen Menschen herstellt, und zum Vehikel der Betrachterin wird, mit dem diese ihre Erfahrung auf die der Anderen erweitert. Dabei wird, so meine These, zum einen die Geschlossenheit und die Spezifik von intersubjektiven Erfahrungssphären, wie sie in *If 6 Was 9* und *Today* geschaffen werden, aufgegeben. Die Erweiterung der eigenen Erfahrungen auf die der Anderen hin, durch die sich die subjektive Perspektive verändert und ebenfalls erweitert, soll als etwas Alltägliches erfahren werden, das niemanden außen vor lässt und potenziell unendlich erweiterbar ist – und das wir zudem auch außerhalb der filmischen Fiktion ständig praktizieren. Und zum anderen ist *The Annunciation* ein erster Anlauf Ahtilas, die intersubjektive Erfahrung auch auf Tiere zu erweitern. Hierfür wird ihre Arbeitsweise stellenweise experi-

mentell, um beispielsweise die üblichen, dem menschlichen Körper angepassten Kamerabewegungen zu überwinden, und ein dem Tier gemäÙes Sehen zu vermitteln. Von Uexküll spricht im Motto der Arbeit schließlich eigentlich nicht von unterschiedlichen menschlichen Subjekten, sondern von der Unterschiedlichkeit der Beziehung einer Spezies zu den Objekten ihrer Umwelt gegenüber der Beziehung einer *anderen* Spezies zu den Objekten *ihrer* Umwelt. *The Annunciation* ist zwar insgesamt auf die Intersubjektivität zwischen menschlichen Subjekten konzentriert. Die Versuche, sich die Perspektiven von Tieren zu öffnen, sind aber prominent platziert.

In meiner Analyse der Art und Weise, wie in *The Annunciation* Intersubjektivität zunächst zwischen Menschen hergestellt wird (oder werden soll), werden Empathie und mimetisches Verhalten, sowie ein bestimmtes Verständnis des Handlungsformats Probe eine wichtige Rolle spielen. Hieraus wird sich unter anderem meine Deutung der Zeugin in Ahtilas *The Annunciation* ergeben, und aus dieser ein Versuch, die Verkündigungsgeschichte innerhalb der Arbeit einzuordnen. Die Versuche der Erweiterung des menschlichen Erfahrungshorizonts auf die von Tieren werden erst zu Beginn des 5. Kapitels zusammengetragen und interpretiert. In Ahtilas jüngster Arbeit *Studies on the Ecology of Drama I* (2014), die im Zentrum jenes Kapitels steht, werden diese Versuche konsequent ausgebaut.

4.4 Neuerungen

4.4.1 Szenenstruktur

The Annunciation ist bereits in der Anordnung ihrer größten Teile, der Hauptszenen, der Übergänge, der Kurzszene und des Epilogs, nicht mehr regelmäßig wie noch *If 6 Was 9* oder *Today*. Zwar gibt es zunächst, ungefähr im Laufe der ersten beiden Drittel der Arbeit, einen *If 6 Was 9* in Erinnerung rufenden Wechsel zwischen Hauptszenen und Übergängen. Dieser wird jedoch mit den drei aneinander gereihten Übergängen im letzten Drittel aufgegeben, auf ihn kommt es also als rhythmisches Mittel nicht mehr in umfassender Weise an. Die Übergänge sind zudem, im Vergleich mit den Zwischenspielen in *If 6 Was 9*, nicht mehr treffend als Zäsuren zu bezeichnen: die Verkündigungsgemälde, die Weihnachtsbeleuchtung, die Kirchenfassaden oder der Möwenflug (Übergang 1, 2 und 5) nehmen entweder etwas auf, was in der vorangegangenen Hauptszene eine Rolle gespielt hat (die Weihnachtsbeleuchtung folgt auf „Santa Claus“, der Möwenflug schließt an den fliegenden Engel an), oder führen etwas ein, das die nächste Szene wiederum aufnehmen wird (die Kirchenfassaden gehören in das Buch der lesenden Anni (Zwischenszene), die Verkündigungsgemälde werden während der

Mischszene aus Casting, Leseprobe und Kennenlernrunde gemeinsam angeschaut (Szene 2)). Der Autoverkehr im Schnee, Maria am Vorhang ihrer Schlafnische oder die Esel am rotstauigen Straßenrand fallen etwas heraus, haben aber zumindest Anhaltspunkte im Rahmen der gesamten Arbeit (Übergang 3, 7 und 8).

4.4.2 Zeit

The Annunciation ist desweiteren deutlich linearer erzählt als die vorigen Arbeiten. Zwar ist die Reihenfolge einiger Szenen nicht zwingend, da innerhalb einer Szene niemals explizit auf eine andere Bezug genommen wird. Ob also die Kostümprobe mit dem Engel vor oder nach Marias Reitszene auf dem Esel stattgefunden hat, ist nur durch die Reihenfolge der Szenen in der Arbeit gesetzt, aber nicht inhaltlich begründet. Es wird außerdem nicht lückenlos erzählt. So scheint sich zu Beginn der Proben die Darstellerin namens Anni auf die Rolle der Maria vorzubereiten (5:40 – 5:50), wenig später aber hat die Darstellerin mit den blonden Dreadlocks diese Rolle inne. Hierin äußert sich jedoch nur eine Auslassung, die in der Vorstellung nachträglich auszufüllen leicht fällt: die Linearität der Erzählung bleibt davon unbeeinträchtigt. Insgesamt nämlich wird in *The Annunciation*, anders als in den beiden diskutierten Arbeiten der früheren Schaffensphase Ahtilas, eine Entwicklungsgeschichte erzählt: Von einer Idee hin zum Beginn ihrer Erprobung, und von deren Fortgang hin zu ihrem Abschluss. Es scheint zudem einen konkreten jahreszeitlichen Rahmen zu geben, da die Arbeit mit der verschneiten, vorweihnachtlichen Winterlandschaft beginnt, sich den Raumdekorationen nach über die Weihnachtszeit hin abspielt und schließlich mit einem Frühlingsspaziergang endet. Dies steht im deutlichen Kontrast zur episodischen Erzählstruktur in *If 6 Was 9* und *Today*, die beide eher in der Dauer ausgebreitet sind, als dass eine Aneinanderreihung der Ereignisse im Zeitverlauf deutlich würde. Die aus Ahtilas Arbeiten der 90er Jahre vertrauten Zeitsprünge innerhalb einer zugleich nichtvergehenden Dauer kommen entsprechend nicht mehr vor. Ein zentraler Unterschied im Umgang mit der Zeit besteht außerdem in der Dauer der Szenen, die in *The Annunciation* offensichtlich nicht in derselben Weise skriptbestimmt sind, wie in den früheren Arbeiten. Wie lang sie sind, ist wenigstens im Vergleich nicht von einem einheitlichen Rhythmus abhängig, der die Arbeit regelmäßig gliedert, sondern ist sehr viel stärker dem sich selbst überlassenen Geschehen angepasst. Ein regelmäßiger Rhythmus, etwa des Wechsels zwischen Szene und Übergang, stellt sich auch deswegen nicht konsequent ein.

4.4.3 Raum

Die Anlage des Raums in *The Annunciation* ist komplex. Einerseits gibt es die in der Beschreibung bereits erwähnten ‚Abschneidungen‘ der Bilder, die schon im Prolog auffallen, weil dieser keine ganzen Bäume zeigt, sondern auffällig oft Baumabschnitte, aus der Mitte heraus, und so die Überschreitung der Kadrierung des Filmbilds durch den gefilmten Raum auffällig macht. In ähnlicher Weise führen die Abschneidungen etwa einer Hand der Regisseurin während ihrer Demonstration der freundlichen Begrüßungshaltung, oder die des Fußbodens oder der Sitzgelegenheiten in verschiedenen Szenen dazu, dass der Raum außerhalb der Kadrierungen thematisch wird: So passen in Szenen wie der Begrüßungsprobe oder der Flugprobe immer wieder tradierte Einstellungen wie insbesondere die Nahe (die eine Figur üblicherweise bis zur Körpermitte zeigt) oder die Großaufnahme nicht genau zu den Seherwartungen in der betreffenden Szene. In Minute 16:46 etwa wirkt die Totale M etwas zu groß für die Regisseurin, eine Halbtotale würde voll ausreichen, um sie zu zeigen. Die amerikanische Einstellung L führt dazu, dass der Engel etwas verloren dabei steht, während R Maria nicht sehr gut in ‚ihre‘ Nahe passt, da ihre Hände und der Gegenstand, auf dem sie sitzt, unter dem unteren Bildrand verborgen sind. Im Verlauf der nächsten Sekunden wird die Regisseurin M in eine Nahe geschnitten, die Kamera rutscht, etwas verzögert, noch ein paar Zentimeter höher, so dass die freundliche Begrüßungsgeste, die die Regisseurin vorführt, nicht vollständig sichtbar ist: Die linke Hand ist unter dem unteren Bildrand verborgen. Die gesamte Szene über tauschen dann die drei Protagonistinnen wie oben beschrieben immer wieder die Screens. Dabei sind ihre Füße jedoch nie zu sehen, es ist, der Vertikalen nach, stets die Raummitte sichtbar und nur selten der Fußboden. Zwischen Minute 17:40 und 18:01 ist es irritierend, nicht zu sehen, wie eine Person mit dem Boden oder mit einer Sitz- oder Stützgelegenheit verbunden ist: Es sieht aus, als kniete sich der Engel zunächst hin, und als er sich wieder erhebt, wirkt es, als habe er gar nicht gekniet. Am deutlichsten aber müssen sich Sujet und Bildausschnitt im Zuge einer Sequenz erst noch aufeinander einstellen, als in Minute 19:11 die Regisseurin M im zunächst leeren Bildausschnitt über dem unteren Bildrand auftaucht. Das subtile Missverhältnis zwischen Kadrierung und Sujet in diesen Einstellungen deutet die Weite des Raums an, die sich nicht auf das beläuft, was ein Bildausschnitt beinhaltet. Und insbesondere die Abschneidungen der Füße tragen dazu bei, dass Umfang, Proportionen und Ausstattung des Filmsets, das heißt des zentralen Orts in *The Annunciation*, sich der Betrachterin etwas mühsam und erst im Laufe der Durchsicht der gesamten Arbeit erschließen. In Ahtilas Arbeiten der 90er Jahre kommen hingegen weder Abschneidungen dieser Art noch Missverhältnisse zwischen Sujet und Kadrierung vor. Stattdessen gibt es zwar konse-

quent unaufgelöste Diskontinuitäten des Raums. Aber innerhalb eines Bildes oder eines Screens werden keine zentralen Bestandteile des Sujets beschnitten, zudem ist das Verhältnis zwischen Bildausschnitt und Sujet stets harmonisch bemessen.

Andererseits aber *ist* die vollständige Rekonstruktion des Filmsets in *The Annunciation* möglich. Anders als in *If 6 Was 9* und *Today* klären sich die Verhältnisse zumindest in den Innenszenen im Verlaufe der Arbeit auf, und gibt es beispielsweise keine irritierenden Umnutzungen desselben Raumes, dessen Identität damit bis zum Schluss unklar bleibt. Die Abweichungen vom gewohnten Umfang an Sichtbarem, oder vom geläufigen Verhältnis zwischen Figur und Kadrierung, drängen sich zudem insgesamt nicht auf. Zwar gibt es in Szene 8, in der die Verkündigung stattfindet, jene Sekunden ab Minute 28:26, in denen M die Füße des Engels zu sehen sind, wie sie langsam auf den Boden sinken. Die Inszenierung dieses Moments hebt im Kontrast noch einmal die sonstige Zurückhaltung Ahtilas hervor, den Kontakt zwischen Füßen und Fußboden zu zeigen. Die Abschneidungen verweisen also auf den das einzelne Filmbild überschreitenden Raum, und öffnen auf diese Weise tendenziell die Arbeit auf ihr Äußeres hin. Diese Öffnung bleibt aber eher eine Tendenz im Vergleich mit den früheren Arbeiten Ahtilas. Zudem klären sich die Raumverhältnisse zum Ende hin vollständig auf.

Eine ebenfalls auffällige Änderung, vor allem gegenüber *If 6 Was 9*, ist die sehr häufig zentralperspektivisch angelegte Ausrichtung des Geschehens in *The Annunciation*, insbesondere während der vielen Gesprächsszenen. Der Raum, der sich zwischen den Screens ergibt, die zumeist jeweils eine an einer Szene beteiligte Person zeigen, entspricht sehr häufig ungefähr dem, der während der Aufnahmen zwischen den Darstellerinnen dieser Szene gelegen haben muss. Das Geschehen auf den drei Screens ist dabei von ungefähr demselben Kamerastandpunkt aufgenommen worden, gut zu sehen etwa in Minute 19:25, während der Probe der Begrüßungsgesten. Und diesem Standpunkt entspricht, übertragen in den Realraum, in etwa der Standpunkt der Betrachterin. Die Blickkontakte, die die Darstellerinnen in diesen Szenen miteinander halten, durchqueren den Realraum der Installation entsprechend einigermaßen kohärent. Das gilt beispielsweise für das Gespräch zwischen der Regisseurin und den Darstellerinnen (über die Wahrscheinlichkeit unbefleckter Empfängnis und die italienischen Verkündigungsgemälde – vgl. 07:45), für das Gespräch mit der Tierpflegerin vor dem Eselstall (10:52), für die Flugprobe (21:41) und für die Verkündigungsszene (29:21).

In den früheren Arbeiten Ahtilas kommen nicht nur nahezu kein Blickkontakt zwischen den Darsteller_innen und stattdessen fast ausschließlich Blicke in die Kamera vor. Zusätzlich nimmt die Kamera auf den drei Screens zum Teil ganz unterschiedliche Perspektiven auf das

Geschehen ein, statt wie in *The Annunciation* meistens vor der implizierten langen Wand gegenüber der sichtbaren langen Wand des Filmsets positioniert zu sein. Das Geschehen in *If 6 Was 9* ist stellenweise überhaupt nicht auf den Kamerastandpunkt hin ausgerichtet, etwa während der Kartenspielszene. In *The Annunciation* dagegen scheint es fast, als sei das Geschehen, gemäß der Tradition zentralperspektivisch angelegter Bildwerke, vom für die Betrachterin zentralen Screen aus zu den Seiten hin absteigend hierarchisch organisiert. Fast droht so Wirklichkeit zu werden, wovon die Apparatus-Theorie die Kinzuschauerin warnt: die Zuschauerin könnte sich mit einer idealen Perspektive identifizieren, aus der heraus die mannigfaltige Wirklichkeit sinnvoll und hierarchisch auf ihren verständigen Blick hin ausgerichtet zu sein scheint. Jedoch entspricht die inhaltliche Hierarchisierung des Geschehens auf den drei Screens in *The Annunciation* nicht der klassischen zentralperspektivischen Ordnung etwa der drei Teile eines Triptychons. Es ist nämlich gerade nicht so, dass auf dem mittleren und von der Betrachterin aus gesehen zentralen Screen das Hauptgeschehen stattfände. Ihre Konzentration wird nicht nur ebenso stark auf die seitlichen Screens gelenkt, weil von dort aus gleichermaßen gesprochen und agiert wird. Sie verteilt sich auch deswegen gleichberechtigt, weil häufig von den Seiten aus beobachtet wird – und das *Beobachten* sich nach und nach zum zentralen Geschehen der Arbeit entwickelt. Die drei Screens in *The Annunciation* sind und zeigen gleichberechtigte Handlungsräume, in denen sich die Protagonistinnen so begegnen, dass jeweils jeder von ihnen die genaue Beobachtung der Anderen in idealer Weise möglich ist. Die Betrachterin hat demgegenüber keine hervorgehobene Position inne. Der Raum in *The Annunciation* ist damit gegenüber den früheren Arbeiten zwar deutlich geordneter und nachvollziehbarer arrangiert, indem er zentralperspektivisch vor der Betrachterin ausbreitet liegt. Das macht ihn jedoch nicht zum *für sie* hierarchisch organisierten Raum.

4.4.4 Identität

Was die Kohärenz der personellen Identitäten angeht, so muss ihre Inszenierung in *The Annunciation* in sehr deutlichem Kontrast zu den vorigen Arbeiten gesehen werden. Zum einen ist *The Annunciation* viel stärker von den individuellen Persönlichkeiten der Darstellerinnen geprägt. Während in *If 6 Was 9* und *Today* zum Teil die Bewegungen, vor allem aber die Sprache und allgemeiner noch das Tempo der Protagonistinnen kontrolliert und inszeniert erscheinen, werden die Darstellerinnen in *The Annunciation* im Vergleich dazu eher sich selbst überlassen. Die offenbar zumindest teilweise improvisierten Szenen scheinen, wie oben erwähnt, ihrer Länge nach häufig eher dem angepasst, was sich im Laufe improvisierten

Geschehens vor der Kamera zutrug, als dass umgekehrt dieses Geschehen einer vorgegebenen Länge unterworfen würde (wie in *If 6 Was 9* oder *Today*). So wird neben persönlichen Eigenarten der sich tendenziell selbst überlassenen Darstellerinnen auch eine spezielle Langsamkeit und Ruhe spürbar. Beide scheinen den mitwirkenden Frauen interessanterweise gemeinsam zu sei: Sie machen nicht den Eindruck, sich entsprechenden Regieanweisungen zu verdanken. Die Protagonistinnen in *Today* und *If 6 Was 9* agieren dagegen unter strengerer Regie, das heißt auch unter engerer Vorgabe dessen, wie sie erscheinen. Nahe kommt man ihnen im Einzelnen, wie vor allem im 2. Kapitel gesehen, charakteristischerweise nicht.

Zum anderen geht es in *The Annunciation*, wo das Einüben von Rollen durch die Darstellerinnen zum Hauptgeschehen erhoben ist, um Entwicklungs- oder Veränderungsprozesse, die die Individuen durchlaufen, und in deren Verlauf sie sich verändern. Beides, sowohl die Hervorhebung der Individualität der Darstellerinnen, als auch eine Schilderung ihrer Entwicklung, kommt in *If 6 Was 9* und in *Today* nicht vor. Anstelle von Brüchen oder Vagheiten steht in dieser Hinsicht Kontinuität im Vordergrund von *The Annunciation*: Eindrückliche Veränderungen, wie die überzeugende Engelwerdung der anfangs eher unbeholfenen und schüchternen Darstellerin des Erzengels werden anhand einer Darstellung ihrer hierfür notwendigen Erfahrungen gezeigt, die ihrerseits die Betrachterin zum Mitvollzug dieser Erfahrungen einlädt.²⁴¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass narrative Brüche in der Kontinuität von Zeit, Raum und personeller Identität in *The Annunciation* keine der früheren Schaffensphase vergleichbare Rolle mehr spielen. Darin besteht auch angesichts der zentralen Stellung, die die Brüche in Ahtilas Arbeiten aus Sicht der Literatur über die Künstlerin einnehmen, eine massive Veränderung. In *The Annunciation* ‚fehlen‘ mit den narrativen Brüchen ihre zuvor tradierten Funktionen der Rhythmisierung und der Bestimmung des Tempos in Ahtilas Arbeiten. Zwar bleibt der Rhythmus der Bildwechsel auf den drei Screens einigermassen regelmäßig. Er ist aber deutlich langsamer als in den vorigen Arbeiten, und wird, wie erwähnt, hin und wieder durch sehr lange Sequenzen fast willkürlich gedehnt – durch Sequenzen, die die Dauer des sich

²⁴¹ Zur Identität der Darstellerinnen ist noch einmal anzumerken, dass Ahtila in der Synopsis zu ihrer Arbeit angibt, dass die meisten der nicht professionellen Darstellerinnen in *The Annunciation* Klientinnen „of the Helsinki Deaconess Institute’s women’s support services“ seien (In: Ahtila 2015, S. 239). Ich bin mir unsicher über die Gründe Ahtilas, eine Information publik zu machen, die Mutmaßungen über belastende Erfahrungen provoziert, die diese Frauen gemacht haben könnten. Es ist ziemlich eindrücklich, welche Ruhe, welche Zurückhaltung und vielleicht auch Müdigkeit die meisten der Darstellerinnen vermitteln. Und ich weiß nicht, wozu es nützlich ist, die Betrachterin diese Eindrücke auf Lebensumstände zurückführen zu lassen, durch die die Darstellerinnen hilfsbedürftig geworden sind. Möglicherweise will die Künstlerin klar machen, dass es sich um Frauen handelt, deren persönliche Entwicklung im Zuge von *The Annunciation* besondere Achtung verdient.

tendenziell selbst überlassenen Geschehens gewissermaßen aushalten (wie die Begrüßungsszene 5). Überdies sind nicht nur die Bewegungen der Frauen in vielen Fällen von auffälliger Langsamkeit, oder vielleicht eher Zögerlichkeit geprägt. Das Geschehen in der Arbeit insgesamt ist extrem unspektakulär, was die sichtbaren, äußerlichen Bewegungen angeht – weshalb, inmitten intensiver Einfühlungssequenzen etwa in differenzierte Handhaltungen, eine kleine Szene wie die Flugprobe des Engels den dynamischen Höhepunkt der Arbeit bilden kann (Szene 6).

All dem entsprechend kann sich eine den früheren Arbeiten vergleichbare Dynamik der allgemeinen Bewegtheit in *The Annunciation* nicht entwickeln, eine Bewegtheit nämlich, die jene besondere ästhetische Ausdrucksbewegung verursachen würde, welche wiederum zur Mobilisierung des entsprechenden Erfahrungsmodus der Betrachterin in sich selbst führen könnte. Es fehlt hierfür, so könnte man sagen, die *Musikalität* der früheren Arbeiten, oder die Stringenz der Bewegungsform. Die betont ästhetische Integration ihres Publikums in die besondere Erfahrungssphäre ihrer Arbeiten hat Ahtila damit für *The Annunciation* aufgegeben. Ebenfalls aufgegeben hat die Künstlerin die Integration der Betrachterin in spezifische, intersubjektive Erfahrungssphären durch die Provokation einer ständigen Neubewertung der Perspektiven auf das und innerhalb des Geschehens: In *The Annunciation* nimmt die Kamera häufig ungefähr dieselbe Perspektive auf das über den Raum verteilte Geschehen ein, so dass jeder Screen einen Teil dieses Geschehens zeigt, in etwa vom selben Kamerastandpunkt aus gesehen, der sich häufig nahe vor der (suggerierten) vierten Wand des Studios der Regisseurin befinden müsste (z.B. 8:04, 16:55, 19:25, 21:34, 24:35, 27:14, 28:01). In der Installation wird nun simultan sichtbar, was in einer einkanaligen Version von *The Annunciation* im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt werden müsste, um als zwischenmenschliche Interaktion verständlich zu werden. Dabei wird auch der häufig gleiche Kamerastandpunkt auf das Geschehen auffällig, was im Wechsel der Bilder nicht unbedingt der Fall wäre. So gewinnt die Kamera an dokumentarischer Präsenz, sie hat einen relativ klar im Raum verorteten Standpunkt. Und da nun der gefilmte Raum ungefähr den Dimensionen des Realraums in der Installation entspricht, befindet sich die Betrachterin mit dem Kamerastandpunkt zugleich ungefähr an der Stelle der vierten Wand des Installationsraumes *und* an der Stelle der suggerierten vierten Wand im Studio der Regisseurin: Die beiden Räume sind tendenziell ineinander geblendet (vgl. Abb. 3 mit 16:55). Die Betrachterin wird so gemeinsam mit der Kamera als beobachtende Instanz einbezogen in ein häufig zwischen drei Personen oder Parteien stattfindendes Geschehen, und hat dabei denselben optimalen Überblick über dieses Geschehen, wie die drei Darstellerinnen oder darstellenden Parteien selbst. Eine Integration in die

Perspektiven der Anderen findet deswegen in *The Annunciation* nicht durch ständige Perspektivwechsel der Kamera statt. Sondern vielmehr, wie sich in der Beschreibung schon angedeutet hat (S. 130f), durch optimale räumliche Bedingungen, um sich mittels Empathie und Mimesis in die individuellen Perspektiven der Personen in dieser Arbeit einzuüben, die ihrerseits jeweils optimale Sicht auf die übrigen Beteiligten haben.

Während also *The Annunciation* geradezu explizit mit dem Anspruch beginnt, sich die Perspektiven der Anderen öffnen zu wollen, indem man beobachtet, wie die Anderen sehen,²⁴² hat Ahtila zugleich ihre zuvor bewährten Mittel hierfür aus der Hand gelegt.

4.5 Die veränderte Herstellung von Intersubjektivität

In den beschriebenen Veränderungen ihrer künstlerischen Praxis für *The Annunciation* sind meines Erachtens zugleich Ahtilas Mittel zu erkennen, über skeptische Zweifel hinweg erneut intersubjektive Erfahrung zu ermöglichen, jedoch nicht mehr innerhalb jener spezifischen, als nach außen hin verschlossen erlebten Sphären. Demgegenüber wird mit *The Annunciation* eine alltägliche Weise der Erweiterung der eigenen Erfahrung auf die der Anderen möglich, die ohne die hervorgehobene Intensität der Erfahrungen in und mit *If 6 Was 9* oder *Today* auskommt. Die Verlangsamung der Dynamik, die Entrhythmisierung, die tendenzielle Öffnung der einzelnen Bildräume bei gleichzeitiger Erschließung des Handlungsraums, die klaren Bezüge der Charaktere zueinander (im Raum wie im Hinblick auf die zwischenmenschlichen Verhältnisse), die nichthierarchische Verteilung des Geschehens auf alle Mitwirkenden und alle drei Screens, die Öffnung der Zeitspannen für die Selbstständigkeit des Geschehens, die Linearität und Nachvollziehbarkeit eines Geschehens in der Zeit und die Schilderung persönlicher Entwicklungsprozesse – all diese Neuerungen bringen Ruhe in Ahtilas Arbeit. Und darüber hinaus bringt vieles davon, gegenüber den früheren Stücken, auch eine Lockerung der Form mit sich. Beides scheint nötig, um das wichtigste Mittel der Konstitution von alltäglicher und potenziell erweiterbarer Intersubjektivität in dieser Arbeit nicht nur zu aktivieren, sondern vor allem zu intensivieren: das Mittel der Empathie.

²⁴² Vgl. Noch einmal den Prolog der Erzählerin: *Perhaps one encounters a question which one cannot understand. Or an image of something that begins to puzzle the mind. They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they look at them.*

4.5.1 Lockerung der Form

Meiner Beobachtung nach bewirken die oben zusammengefassten Mittel im Vergleich mit den früheren Arbeiten etwas, das ich eben eine Lockerung der Form genannt habe, das aber auch, stets im Vergleich, als erhöhte Transparenz der Arbeit, oder als ihre Entästhetisierung beschrieben werden kann.²⁴³ Sie erlaubt es der Betrachterin von *The Annunciation*, sehr nahe an das gezeigte Geschehen heranzutreten, wie sich anhand der Probe der Begrüßungsgesten in Szene 5 zeigen lässt:

Als die Regisseurin ab Minute 17:08 die freundliche Begrüßung des Engels durch Maria erläutert, wird das vorige Tempo der Arbeit merklich gedrosselt. Die Kamera rückt der Regisseurin nahe, so nahe, dass ihr linker Arm wie oben beschrieben durch den unteren Rand der Kadrierung abgeschnitten wird. An dieser Stelle bewirkt die Abschneidung keinen Bruch, sondern vielmehr eine tendenzielle Überlappung des über seine Kadrierung hinausweisenden Bildraumes mit dem Realraum der Installation, in dem sich die Betrachterin befindet. Ihr Blick konzentriert sich durch die Nahe und die Überlappung auf das Gesicht der Regisseurin, und auf ihre erhobene linke Hand. Im Folgenden demonstriert die Regisseurin nun die Begrüßungsgeste sehr langsam und sorgfältig. Zu Beginn schaut sie kurz auf einen vor ihr liegenden Zettel, als müsse sie nachsehen, was genau zu tun sei. Dann hebt sie zögerlich, während sie erklärt, die linke Hand, sodann den Blick. Sie korrigiert für einige Sekunden immer wieder minimal Handhaltung und Mimik, bis sie schließlich schweigt, den Blick leicht nach oben richtet und den Mund schließt, bis endlich ein kaum sichtbares, zufriedenes Lächeln um ihre Lippen spielt. Die nachfolgende Probe dieser Begrüßung mit Maria und dem Engel verfolgt die Regisseurin wiederum in einer Nahen, und auch dabei ist ihr Gesicht von feinen Regungen bewegt, und steht ihr Mund im Zustand größter Konzentration leicht offen. Als schließlich die dritte Geste, die fromme Begrüßung, geprobt werden soll, dauert die Demonstration der entsprechenden Geste durch die Regisseurin erneut sehr lang, bemessen zumindest an der Einfachheit der Bewegung, die es einzuüben gilt. Um Maria das richtige Kreuzen der Hände über der Brust zu vermitteln, tritt die Regisseurin dicht an sie heran und hält die Geste für einen Moment mit ihr gemeinsam. Als Maria und der Engel das Vorgeführte umsetzen, ist wieder zu beobachten, wie die Regisseurin intensiv konzentriert ist auf das äußerst unspektakuläre, beinahe bewegungslose Geschehen zwischen den beiden Protagonis-

²⁴³ Ich betone, dass *The Annunciation* „erhöhte Transparenz“ und eine „Entästhetisierung“ im Vergleich mit den früheren Arbeiten Ahtilas aufweisen. Vollkommene Transparenz und absolute Entästhetisierung würden die Filmerfahrung nivellieren und sie doch noch zu jener Täuschung über die Wirklichkeit machen, vor der die Ahtila-Literatur warnt. Die Filmerfahrung, mit Koch grundiert durch eine gewusste oder objektive Illusion, impliziert das Wissen um ihren Unterschied zur außerfilmischen Erfahrung.

tinnen der Verkündigung. Zugleich sind Maria und der Engel zu verfolgen, Maria insbesondere, die während der Demonstrationen der Regisseurin in der Nahen ebenso sehr auf die Regisseurin konzentriert ist, wie diese auf sich selbst. Den Regungen von Marias Gesicht ist nicht nur anzusehen, dass sie das Geschehen, nämlich das hingebungsvolle Hineinversetzen der Regisseurin in ihre (Marias) Rolle mitvollzieht und sie sich dabei einzuprägen versucht. Zugleich scheint sie auf die Wirkung der Darstellung Marias durch die Regisseurin auf sich als Zuschauerin zu reagieren: sie lächelt auch ob der redlichen Mühe, die sich Outinen gibt. Und sie lächelt, so ließen sich ihre nuancierten Regungen deuten, ob der ‚Marienhaftigkeit‘ – der Freundlichkeit, Offenheit und Zuversicht – die die Regisseurin, offenbar angekommen in der Rolle, schließlich vermittelt.²⁴⁴

Die Betrachterin verfolgt all dies aus nächster Nähe und mit viel Zeit. Mit Blick auf die feinen Regungen, die das eigentliche Geschehen in dieser Szene ausmachen, gerät ihr die Tatsache der filmischen Repräsentation dieses Geschehens tendenziell in den Hintergrund: Die Betrachterin ist den Frauen unter anderem aufgrund ihrer optimalen Einbindung in den Raum des Geschehens (vgl. S. 149f) geradezu körperlich nahe. Was sie tun, scheint keiner der Arbeit internen Erzählzeit angepasst, die durch Regie, Kameraarbeit und Schnitt gesteuert wird, sondern verläuft beinahe innerhalb der ‚Realzeit‘ des Zuschauens. Was geschieht, erscheint spontan und authentisch. Die Konzentration der Frauen aufeinander ist ungebrochen, und die ausgelösten Regungen sind vielfältig und subtil. Die Szene dauert so lange, weil die Akteurinnen langsam handeln, und sie handeln langsam, weil das, was sie tun, nicht schnell gehen kann: die genaue Einübung in ihre Rolle, die ihrerseits, etwa im Falle Marias, viel mit einer inneren Haltung und wenig mit raumgreifendem Handeln zu tun hat. Zudem gehört zur Einübung offenbar die Konzentration auf die *Resonanz*, die eine einfache körperliche Geste wie das ‚fromme‘ Kreuzen der Arme über der Brust oder das ‚freundliche‘ Heben der Hand am oder im eigenen Leib haben kann. All dem aus geringer Distanz zu folgen, lockert die ästhetische Form der Arbeit für die Betrachterin gegenüber den früheren Arbeiten auf: Das filmische Geschehen ähnelt sich dem außerfilmischen Geschehen tendenziell an und das Medium gewinnt in diesem Zuge an Transparenz. Aufgrund ihrer optimalen Einbindung in den Raum zwischen Maria, dem Engel und der Regisseurin steht die Betrachterin jeder der Darstellerin-

²⁴⁴ Es mag etwas albern wirken, dass derartige Regungen und Einschätzungen emotionalen Ausdrucks hier erstens als inhaltlich zentral und zweitens als eindeutig beschrieben werden. Es geht aber in *The Annunciation* genau darum, wie solche vermeintlich rein subjektiven Einschätzungen scheinbar nebensächlicher Bewegungen zustande kommen, sowie darum, dass sie durchaus eindeutig genug sind, um als Handlungen zu gelten, die spezifische Reaktionen erfahren, Interaktionen bestimmen und zudem leibliche Veränderungen bewirken können. Entsprechend müssen die Einschätzungen auch als relevant beschrieben und möglichst klar charakterisiert werden.

nen gleich nahe, und kann den subtilsten Reaktionen der Frauen aufeinander nachgehen. Was sie tut, kommt damit dem immer näher, womit die Darstellerinnen selbst in dieser Szene befasst sind: Der Beobachtung der Anderen sowie ihrer Nachahmung, sowohl ‚innerlich‘ als auch tatsächlich (etwa im unwillkürlichen Lächeln), um das Tun der Anderen in seiner Wirkung auf sich selbst zu erfahren. Zugleich hält die Intensität dieses Mitvollzugs des Geschehens durch die Betrachterin die sich ästhetisch tendenziell auflösende Arbeit zusammen.

4.5.2 Empathie und Mimesis

Im 2. Kapitel der vorliegenden Arbeit habe ich in Bezug auf die Ausdrucksbewegung, wie Kappelhoff und Bakels sie für die Auffassung des Films als Quasi-Körper konzipiert haben, bereits das Phänomen der kinästhetischen Repräsentation der Anderen durch den eigenen Leib angesprochen. Bei Kappelhoff/Bakels ging es um die kinästhetische Repräsentation eines leibähnlichen Gegenstands in dessen ästhetischer Erfahrung. In der Fußnote zur Anlehnung der beiden Autoren an Sobchack um das leibliche Sich-Auskennen im Volumen der Welt als Grundlage des Sich-Auskennens in der filmischen Welt (vgl. S. 77, Fußnote 189). Bezogen auf die Leiber der tatsächlich körperlichen Anderen scheint die kinästhetische Repräsentation ihrer Körperlichkeit in und am eigenen Leib ein basaler Mechanismus (und später auch ein willentlich auszuführender Akt) des Fremdverstehens. *Was* auf dieser Ebene genau von der Anderen mitvollziehbar und verständlich wird, scheint mir dabei nicht leicht zu sagen. Für Merleau-Ponty ist es auf der primordialen, vorsprachlichen Ebene kaum mehr als das Leib-Sein, die dem ‚Fleische‘ eingeschriebene Erfahrung also, sowohl Subjekt als auch Objekt zu sein, und beides im eigenen, voluminösen Leib zu vereinen. Diese Erfahrung ermöglicht es uns bei Merleau-Ponty immerhin, uns kinästhetisch in jeden möglichen Leib an jedem möglichen Ort versetzen zu können, und uns somit in der plastischen Welt in einer bestimmten Weise immer schon auszukennen.

Nach Ed S. Tan, der als Neurologe und kognitivistischer Filmtheoretiker das Phänomen der Empathie angesichts von Filmen erläutert,²⁴⁵ entnehmen wir mithilfe der grundlegenden Form der Empathie, der sogenannten *Resonanzempathie*, den Bewegungen der Anderen deren ‚Sinn‘. Diese Resonanzempathie, so Tan, praktizieren wir automatisch und können sie nicht willentlich steuern. Neurologisch betrachtet besteht sie in einem Prozess, der die viel-

²⁴⁵ Ed S. Tan: *Wenn wir uns so gut auf die Kunst des Einfühlens verstehen, praktizieren wir es dann nicht ständig?*, in: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): *Einführung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009. Tan unterscheidet Empathie eindeutig vom Mitgefühl, also von der fürsorglichen Empfindung für den Anderen. Mitleid mit der Anderen zu haben ist nicht dasselbe, wie ihre Emotionen mitzuvollziehen.

fältige Aktivität von Spiegelneuronen beinhaltet: Sobald wir Bewegungen der Anderen wahrnehmen, stellen wir eine innere, kinästhetische Simulation des Wahrgenommenen her, der wir dann den ‚Sinn‘ der Bewegung – etwa die darin enthaltene Absicht²⁴⁶ – entnehmen können. Wir simulieren also die Bewegung am und im eigenen Leibe, um ihre Bedeutung wie von innen zu begreifen, indem wir sie an uns selbst erfahren. Bewegungswahrnehmung und kinästhetische Simulation gehen auf dieser grundlegenden Ebene nach Tan derart ausnahmslos miteinander einher, dass aus neurologischer Warte das Wahrnehmen von Bewegung „der Simulation gleichkommt.“²⁴⁷ Die Bedeutung dieses Zusammenhangs für unser Verstehen der Anderen bewertet Tan als so grundlegend, dass das

„allumfassende Wirken und die fundamentale adaptive Bedeutung des Wahrnehmungs-Handlungs-Systems [...] kaum genug betont werden [können]. Der Mensch ist ein empathisches Tier. Er funktioniert als soziale Spezies von Gnaden der automatischen Empathie. [...] [I]mplizite, automatische und unbewusste Prozesse verkörperter Simulation [versetzen] uns zu guter Letzt in die Lage [...], andere als uns gleichende Selbst-Identitäten zu erkennen, das heißt als Personen. Wir alle besitzen eine „gemeinsame, vielfältige neurale Basis der Intersubjektivität.“ Diese ermöglicht uns den Eintritt in die Welt der beobachteten Person ohne explizites Theoretisieren und erklärt die Phänomenologie geteilter Erfahrung, das grundlegende Bewusstsein, dass wir nicht allein sind und in einer Welt leben, die von anderen ebenso erfahren wird wie von uns selbst.“²⁴⁸

Auch angesichts von Personen in Filmen können wir die Resonanzempathie nicht unterdrücken, so Tan.²⁴⁹ Und obwohl wir gewöhnlich keine persönlichen Erfahrungen mit den Charakteren gemacht haben, brauchen wir nur sehr wenige Schlüsselinformationen über sie, um, auf der Resonanzempathie aufbauend, ihr Verhalten auch auf der komplexeren Ebene etwa der *Enactment-Empathie* nachzuvollziehen.²⁵⁰

²⁴⁶ Der ‚Sinn‘ der Bewegung muss bereits in einem Konglomerat aus Empfindung, Gefühl, Gedanke und Absicht bestehen, die Tan nicht ausführlich differenziert.

²⁴⁷ Tan 2009, S. 196. Der Neurologe beschreibt den Vorgang folgendermaßen: „Erste visuelle Beschreibungen von Handlungen werden im übergeordneten temporalen Kortex codiert und an die nachgeordnete parietale Spiegelneuronen-Sektion geschickt. Dort wird eine exakte kinästhetische Repräsentation codiert, die an die untergeordneten frontalen Spiegelneuronen weitergeleitet wird, die Ziele wie oben beschrieben identifizieren. Danach wird die Repräsentation wieder an den übergeordneten temporalen Kortex zurückgeschickt. Carr u.a. zufolge kann nach vollständigem Durchlaufen des Zyklus eine motorische Mimikry oder Nachahmung initiiert werden.“ In: Tan 2009, S. 192.

²⁴⁸ Tan 2009, S. 196. Tan zitiert Vittorio Gallese: *The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in: *Psychopathology*, Nr. 36.4, 2003, S. 175.

²⁴⁹ Hier lässt sich wieder an meine Überlegungen im Zusammenhang mit Sobchacks Konzeption des Films als Leib anschließen (vgl. S. 77, Fußnote 189): Angesichts der spezifischen Beweglichkeit und der Gegenständlichkeit des Filmgeschehens (Koch), die als „Profit der Wirklichkeitsübertragung“ von der nichtfilmischen auf die filmische Welt verstanden werden können (Hediger), gibt es eine besondere Kontinuität zwischen unserer Welt und jeder filmischen Fiktion, die auch in unserer leiblichen Vertrautheit mit der filmischen Welt spürbar wird.

²⁵⁰ Laut Tan ist man innerhalb der Empathie-Forschung unentschieden, wie das Verhältnis zwischen den verschiedenen Formen der Empathie zu bestimmen ist: „Kurz zusammengefasst, besteht der Unterschied zwischen den beiden Formen der Empathie [...] darin, dass in der Resonanzempathie der Zustand des Anderen das Resultat leiblicher Simulation ist, wohingegen er innerhalb der Enactment-Empathie Teil einer wesentlich ausgefeilteren Repräsentation ist, die sich aus einem sogenannten folk-theorising über diese Person ergibt. [...] Einige Theoretiker und Forscher [...] haben deshalb [...] vorgeschlagen, dass es sich bei der Simulation um einen Teil des Enactment handelt, was bedeutet, dass innerhalb der Enactment-Empathie Simulationen durchgeführt werden können, um das eigene Verständnis zu erweitern. Ein anderer Bezug zwischen den beiden Formen könnte sein,

Tans Erörterungen unseres neurologischen und leiblichen Verfahrens beim Fremdverstehen, auch angesichts der Anderen im Film, lassen sich gut mit Beschreibungen grundlegender Züge des mimetischen Handelns in der sozialen Welt übereinbringen, wie sie die Anthropologie als Anpassungsphänomene untersucht. „In der Nachahmung“, so formulieren es etwa Gunter Gebauer und Christoph Wulf in Bezug auf die mimetischen Impulse des Kindes,

„vereinigen sich Objektivierung und Aneignung durch das Subjekt; sie durchläuft folgende Stufen: Von einem objektiv gegebenen Modell stellt das Kind seine subjektive Version her. In seinem mimetischen Akt produziert es das Vorbild am eigenen Körper noch einmal. Über die Verkörperlichung von Modellen wird eine Übereinstimmung des handelnden Subjekts mit der Welt von anderen hergestellt: eine Übereinstimmung der Handlungen und der inneren Beteiligung.“²⁵¹

Dies passt auch insofern zu Tans Überlegungen, als er den kindlichen Nachahmungsdrang als ein unwillkürliches körperliches Ausagieren der später beziehungsweise ansonsten nur kinästhetisch vollzogenen Repräsentation der Bewegung der Anderen im Zuge der Resonanzempathie beschreibt. Auch in der tatsächlich körperlichen Nachahmung der Bewegung der Anderen also können wir die „innere Beteiligung“ dieser Anderen, ihren inneren „Zustand“²⁵² an ihr erfassen, so dass sie für uns, eigentlich nachträglich, ausdrucksfähig wird: Wenn wir lächelnd auf ein Lächeln antworten, so ist das zugehörige Gefühl, laut Gebauer/Wulf, „nicht der Auslöser der Antwort, sondern eine Folge des mimetischen Verhaltens, ein Nach-Machen des ersten Lächelns in der mimetischen Bewegungswelt.“²⁵³

Mit Pierre Bourdieu schließlich lässt sich das *absichtliche* Ausagieren der leiblichen Repräsentation der Anderen im Zuge des Fremdverstehens auf die Verfahren des Schauspiels beziehen: „Dass man bestimmte Positionen oder Körperhaltungen einnimmt, heißt [...] die Gefühle erzeugen, die diese ausdrücken, einflößen oder verstärken. Die Geste verstärkt, wie das Paradox des Schauspielers oder Tänzers lehrt, das Gefühl, das wiederum die Geste verstärkt.“²⁵⁴

dass alle abstrakten Repräsentationen des Zustandes der Anderen als den konkreten Repräsentationen im Wahrnehmungs-Handlungssystem prinzipiell nachgeordnet verstanden werden.“ In: Tan 2009, S. 200.

²⁵¹ Vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Hamburg 1998, S. 27.

²⁵² Vgl. Tan 2009, S. 200.

²⁵³ Gebauer/Wulf 1998, S. 50.

²⁵⁴ Pierre Bourdieu: *Choses dit*, Paris 1987, S. 216, Übersetzung aus dem Französischen von Gebauer/Wulf 1998, S. 50. Das Beispiel des Schauspiels macht auch deutlich, dass die Bewegung oder Haltung, die wir nachahmen, um uns in die Andere hineinzusetzen, nicht unbedingt (und wie Tan angesichts von Filmbetrachtungen zeigt, auch nicht für das Inkrafttreten der automatischen Empathie) in der unmittelbaren physischen Anwesenheit der Anderen gegeben sein muss: im Zuge der Betrachtung von Bildern, aber auch im Zuge einer Vorstellung des Anderen, der darin „postuliert, hypostasiert oder fiktional ist“ (in: Gebauer/Wulf 1998, S. 16), können wir uns auch in den „nur“ repräsentierten oder vorgestellten anderen Körper einfühlen, indem wir ihn nachahmen. In dieser Weise verfahren natürlich auch Darstellerinnen Marias, eines Engels, einer Heiligen oder einer Stifterin in Vogelgestalt.

In Ahtilas *The Annunciation*, insbesondere in Szenen wie der oben beschriebenen Begrüßungsprobe, tun die Darstellerinnen offensichtlich etwas all dem Verwandtes: Sie entnehmen ihrer Beobachtung der Anderen, beziehungsweise ihrer eigenen leiblichen Repräsentation des Beobachteten, die „innere Beteiligung“²⁵⁵ der Anderen an deren Tun, um sich in diese Anderen hineinzusetzen und ihre Erfahrungen mitzuerfahren: mal kinästhetisch, aber subtil sichtbar, mal absichtsvoll mimetisch handelnd. So verfährt die Regisseurin mimetisch, wenn sie die Rolle der Maria vorführend einzunehmen versucht,²⁵⁶ und die Darstellerin der Maria repräsentiert sich das Tun der Regisseurin zunächst kinästhetisch, um deren Einübung in die Maria mitzuerleben, wobei ihr subtile äußere Anzeichen der kinästhetischen Repräsentation anzusehen sind (17:08 – 17:35).²⁵⁷ Umgekehrt vollzieht die Regisseurin die Probe innerlich mit, während Maria mimetisch handelnd versucht, Maria zu werden (17:41 – 17:58). Und schließlich tut die Betrachterin, die durch die beschriebene Nähe zu diesem Geschehen (dank der Mittel der tendenziellen Lockerung der Form) ebenfalls intensiv mit dem inneren Mitvollzug des Einfühlungsgeschehens befasst ist, dasselbe wie die Darstellerinnen: Sie repräsentiert deren Bewegungen in sich selbst, und entnimmt den Bewegungen auf diese Weise die „innere Beteiligung“ der Darstellerinnen an deren Tun.²⁵⁸

²⁵⁵ Vielleicht ist dies keine so unpräzise Beschreibung, weil sie Empfindung, Emotion und Intention zusammenfasst.

²⁵⁶ Vgl. S. 155, Fußnote 254: Das Vorbild muss nicht anwesend sein.

²⁵⁷ Dass die hier von Tan beschriebene Resonanzempathie ein unwillkürlicher Vorgang ist, bedeutet nicht, dass man ihn nicht wenigstens teilweise mit Aufmerksamkeit mitverfolgen kann. Selbstverständlich lässt sich die Aktivität der Spiegelneuronen nicht unmittelbar reflektieren. Aber die kinästhetischen Regungen des eigenen Körpers, während wir konzentriert sind auf die Bewegungen und Handlungen der Anderen, können wir durchaus wahrnehmen.

²⁵⁸ Natürlich kommen zu der bloßen Repräsentation des Tuns der Anderen noch andere Tätigkeiten oder Richtungen der Aufmerksamkeit vor: Maria vollzieht das Maria-Werden der Regisseurin empathisch mit. Sie vertritt aber auch eine potenzielle Zuschauerin der Aufführung, und ist als solche aufmerksam für die darüber hinausgehende Wirkung der Darstellung auf Andere, zum Beispiel hinsichtlich der Qualität dieser Darstellung. Dasselbe gilt für die Regisseurin als Beobachterin der Proben – oder für die Betrachterin. Diese Dimensionen der Empathie, die über den Mitvollzug hinausgehen und zusätzlich eine Außenperspektive einnehmen, sind in *The Annunciation* jedoch weniger zentral.

Mir ist im Übrigen bewusst, dass der hier verwendete Empathie-Begriff, der recht grob die unbewusste und bewusste Hineinsetzung in die erfahrende Andere meint, und in Bezug auf *The Annunciation* vor allem die Leiblichkeit dieses Vorgangs hervorheben soll, angesichts der aktuellen Debatte um die Definition von Empathie etwas unterkomplex erscheinen mag. Diskutiert wird unter anderem die Vergleichbarkeit empathischer Vorgänge außerhalb des Filmbetrachtens mit der Empathie mit Personen im Film (hier geht es zudem um Unterschiede zwischen Spielfilmen und Dokumentarfilmen, sowie um die Frage nach unserer Empathie mit unsichtbaren Erzähler_innen, Gegenständen und unbestimmten Perspektiven im Film. Vgl. dazu Susanne Schmetkamp: „Zur Empathie gehört [...] ein Prozess, bei dem die spezifische Lage einer Person, ihre Gefühle und Handlungen wahrgenommen werden, und zwar wie sie sich in der leiblichen Expression und aus ihrer spezifischen Perspektive manifestieren. Die Perspektiveneinnahme wäre dann eine, welche nicht nur kognitiv, sondern auch leiblich abläuft, insofern es immer auch Perspektiven von Körpern, Dingen, Stimmungen sind, die vergegenwärtigt werden.“ In: Susanne Schmetkamp: *Perspektive und empathische Resonanz: Vergegenwärtigung anderer Sichtweisen*, in: Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, Bielefeld 2017, S. 156. Aber auch der Begriff der Empathie überhaupt ist Zentrum einer Diskussion, die eine Vielzahl an Differenzierungen hervor-

4.5.3 Probe

Intersubjektiv zu erfahren bedeutet in *The Annunciation* deswegen nicht mehr, einen spezifischen Erfahrungsmodus in sich selbst zu mobilisieren, der die in besonderer Weise weltfassende Erfahrung einer bestimmten, in sich geschlossenen Gruppe prägt, und auf diesem Wege hinsichtlich der Weise des Erfahrens Teil dieser Gruppe zu werden. Vielmehr stehen die Erfahrungen einzelner Subjekte im Zentrum, die selbst mit der alltäglichen Weise der Empathie beziehungsweise des Miterfahrens mit Anderen befasst sind. Dabei rückt die Leiblichkeit; der eigene Leib und der Leib der Anderen, in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Wie am Ende des vorangegangenen Kapitels angedeutet, scheint mir mit dieser Hervorhebung der Leiblichkeit für die intersubjektive Erfahrung bei Ahtila der Versuch einherzugehen, eine nachhaltigere Veränderung des Subjekts zu bewirken, das seinen Erfahrungshorizont auf die Erfahrungen der Anderen erweitert. Statt die Videoinstallation als Vehikel für einen bestimmte Erfahrungsmodus in der Fiktion zur Verfügung zu stellen, der sich in seiner Besonderheit vom Erfahrungsmodus außerhalb dieser Fiktion unterscheidet, scheint nun die Videoinstallation einen Rahmen zu bieten, um sich die Erfahrungen der Anderen in aller Ruhe

bracht hat. Einen guten Überblick bieten Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran in: *Einleitung: Empathie im Film*, in: Hagener/Vendrell Ferran 2017. Im engen Sinne bezeichnet Empathie nach Hagener und Vendrell Ferran „eine spezifische Bezugnahme auf andere Menschen [...], bei der uns das, was der andere erfährt, auch gegeben wird.“ (Hagener/Vendrell Ferran 2017, S. 13) Diskutiert wird dabei die Gegebenheitsform, die indirekt sein könnte (hier streiten sich die sogenannte *Theory Theory*, in der man davon ausgeht, dass wir „eine Theorie des Geistes besitzen, von der ausgehend wir dann Inferenzen ableiten“ (S. 14) und die Simulationstheorie, nach der „wir uns die Situation des anderen vor[stellen], ohne zu theoretisieren, indem wir uns in den anderen hineinversetzen und einen ähnlichen Zustand in uns selbst hervorrufen (d.h. simulieren).“ (S. 15). Unsere eigene Gefühlswelt ist nach dieser Theorie von den Gefühlen der Anderen nicht betroffen. Die Gegebenheitsform der Erfahrungen der Anderen könnte aber auch direkt sein, wie es viele, unter anderem von Merleau-Ponty inspirierte, phänomenologische Ansätze darstellen (vgl. S. 17). Umstritten sind dann innerhalb der phänomenologischen Diskussion die Form der Anteilnahme (hier ist es u.a. wichtig, zwischen ich-zentrierter und du-zentrierter Empathie zu unterscheiden, das heißt dazwischen, ob ich mir mich in der Situation der Anderen vorstelle, oder mich in die Andere in ihrer Situation hineinversetze (vgl. S. 19)), die Bestimmung derjenigen Gefühle der Anderen, auf die sich die Empathie richtet (vgl. S. 19) sowie die Frage nach dem „Ähnlichkeitsgrad zwischen den mentalen Zuständen des Empathisierenden und des Empathisierten“ (S. 20). Ich habe mich gegen eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Diskussion innerhalb der vorliegenden Arbeit entschieden, um nicht zu sehr von meinem Hauptaugenmerk abzulenken. Ich möchte Ahtilas Videoinstallationen zum einen so beschreiben, dass der Wandel nachvollziehbar wird, der sich in der Weise vollzieht, wie Ahtila sie als Vehikel der Erweiterung der Betrachterinnenerfahrung auf die Erfahrungen der Anderen bereitstellt – um eben diesen Wandel geht es im Vergleich zwischen den Arbeiten der früheren Schaffensphase und den neueren Arbeiten um *The Annunciation*. Zum anderen will ich sie so beschreiben, dass die Konsequenz und der Wille deutlich wird, mit der Ahtila ein Gelingen dieser Erfahrungserweiterung durchzusetzen versucht, und zwar jenseits von skeptischen Zweifeln daran, ob sie prinzipiell beziehungsweise theoretisch gelingen können. Dabei wird insbesondere die Erweiterung auf die Erfahrung von Tieren ein Prüfstein sein, wie ich im 5. Kapitel zeigen werde. Gerade hierfür wären eine Diskussion um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit von Empathie als „Bezugnahme auf andere Menschen [...] bei der uns das, was der andere erfährt, auch gegeben wird“ (Hagener/Vendrell Ferran 2017, S. 13) sowie eine zu genaue Differenzierung der verschiedenen Formen von Empathie meines Erachtens eher hinderlich.

anzueignen, indem man sie empathisch und mimetisch verkörpert, *und zwar so lange, bis der eigene Leib eine tatsächliche Veränderung erfahren hat*. Das geeignete Handlungsformat hierfür ist die Übung oder Einübung, die Ahtila sowohl inhaltlich prominent platziert, als auch möglich macht, indem beinahe die gesamte dem empathischen Nachvollzug sich darbietende Handlung von *The Annunciation* im *Proben* besteht.

Die körperliche Übung ist eine Form mimetischen Handelns, deren Zugehörigkeit zum Schauspielen auf der Hand liegt. Mit Michel Foucault ist sie eine „Technik, mit der man den Körpern Aufgaben stellt, die sich durch Wiederholung, Unterschiedlichkeit und Abstufung auszeichnen.“²⁵⁹ Dabei wird an der Wiederholungsstruktur der körperlichen Übung besonders evident, dass sich nicht nur die Umwelt, in der wir handeln, sondern auch unser Körper im Zuge dieser Weise mimetischen Handelns verändern, dass dieser Körper also nachher nicht mehr derselbe ist wie vorher: Das Grundprinzip des Übens, die Bewegung, nutzt mit Gebauer und Wulf „sowohl die Plastizität des Körpers als auch die Formbarkeit der Umwelt“ aus. Bewegung ist in dieser Perspektive „ein *Medium*, in dem beide Seiten ineinandergreifen: Sie produziert gegenseitig bewirkte Verbindungen und Veränderungen – ein gemeinsames Spiel, das Beteiligung verlangt *und die Teilnehmer nicht unverändert lässt*.“²⁶⁰

Eben diesen Effekt der Übung hat Ahtila meines Erachtens im Blick, wenn sie nicht nur große Teile von *The Annunciation* vom *Proben* handeln lässt, sondern die Arbeit auch so gestaltet, dass die Betrachterin so intensiv wie möglich miterfahren kann. *The Annunciation* zeigt *Proben*, in denen die Darstellerinnen versuchen, in ihre Rollen ‚hineinzuwachsen‘, in dem sie ihrem Körper die Erfahrungen verschaffen, die sie jenem Körper unterstellen, den sie sich aneignen möchten: Der Engel schnallt sich große und schwere Flügel um, er grüßt, und er fliegt. Maria grüßt ebenfalls ausführlich. Sie heißt willkommen, erschrickt, zeigt sich fromm, und sie reitet auf einem Esel.²⁶¹ Und die Heilige beobachtet und bezeugt (Zwischenszene und Szene 6), genau wie die Nonnenschülerinnen (Szene 8). Insbesondere mit Blick auf den Engel wird dabei deutlich, dass ihn tatsächlich erst die körperliche Nachahmung dessen, was er

²⁵⁹ Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2016, S. 207/208.

²⁶⁰ Gebauer/Wulf 1998, S. 24, meine Hervorhebung.

²⁶¹ Warum eigentlich das Eselreiten für eine Aufführung und Verfilmung der Verkündigung eine Rolle spielt, oder warum der Weihnachtsmann, die weihnachtliche Stadtbeleuchtung oder die entsprechende Dekoration des Filmsets in der Arbeit vorkommen, ist nicht ganz klar. Vielleicht soll, in Anlehnung an eine der Darstellungstraditionen biblischer Szenen, das einzelne Ereignis eingebettet sein in Anspielungen auf die Dinge, die noch kommen werden. Vielleicht wird Maria in erweitertem Sinne auf ihre Rolle vorbereitet, indem ihr Leib so sehr der Marias wird, dass ihm eben auch die Fähigkeit des Eselreitens eingeschrieben sein muss. Ansonsten dienen die Anzeichen der nahenden Weihnacht wohl auch schlicht der zeitlichen Einordnung des Geschehens, das dann mit Frühlingsbeginn endet.

werden will, erfahren lässt, welche innere Haltung, welches Gefühl einen solchen Körper (möglicherweise) erfüllt: In der Flügelprobe (Szene 4) ist ihm zunächst die Ungewohntheit der Schwere der Flügel, und die Ungeübtheit anzusehen, sich mit ‚Gliedermaßen‘ dieser Ausmaße zu bewegen. Als er seinem Spiegelbild begegnet, kann er sich selbst, nun dieses Bild gestaltend, in eine Haltung bringen, die ihm adäquat erscheint – und erfährt dabei sichtlich eine dieser Körperhaltung innewohnende Souveränität an sich selbst, die ihn dem Engelsein ein gutes Stück näher bringt. Einen ähnlichen Moment gibt es in der Begrüßungsprobe: Der Engel steht während der langwierigen Erläuterungen der Regisseurin ein wenig verloren, scheinbar unsicher und auch ein bisschen ungeduldig dabei. Die freundliche Begrüßung vollzieht er in dieser Probe in einer Weise, die seine Unsicherheit humorvoll sichtbar macht. In die fromme Begrüßung zum Schluss vertieft er sich dann jedoch so sehr, dass er – verglichen etwa mit dem fromm grüßenden Engel in Fra Angelicos *L'Annunciazione* – etwas zu sehr in sich geht, statt auf Maria bezogen zu bleiben. Entsprechend gerührt von dem kindlichen Ernst, mit dem der Engel seine Aufgabe zu erfüllen versucht, und dabei beinahe vergisst, was er tut (nämlich grüßen), wird er denn auch von Maria spontan umarmt (19:18 – 20:40). In der Probe der ängstlichen Begrüßung durch Maria aber, während der sie vorschlägt, der Engel solle sie mit seinen Flügeln bedrohen, damit sie die nötige Angst für ihr Zurückschrecken bekäme, überrascht der Engel: Er stimmt zuerst zu, greift etwas ungeschickt in die Haltegriffe seiner Flügel und geht auf Maria zu, so dass ihm die Last auf seinem Rücken anzusehen ist. Dann plötzlich lehnt er sich souverän nach vorne, bringt mit einer ungeahnten Präzision einen Flügel vor und einen hinter sich, schaut Maria mit all der Demut gebietenden Strenge an, die man von einem Erzengel erwarten kann, und verharrt in dieser Position. Die Ängstlichkeit Marias wird angesichts seiner Drohgebärde umso nachvollziehbarer (18:43 – 19:10). Die Flugprobe (Szene 6) zeigt zunächst noch eine Frau, die in einer Nahe mit hochgeschobenem Kleid so fest in einen Sitzgurt geschnürt wird, dass man als Zuschauerin fast das Gefühl bekommt, den gebührenden körperlichen Abstand nicht wahren zu können. In der Luft ist die Darstellerin hilflos, und gerät in ihren unbeholfenen Versuchen, sich in die waagrechte Flugposition zu begeben, in einen halben Überschlag. Mit dem Kopf nach unten hängend versucht sie sich wieder aufzuschwingen. Als das schließlich gelingt, wird sie sicherer: Ihr Stolz, die Kontrolle zurück gewonnen zu haben, gibt ihr offensichtlich Mut. Nach dem nächsten Schnitt bewegt sich der Engel in diagonaler Position an seinen Seilen durch den Raum. Konzentration und allmähliches Begreifen sind ihm anzusehen, und damit geht sichtlich eine zunehmende Sicherheit seines Körpers *als Engelskörper* einher. Nach dem letzten Schnitt wird der Engel in vollkommenen waagerechter Haltung durch den Raum geschoben. Er wirkt entspannt

und zuversichtlich, sein Körper ist offenbar angekommen in dem Gefühl, das er seine Rolle einübend gesucht hat: *Hey! I'm an Angel!*, stellt die Darstellerin zufrieden fest. Als sie in der bald darauf folgenden Verkündigungsszene schließlich glanzvoll und souverän erscheint, hat der Engel einen weiten Weg zurückgelegt – weiter als Maria etwa, deren Zartheit und gleichzeitige Unerschütterlichkeit ebenfalls ausgiebig eingeübt wurden, ihr aber von Beginn der Proben an sichtlich näher gelegen hatten (*I do believe* – Szene 2).

Die Proben in *The Annunciation* stellen somit das Wechselspiel zwischen körperlicher Nachahmung und bewusster Erfahrung der Wirkung solcher Nachahmung auf den eigenen Körper in den Vordergrund: Die Konzentration auf die Gefühle, den inneren Zustand, die innere Situation, die sich in der körperlichen Übung ausdrücken beziehungsweise durch diese erst hervorgebracht werden. Die Darstellerinnen lernen Bilder der Charaktere kennen, die sie zu sein einüben werden, sie sehen beispielsweise die unterschiedlichen Körperhaltungen Marias in den verschiedenen Verkündigungsgemälden der Renaissance. *They all look pretty much the same*, stellen sie anfangs fest (8:43), und auch der erste Blick der Betrachterin auf die Bilder Martinis, Fra Angelicos und da Vincis währt nicht lange genug, um sogleich die drei verschiedenen Gesten Marias in ihrem unterschiedlichen Ausdruck zu registrieren (4:26). Die Darstellerinnen haben also ungefähre Vorstellungen der Körper derer, die sie zu sein üben wollen. Und während sie sich nachahmend in diese Körper vertiefen, füllen diese sich mit Gehalt, mit Details und mit subtilem Ausdruck, indem sie durch eigene Erfahrung zum Leben erweckt werden. Das führt nicht nur dazu, dass sich der Blick der Darstellerinnen auf die Rollen ändert, die sie einnehmen. Der wechselseitige Prozess von Nachahmung und Selbsterfahrung bringt auch eine Veränderung ihres eigenen Leibes mit sich. Der Körper der Engelsdarstellerin ist am Ende der Arbeit nicht mehr derselbe wie am Anfang. Nicht nur, weil er in der letzten Szene, in der er erscheint, geschminkt, verkleidet und strahlend ausgeleuchtet ist. Sondern auch, weil er sichtbar von einer Souveränität als Engel zeugt, derer er zu Beginn der Probenzeit in *The Annunciation* wohl nicht fähig gewesen wäre (28:34).

Die Probe bei Ahtila ist deswegen eine körperliche Einübung, die, im Gegensatz zu einer aktuellen Interpretation des häufigen Einsatzes der Probe als Handlungsformat in der zeitgenössischen Kunst, gerade nicht etwas Ephemereres hervorbringt, keinen Leibeszustand ‚auf Probe‘. Die Probe provoziert kein Zwischending, das noch nicht das Eigentliche ist, und für

immer im Zustand der Skizze verbleibt.²⁶² Stattdessen verändert die Art der Einübung in *The Annunciation* den Körper, der sie betreibt, nach innen und nach außen hin merklich.

²⁶² Das Hervorbringen eines Stadiums des Vorläufigen und Uneigentlichen, sowie einer Situation, in der man sich beweisen muss (eine Probe von sich geben), steht für die Herausgeberinnen des Bandes *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Berlin 2016) im Vordergrund, wenn sich die zeitgenössische Kunst des Probenformats bedient – was sie häufig tut. Buchmann, Lafer und Ruhm begründen die Popularität des Probenformats hauptsächlich mit dessen Marktconformität, oder genauer: mit einer Entsprechung zwischen den zeitgenössischen Produktionsbedingungen und diesem Format. Aus institutionskritischer Warte betonen sie die Vergleichbarkeit des Probenformats mit den Produktionsbedingungen in der postfordistischen (oder neoliberalen) Ära seit Ende der 1970er Jahre. Das Spielerische, das die Probe zuweilen vermittelt, das Unernst und Freie, entspricht aus dieser Sicht einem Image, das es zu etablieren gilt, wenn man als Unternehmen oder Arbeitnehmer attraktiv sein möchte – Ernst stünde hingegen für Verkramptheit, Verbindlichkeit für unerwünschte Abhängigkeit. Der Probezustand als ein vorübergehender Zustand, das Auf-Probe-Sein, spiegelt demnach außerdem die Bereitschaft, sich ständig selbst zu evaluieren, sich flexibel und jederzeit anpassungsfähig zu zeigen, so wie es ein Arbeitsmarkt verlangt, der vielfach weder auf feste Verträge, noch Standorte, noch Berufsprofile setzt. So wird schließlich der Probezustand selbst zum eigentlichen Zustand, der niemals gesichert ist, in dem man sich ständig neu beweisen muss, um nicht herauszufallen, und in dem nicht zuletzt die Entlohnung trotzdem demonstrieren darf, dass man nicht angekommen ist, sondern noch üben muss (vgl. etwa Sabeth Buchmann: *Shared Production (-Values)*, in: Buchmann/Lafer/Ruhm 2016). In einem mit ihrer Publikation zusammenhängenden gemeinsamen Aufsatz schreiben Buchmann und Ruhm außerdem, dass das Format der Theater- und Musikproben heute „beispielhafte Anwendung in (Installations-)Filmen und Performance-Videos [erfährt], wobei es als eine Integration potenziell dysfunktionaler Methoden verstanden wird, die dazu angetan sind, die Regeln des eigenen Genres herauszufordern und das allzu Gekonnte und Virtuose durch sichtbar gemachtes Erproben neuer Regeln infrage zu stellen oder zu ersetzen. Die künstlerische Produktion performt sich dabei nicht selten als ein strukturell ergebnisoffener Lernprozess vor laufender Kamera.“ In: Sabeth Buchmann und Constanze Ruhm: *Subjekt auf Probe*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 90, Juni 2013, online verfügbar unter URL:

www.textezurkunst.de/90/buchmann-ruhm-subjekt-auf-probe/ (zuletzt aufgerufen am 03.01.2018). Die Betonung des ‚sich Performens‘ macht dabei deutlich, dass Buchmann und Ruhm die Hinterfragung der etablierten Regeln des Genres als vorgeschützt, die Anpassung an die Ansprüche des Marktes jedoch als eigentlichen Grund betrachten. Im Hinblick auf *The Annunciation* lässt sich durchaus sagen, dass Ahtila mit dieser Arbeit „die Regeln des eigenen Genres“ herausfordert „und das allzu Gekonnte und Virtuose durch sichtbar gemachtes Erproben neuer Regeln“ infrage stellt. Und zwar im Dialog mit ihren eigenen, früheren Arbeiten, gegenüber denen die Künstlerin mit *The Annunciation* wie gesehen ihre etablierte künstlerische Praxis stark verändert hat. Das Probenformat führt dabei, etwa in seiner unvorhersehbaren Dauer, zu einer unregelmäßigeren und lockeren Form von *The Annunciation* im Vergleich mit Arbeiten wie *Today* oder *If 6 was 9*. Ich hoffe in der vorliegenden Arbeit zeigen zu können, dass Ahtila auf diese Weise verschiedene Möglichkeiten des Mediums erforscht, um Intersubjektivität zu schaffen. Ich sehe darin jedoch keine Emphase auf der Ergebnisoffenheit des Formats – auch weil Ahtila, bei aller Modifikation ihrer künstlerischen Praxis, in *The Annunciation* die Zügel durchaus in der Hand behält. Die Probe ist in dieser Arbeit zum einen eine passende Handlung, um die Darstellerinnen leiblich handelnd durch die beschriebenen Prozesse der Empathie und der Mimesis zu bringen und diese zugleich vorzuführen. Und zum anderen ermöglicht sie, unter anderem durch ihren Einfluss auf die Form der Arbeit, der Betrachterin eine ähnliche Erfahrung, wie sie die Darstellerinnen machen.

Deswegen kann man zwar den Eindruck gewinnen, dass Ahtila in *The Annunciation* gegenüber ihren früheren Arbeiten den „Eindruck des Langatmigen, mithin der Langeweile [...] gezielt in Kauf“ nimmt (Buchmann/Ruhm 2013). Die Intensität des empathischen und mimetischen Mitvollzugs aber trägt, meines Erachtens, über jene Längen der Arbeit hinweg, die ihn erst möglich machen. Entsprechend fällt die Betrachterin nicht aus dem Mitvollzug heraus, etwa um sich selbst als Voyeurin zum Thema zu werden, wie Buchmann und Ruhm annehmen (vgl. Buchmann/Ruhm 2013). Hinsichtlich der Narration hat deren Fortgang in *The Annunciation* letztlich auch Vorrang vor der absoluten Länge und Form eines Probenprozesses – entsprechend finden beispielweise keine Wiederholungen von Szenen und keine Unterbrechungen der Proben statt. Ahtila löst die Form in *The Annunciation* im Vergleich mit ihren früheren Arbeiten tendenziell auf. Aber wie ich noch zeigen werde überlässt sie sie deswegen nicht ihrer willkürlichen Entwicklung. Ahtilas Arbeit ist deswegen nicht selbst ein „Einüben vor der Kamera“ (Jenny Nachtigall und Dorothea Walzer: *The Rehearsal as Form. An Essay on Yvonne Rainer's Lives of Performers*, in: Buchmann/Lafer/Ruhm 2016, S. 187). Sondern die Arbeit zeigt ein solches Einüben, ohne sich darin formal vollkommen wiederzuspiegeln. So steht die Probe auch nicht „als eine Unternehmung“ im Vordergrund, die vor sich her trägt, „nicht auf ein autoritatives Programm reduziert“ werden zu können (in:

4.5.4 Zeugenschaft

Von außen etwa folgt die Betrachterin von *The Annunciation* den mimetischen Handlungen der Darstellerinnen sehr genau. Neben der Tatsache, dass sie sich gemäß der Resonanzempathie mitvollziehend engagiert, wird sie von Beginn der Arbeit an explizit darauf eingestimmt, die Weise zu beobachten, wie Andere etwas sehen, um so dazu zu kommen, es in der Perspektive der Anderen *neu* zu sehen: *Perhaps one encounters a question which one cannot understand. Or an image of something that begins to puzzle the mind. They are displayed somewhere, where they can be discovered, and then one waits to see who comes to look at them. And how they look at them.* Die dies begünstigende Rolle, die die Zuschauerin angesichts von *The Annunciation* einnimmt, möchte ich als die der *Zeugin* fassen, das heißt hier: als die *Rolle einer Person, die verbindlich bezeugen kann, dass etwas tatsächlich geschehen ist.* Zum einen wird die Betrachterin zur *Zeugin*, indem sie wie in den Gesprächssituationen immer wieder räumlich in den Kreis der Probanden einbezogen wird. Sie ist in solchen Momenten so nahe wie möglich dabei, wird beinahe Teil der Situation. Die tendenzielle Lockerung der Form in *The Annunciation*, etwa durch das Ausufern des kadrierten Raumes in den Realraum, oder durch die unmäßige Dauer einiger Szenen, erlaubt eine besondere Nähe der Betrachterin zum Geschehen. Zum anderen wird die Betrachterin *Zeugin*, indem sie die Perspektive solcher Anderer teilt, die ebenfalls damit beschäftigt sind, die Wirklichkeit eines Geschehens zu bezeugen.

Nahezu alle Szenen zeigen beobachtende und zuschauende Personen, zwar nicht unbedingt im buchstäblichen Zentrum der drei Screens, aber doch als Teil des zentralen Geschehens:²⁶³

Nachtigall/Walzer 2016, S. 188) – etwa, um eine Zurücknahme der Kontrolle und eine eher partizipative Haltung zu demonstrieren (beziehungsweise sich teamfähig und flexibel in den eigenen Vorstellungen zu präsentieren). Die Autorität Ahtilas als Künstlerin bleibt mit der Form des Kunstwerks bestehen, die nicht identisch ist mit der Form der Probe. „There seems to be a progression in Ahtila's recent work“, so formuliert es Alison Butler, „away from the blending of these constituents [of cinema] into an integrated form and towards a presentation of the work as a loose constellation that doesn't conceal or absorb its varied source materials or the medium in which they originate. [...] This [...] offers a test of the capacity of cinema to unify its disparate elements enough to form a world.“ (In: Butler 2012, S. 189.) In *The Annunciation*, so meine ich, wird diese „Welt“ am Ende durchaus noch abgeschlossen.

Treffend wäre deswegen die Analyse des Probenformats in Bezug auf Ahtila nur in einer Nebenbemerkung in *Putting Rehearsals to the Test*: Nachtigall und Walzer zitieren dort Carrie Lambert-Beattys Beobachtungen von Yvonne Rainers Videoarbeit *Lives of Performers* (1972). Durch die Anpassung unserer Aufmerksamkeit an die physischen Anstrengungen der Performer_innen, ihre Posen zu halten, geschehe etwas Bemerkenswertes, so Lambert-Beatty: „We feel for them.“ (Vgl. Nachtigall/Walzer 2016, S. 188).

²⁶³ Wie oben erläutert ermöglicht es unter anderem der kohärente Blickkontakt der an einer Szene Beteiligten durch den Raum der Installation, dass die Betrachterin stets den Eindruck hat, der zwischenmenschliche Austausch, die gemeinsame Erfahrung, sei das eigentliche Geschehen der Arbeit. Die zentralperspektivische Aus-

Die Kostümbildnerin während der Kostümprobe des Engels (ab 14:40); die Zuschauerinnen hinter dem Zaun während Marias Reitprobe (ab 12:02); die spätere Heilige in der Zwischenszene mit Anni und der Taube; die Regisseurin während der Begrüßungsprobe; die Heilige und die Regisseurin bei der Flugprobe (51:52); die Heilige und die Stifterin während der Verkündigungsszene (ab 29:11). Die empathische Beobachtung ist Teil des Hauptgeschehens in *The Annunciation*, und die Betrachterin vollzieht sie, ebenfalls empathisch, mit: Das spontane körperliche Zusammenfahren, als die Taube auffliegt (ab 16:03), oder als der Engel kopfüber gerät, und das unwillkürliche Lächeln, als Maria den Engel umarmt, erfährt sie dabei buchstäblich am eigenen Leib. Zwar verhält sich die Betrachterin diesen Handlungen gegenüber nicht mimetisch, insofern sie sie nicht selbst körperlich ausführt, oder nur in sehr reduzierter Weise. Aber ihr wird detailliert vorgeführt und dabei auch an sich selbst bemerkbar, dass zum Beobachten eine körperliche Anteilnahme gehört, die kinästhetische Repräsentation der beobachteten Bewegungen beziehungsweise Handlungen, das heißt ein empfindbares inneres Andeuten dieser Bewegungen durch den eigenen Körper. Auf diese Weise wird für sie die Entwicklung, die etwa der Engel wie oben beschrieben durchläuft, tatsächlich wahrnehmbar, die Veränderung seines Körpers durch die mimetische Einübung in den Körper eines Anderen: Sie erkennt sie auch deswegen, und sie erkennt sie als *real*, weil ihr eigener Körper ihr ein Beispiel davon gibt, indem er sich ebenfalls verändert. Sie macht, empathisch agierend, eine reale Erfahrung, aus der ihr Körper durch die Einübung verändert hervorgeht – auch wenn diese Einübung auf eine Fiktion bezogen ist. Deutlich wird diese Veränderung unter anderem in der Verkündigungsszene gegen Ende der Arbeit. Wer den vorhergehenden Teil der Arbeit nicht gesehen hat, wird die Pointe dieser Szene nicht fassen können, die mitnichten in der Verfilmung eines Wundergeschehens besteht (hierauf komme ich unten noch zu sprechen). Die Pointe dieser Szene besteht in der endgültigen Realisierung der Rollen durch ihre Darstellerinnen, insbesondere mit Blick auf die Engelsdarstellerin. Für die empathische Beobachterin ist der Stolz spürbar, der die hier agierenden Körper erfüllt, auch weil sie die vollbrachten Mühen an sich selbst erlebt hat. Insofern bezeugt sie ein reales Geschehen, einen buchstäblichen Wandel des Fleisches – wenn auch nicht den, der Maria in dieser Szene verkündigt wird (vgl. meine Ausführungen unten, S. 165ff).

Im Hinblick auf diese Ausdeutung der Rolle der Zeugin scheint mir Mieke Bals Verständnis auch in Bezug auf die jüngsten Arbeiten Ahtilas nicht angemessen. Zwar bemerkt Bal an ei-

richtung der Figuren aus Sicht der Betrachterin wird hierdurch überschritten – oder fast buchstäblich durchkreuzt.

ner Stelle ihres prominent veröffentlichten Aufsatzes über *The Annunciation*,²⁶⁴ dass Zeugenschaft Empathie impliziere, „the refusal to distance oneself [...]“²⁶⁵ Dennoch, und im deutlichen Widerspruch dazu, nimmt sie wenig später ihre bereits referierte Position wieder ein, nach der es Ahtila stets um die Distanznahme von der drohenden Identifikation mit den Charakteren ihrer Geschichten gehe – auch wenn sie Zeugenschaft schaffe:

„The affective, sometimes emotional quality of Ahtila’s cinematic works is put under close scrutiny in this recent work. The moment that the woman playing Mary embraces the angel, outside of the directives of the play’s director, is one such moment. Brecht-wise, the acting is showing, not enacting. No seamless solicitation of emotional identification allows facile insidership. Spectatorial engagement remains that of witnessing. Not vicarious participation.“²⁶⁶

Ich halte dies für ein Missverständnis. Es gibt meines Erachtens keinen Anlass, Marias Umarmung des Engels ab Minute 20:16 für eine Handlung im Modus des Zeigens zu halten, vor allem nicht im Sinne Brechts. Gemäß Brechts Einführung einer zeitweisen Distanzierung der Schauspieler_innen auf der Theaterbühne von ihren Rollen, die wiederum Distanzierung und Reflexion seitens der Zuschauer_innen ermöglicht, sollen die Schauspieler_innen selbstreflexiv zeigen, dass sie *zeigen*, das heißt auf das Schauspielen als repräsentierende Praxis aufmerksam machen. Maria müsste dementsprechend mit der Umarmung des Engels aus der mimetischen Einübung ihrer Rolle heraustreten. Insofern sie „outside of the directives of the play’s director“ sowie außerhalb dessen handelt, was der Bibel über die Begegnung zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel zu entnehmen ist, und was die tradierten künstlerischen Darstellungen dieser Szene zeigen, tut sie das auch: Maria ahmt in diesem Moment nicht eins zu eins nach, was sie über diese Begegnung weiß oder gesehen hat. Meines Erachtens wird jedoch gerade in diesem Augenblick deutlich, wie sehr die Darstellerin die Rolle der Maria übernommen hat und aus der Gefühlswelt heraus handelt, die sie dieser Rolle entnimmt: Sie handelt gemäß ihrer spontanen Rührung *als* Maria. Und auch das Lächeln, das angesichts des Augenblicks über das Gesicht der konzentriert beobachtenden Regisseurin huscht, zeugt nicht von Distanznahme, sondern vom Mitvollzug dieses Gefühls. Insofern ist Marias Umarmung kein Zeigen des Darstellens im Gegensatz zum naturalistischen Schauspiel, wie Bal meint. Sie ist vielmehr ein *Tun* im Gegensatz zum Darstellen. Die Fiktion (Maria zu sein) ist an dieser Stelle für die Darstellerin nahezu real geworden. Und trotzdem bricht damit die Fiktion, die *The Annunciation* konstituiert, nicht auf. Vielmehr hat die Darstellerin Marias an dieser Stelle die Realität ihres Körpers verändert, *indem sie sich fiktionalisiert* hat, nämlich indem

²⁶⁴ Bals Text ist der einzige die Arbeit begleitende Essay im Katalog zur ersten Ausstellung von *The Annunciation* in Helsinki 2010/11 (Galleria Heino).

²⁶⁵ Bal 2011, S. 74.

²⁶⁶ Bal 2011, S. 81.

sie sich Marias Perspektive durch die Aneignung ihres Erfahrungshorizonts angeeignet hat. Und eben diese reale Veränderung ist es, die Ahtila der Betrachterin, welche ihrerseits das Tun der Personen in *The Annunciation* verkörpernd bezeugt, mit der Erweiterung ihrer Erfahrung auf die Erfahrungen der Anderen hin in der Fiktion ermöglicht.

4.5.5 Die Verkündigung

Wie ist nun aus dieser Sicht das Ende der Arbeit Ahtilas, die Verkündigungsszene, zu verstehen?

Bal sieht das Wunder in *The Annunciation* „according to Ahtila’s vision inspired by von Uexküll“ in der „radically different vision of (knowledge of) the other, with ‚of‘ meaning ‚cast on‘ as well as ‚emanating from.‘“²⁶⁷ Das Wunder bestünde demnach darin, einen Perspektivwechsel zu vollziehen, der dem Marias in der Verkündigung an sie gleichkommt, einen Wechsel also von der Gewissheit, dass etwas unmöglich ist, zu der Gewissheit, dass es geschehen ist. So, mithilfe eines Wunders eben, wäre der Sprung in die Welt der Anderen geschafft. Mir scheint jedoch, angesichts des bisher Gesagten wie angesichts der Gestaltung der Verkündigungsszene bei Ahtila, eine andere Interpretation stimmiger.

Wie Bal treffend feststellt, ist die Verkündigungsszene selbst nicht das zentrale Geschehen in Ahtilas Arbeit.²⁶⁸ Bevor sie stattfinden kann, wird immer erst noch diskutiert, erst werden die Bilder angeschaut und dann wird noch geprobt; es wird erst noch ein Esel geritten und ein Gespräch über seine Herkunft geführt. Die Arbeit lässt sich, wie beschrieben, viel Zeit. Das immerhin titelgebende Ereignis findet schließlich in der vorletzten Szene statt, und es kommt dabei recht profan daher. Zwar sind die Szenerie und ihre Protagonistinnen sorgfältig ausgestattet, und ist das Geschehen genau choreografiert und präzise ausgeleuchtet. Die Darstellerinnen treten zudem allesamt mit großer Souveränität und, mit offenbarem Respekt gegenüber dem Geschehen, in würdevoller Haltung auf. Dennoch ist es gerade das Wunder, das, ähnlich der Szene innerhalb der Arbeit, vom Zentrum des Geschehens in die Peripherie der Handlung gerät: Zentral ist dem Wunder gegenüber die empathische, hierarchielose Interaktion aller anwesenden Darstellerinnen. Dies lässt sich in zwei Punkten erläutern.

Erstens verändert Ahtila einen wichtigen Aspekt des Wunders in der biblischen Verkündigung, der in den malerischen Darstellungen aufgrund der medialen Bedingungen kaum prob-

²⁶⁷ Bal 2011, S. 82.

²⁶⁸ Vgl. Bal 2011, S. 77.

lematisch wird, nämlich seine *Zeitlosigkeit*. Dem Lukas-Evangelium, das die Verkündigung an Maria beschreibt, ist nicht zu entnehmen, wann genau Maria schwanger wird beziehungsweise ist. Der Engel sucht sie auf und verkündet ihr die zukünftige Schwangerschaft: „Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären [...]. Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten [...].“ Maria zweifelt zunächst ein wenig: „Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Manne weiß?“. Doch da der Engel sie mit dem Beispiel einer weiteren unbefleckten Empfängnis überzeugt (die eigentlich viel zu alte Elisabeth ist schwanger mit Johannes dem Täufer), ist Maria gewillt zu glauben: „Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast.“ Als der Engel daraufhin „von ihr [schied]“,²⁶⁹ war Maria vermutlich bereits schwanger, obwohl sie selbst dieses Ereignis eben erst als noch bevorstehend adressierte. Im Anschluss macht sie sich nämlich bereits auf den Weg um Elisabeth zu besuchen und das gemeinsame Mutterglück zu teilen. Beinahe jede malerische Darstellung der Verkündigung zeigt die ‚Überschattung‘ Marias durch den Heiligen Geist (als Berührung der Jungfrau durch einen Lichtstrahl, ausgehend vom vermittelnden Engel oder von dem in Taubengestalt dargestellten Heiligen Geist selbst) simultan zur Zwiesprache zwischen ihr und dem Engel.

In Ahtilas Verkündigung jedoch folgt auf diese Zwiesprache²⁷⁰ ein intensiver und genau inszenierter Blickaustausch zwischen Maria und den Zeuginnen – und dann ein gemeinsames Schweigen. Kurz darauf wenden sich alle Anwesenden, auch der Engel, dem Garten hinter dem Holzgerüst zu, und dann findet die buchstäbliche Überschattung statt: Ein tatsächlicher Schatten legt sich, sukzessive, über alles Sichtbare, bis es im Dunkeln fast vollständig verborgen ist. Es werden dabei nicht nur Maria sondern auch der Engel und die Zeuginnen überschattet, niemand verlässt die Szene (28:05 – 30:04). Auf diese Weise wird ein Geschehen als explizit *in der Zeit gelegen* gezeigt, das eigentlich mit ‚Geschehen‘, ‚Ereignis‘ oder ‚Vorgang‘ nicht richtig zu bezeichnen ist: Das Schwangerwerden Marias ist schließlich, und das fällt in der Malerei nicht auf, gar kein *Werden*. Es ist nicht prozessual, so wie und weil die Zeugung kein *Akt* ist – kein Körper wird bewegt oder berührt, Maria bleibt ‚unbefleckt‘. Vielmehr ist ihre Schwangerschaft einfach eine neue Tatsache, über die Gewissheit besteht, und die das bisher Gewisse auf den Kopf stellt. Sie geht mit dem Gottvertrauen der Jungfrau einher, die sich treu als Magd des Herrn bezeichnet, ohne jedoch von ihrem Willen abhängig

²⁶⁹ Lukas 1,31 - 1,38. Hier nach: Die Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Die Bibel*, nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, Stuttgart 1999, S. 67.

²⁷⁰ Diese Zwiesprache kommt auch durch ihre punktuelle Anpassung an den Sprachgebrauch der Darstellerinnen etwas profanisiert daher, wie in *Hello, Mary, greetings from God*.

zu sein (denn Maria *entscheidet* sich weder für den Glauben, noch für die Schwangerschaft). Das Wunder, die Verwandlung des Leibes der Jungfrau Maria, zeigt sich also in der neuen Gewissheit Marias. Es ist nichts, was sich sukzessive verfolgen ließe.

Ahtilas Verzeitlichung des Verkündigungsgeschehens ist hingegen die konsequente Fortführung der in der Arbeit bis hierhin etablierten Strategie der Künstlerin, das Geschehen, das in den und mittels der Protagonistinnen stattfindet, nach außen hin wahrnehmbar und so für die Betrachterin stets mitvollziehbar zu machen. Die Betrachterin soll auch dieses Geschehen im bereits empathischen Modus verfolgen, wofür es verzeitlicht und als tatsächliche Bewegung dargestellt werden muss. Gerade im Versuch des Mitvollzugs zeigt sich aber, dass sich das Wunder auf diese Weise nicht ereignen kann, weil es sich eben per se nicht in der Zeit ereignet: so entzieht es sich dem empathischen Mitvollzug. Die Überschattung bei Ahtila offenbart im Mitvollzug ihre Buchstäblichkeit und übergeht so das Wunder: Sie besteht schlicht in einem sich über die Szene legenden Schatten.

Der zweite Punkt, an dem sich zeigt, dass das Wunder zur Nebensache wird gegenüber der empathischen Interaktion der Darstellerinnen, ist die Veränderung der Rolle der Zeuginnen durch Ahtila gegenüber fast allen tradierten Verkündigungsdarstellungen. Wie beschrieben ist das Geschehen auf den drei Screens von *The Annunciation*, die sich für eine zentralperspektivisch strukturierte Hierarchisierung dieses Geschehens so gut eignen würden, tatsächlich nicht in dieser Weise geordnet: Das empathische Beobachten, das heißt das Bezeugen am eigenen Leib, ist in dieser Arbeit das zentrale Geschehen und findet zwischen allen drei Screens gleichermaßen statt. Entsprechend folgt der triptychonartigen Struktur keine (für diese Struktur übliche) hierarchische Über- und Unterordnung der Handlungsräume. Die Zeuginnen der Verkündigungsszene, das heißt die beiden Nonnenschülerinnen, die Stifterfigur und die Heilige, sind keine Nebenfiguren. Vielmehr tritt die zweifelnde Maria, nachdem der Engel ihr erklärt hat, dass sie trotz unversehrter Jungfräulichkeit schwanger sein wird, nacheinander mit der Heiligen und der Stifterfigur in jeweils eingehenden Blickkontakt: Sie scheint sich zu versichern, dass die beiden Zeuginnen sehen, was sie sieht, und hören, was sie hört. Erst nachdem sie sich so des Mitvollzugs des Geschehens durch die Zeuginnen sicher ist, bekennt sich Maria als *the Lord's servant*. Kurz darauf betrifft dann die Überschattung nicht nur Maria, sondern alle Anwesenden, inklusive der Zeuginnen (28:05 – 30:04). Sie haben buchstäblich an Marias Erfahrung teil, und stehen damit der sonst üblichen Rolle der Zeuginnen einer Verkündigung diametral entgegen: Diese sind Beiwerk, das typischerweise auch formal mehr oder weniger subtil getrennt vom heiligen Geschehen dargestellt wird, und

erinnern zu Beispiel daran, dass das Gezeigte die Verwirklichung einer Vorsehung ist, einem bestimmten Evangelium entstammt, oder aber von bestimmten Geldgebern für wichtig erachtet wird.²⁷¹ Ahtilas Zeuginnen stehen hingegen, im Gegensatz zum Wundergeschehen, gemeinsam mit Maria und dem Engel im Mittelpunkt der Verkündigungsszene. So ermöglichen sie einander einen nichthierarchischen Austausch empathischen Engagements. Und auch wenn Ahtila dabei der Betrachterin kaum Einstellungen zeigt, die suggerieren, einer der Personen innerhalb der Arbeit zuzugehören, sondern das Geschehen oft zentralperspektivisch auf ihren für die Beobachtung optimalen Standpunkt hin ausrichtet, nimmt die Betrachterin das Geschehen nicht als hierarchisch auf sie zugeschnitten wahr. Das „engagement“ der Betrachterin mit den Perspektiven der Darstellerinnen, so bringt es Butler auf den Punkt, vollzieht sich in *The Annunciation* „through affect rather than optics“:

„Ahtila offers a *tour de force* of the rhetoric of point of view. She arrives at an interesting, and perhaps unexpected, conclusion – that disengagement from Albertian perspective may be as much a matter of empathy as estrangement, facilitating our engagement with other points of view within the fictional world.“²⁷²

Die Verkündigungsszene bildet also nicht deswegen eine Art Abschluss des Geschehens in *The Annunciation*, weil sich in ihr das Wunder endlich ereignet. Es geschieht in ihr nichts grundlegend anderes, als in den vorhergehenden Szenen, kein Übersprung in eine „radically different vision“²⁷³ der Anderen oder auf die Andere, wie etwa Bal meint. Die Darstellerinnen sind auch hier mit der Einübung ihrer Rollen und zugleich mit dem empathischen Mitvollzug des Tuns der Anderen befasst. Es hat sich aber bis zu dieser Szene in den Leibern der Darstellerinnen eine Realisierung der Rollen bis zu einem bestimmten Punkt vollzogen, das heißt eine Erweiterung ihres Erfahrungshorizonts auf die Erfahrungen bestimmter Anderer – und *dieser Punkt wird in der Verkündigungsszene aufgeführt*. Nicht nur die Darstellerinnen haben im Zuge des vorhergehenden Probengeschehens ihre Erfahrungen geteilt, sondern auch die Betrachterin hat sie empathisch mitvollziehend in sich selbst verkörpert. Aufgrund ihres so erweiterten Erfahrungshorizonts kann sie nun anerkennen, welch hohes Maß an Souveränität etwa die Heilige in Weiß sich errungen hat, die in den früheren Szenen stets etwas langsam und sehr zurückhaltend dem Geschehen beiwohnt. Die Ruhe und Bemessenheit der oft unter Strom stehenden, etwas unberechenbaren Anni als Stifterin in Vogelgestalt entspricht ebenfalls einer bemerkenswerten Veränderung. In den beiden Nonnenschülerinnen sind eine

²⁷¹ Es gibt in Szene 2 ein kurzes Gespräch darüber, was die Zeugen auf einem der italienischen Gemälde tun. Sie sind, so erläutert es die Regisseurin, damit beschäftigt, ein Tuch zu weben, das gestiftet werden soll. Sehen tun sie aber nichts. Einer der Frauen kommt es so vor, als lausche eine Zeugin der Verkündigung im anderen Raum – diese könnte dann das Geschehen im Sinne von *The Annunciation* bezeugen. Diese Vorstellung kommentiert die Regisseurin angesichts der Renaissance-Darstellungen belustigt (8:46 – 9:03).

²⁷² Butler 2012, S. 189.

²⁷³ Bal 2011, S. 82.

zu Beginn der Arbeit hart und unzugänglich wirkende und eine besonders kommunikative Frau in harmonischer Synchronie vereint. Die buchstäblich mühsam errungene Souveränität des Engels kann die Betrachterin insbesondere würdigen – genau wie die Tatsache, dass ausgerechnet diese Maria, die *tatsächlich* an die unbefleckte Empfängnis glaubt, ihre Zeuginnen in das Überschattungsgeschehen miteinbezieht. Auch der Leib der Betrachterin hat sich also, das macht ihre Anerkennung der Leistung der Darstellerinnen deutlich, verändert, indem sie die Erfahrungen der Anderen empathisch mitvollzogen und verkörpert hat.

Jakob von Uexküll hat *The Annunciation* deswegen nicht insofern „inspiriert“,²⁷⁴ als dass es in der Arbeit im radikalkonstruktivistischen Sinne um die *Unmöglichkeit* der Erweiterung der eigenen, subjektiven Perspektive auf die der Anderen ginge, die nur durch ein Wunder überwunden werden könnte. Einer „seamless solicitation of emotional identification“, die „facile insidership“ und „vicarious participation“²⁷⁵ Tür und Tor öffnen könnte, stellt Ahtila keine Distanzierungsmaßnahmen entgegen. Anders als Bal fürchtet sie offenbar nicht, dass sich die Betrachterin in der illusionären Identifikation mit den Protagonistinnen selbst vergessen könnte, um letztlich ganz unverändert aus der Begegnung mit ihnen hervorzugehen (während es für Bal eigentlich darum geht, die radikale Andersheit der Anderen anzuerkennen und sich gesellschaftlich für ihre Gleichberechtigung verantwortlich zu zeigen, vgl. S. 39ff). Mit *The Annunciation* unternimmt Ahtila vielmehr den Versuch, der Betrachterin eine filmische Fiktion als *Werkzeug* im Sinne von Uexkülls zur Verfügung zu stellen, das es ihr ermöglicht, die eigene „Umwelt“ auf die der Anderen hin zu erweitern. Es soll dabei, nach und nach, zu einer auf die Erfahrung der Anderen hin erweiterten Perspektive kommen, die den Leib der Betrachterin verändert. Die Fiktion wird auf diese Weise ‚realisiert‘, insofern sie tatsächlich *wirksam* ist für den realen Betrachterinnenleib.²⁷⁶ Damit demonstriert Ahtila die Wirksamkeit der filmischen Fiktion für die Wirklichkeit außerhalb ihrer. Trügerischerweise ununterscheidbar von der außerfilmischen Wirklichkeit wird diese Fiktion aber deswegen nicht.

²⁷⁴ Vgl. Bal 2011, S. 82.

²⁷⁵ Bal 2011, S. 81.

²⁷⁶ Vgl. hierzu auch Robin Curtis, die eine ähnliche Beobachtung (eines ganz anderen Gegenstands – Wong Kar-Wais *In the Mood for Love* (2000)) auf allgemeinere Ebene hebt: „Die *vicarious pleasures*, die von diesem Film angeboten werden [...] lösen sich von einer reinen (fiktionalen) figuren-basierten Empathie ab und sind genauso sehr von den Bewegungen der abgebildeten Körper wie von den Bewegungen der Kamera – in der Abwesenheit jener Körper – abhängig. Um es mit Edgar Morin zu sagen: „Das Kino ist auf diese Weise eine Symbiose: ein System, das dazu tendiert, den Zuschauer im Fluss des Films zu integrieren. Ein System, das dazu neigt, den Fluss des Films im psychischen Fluss des Zuschauers zu integrieren.“ Dieses Fließen impliziert eine Form der Anteilnahme, die – auch jenseits einer Handlung – somatische Konsequenzen haben kann.“ In: Robin Curtis: *Vicarious Pleasures. Fiktion, Immersion und Verortung in der Filmerfahrung*, in: Koch/Voss 2006, S. 204.

4.5.6 Intersubjektivität und die Veränderung des Leibes

Wie oben beschrieben lockert Ahtila die Form ihrer Arbeit gegenüber den Werken ihrer früheren Schaffensphase auf, um eine besondere Nähe zwischen der Betrachterin und den Darstellerinnen zu ermöglichen. Alle Mittel, die zu einer tendenziellen Transparentwerdung des Mediums oder zur Entästhetisierung der Arbeit führen, unterstützen den empathischen Mitvollzug der Erfahrungen der Darstellerinnen durch die Betrachterin: Das verglichen mit den früheren Arbeiten zugunsten spontanen Geschehens und dessen Dauer verlangsamte Tempo und die Rücknahme einer Regie, welche jede Bewegung des Schauspiels kontrolliert, entkräften beide den Kontrast zwischen dem filmischen und dem außerfilmischen Geschehen. *The Annunciation* öffnet sich so der Eigenständigkeit des Geschehens, das die Arbeit zeigt. Auch die Öffnung der Bildräume auf den Installationsraum hin, einerseits durch die subtil betonten Abschneidungen des Raums durch die Kadrierung, und andererseits durch die Überblendung des Raumes zwischen den Screens mit dem Realraum innerhalb der Installation, erleichtert die empathische Teilhabe von Seiten der Betrachterin. Ihre optimale Einbindung durch die zentralperspektivische Anlage des Raums sowie durch die nichthierarchische Verteilung des zentralen Geschehens im Raum hat denselben Effekt. Die Langsamkeit des Geschehens und die vielen Nahen, die die zum Teil wenig raumgreifenden Bewegungen verfolgen lassen, etwa wenn es sich um subtile Regungen des Gesichts handelt, ermöglichen den Mitvollzug eines Geschehens, das oft genug in der bewussten Wahrnehmung der Resonanz besteht, die minimale Bewegungen der Anderen im eigenen Körper haben.

Diese Lockerung bedeutet jedoch keine *Aufgabe* der Form, und sie bedeutet auch nicht den Versuch, die Konstitution einer filmischen Fiktion zu verhindern und das filmische Geschehen ununterscheidbar vom außerfilmischen zu machen. Wie gesagt, gibt es in *The Annunciation*, anders als in *If 6 Was 9* oder *Today*, einen recht konkreten zeitlichen Rahmen der Handlung. Innerhalb dieses Rahmens trägt der konzentrierte Mitvollzug des oft unspektakulären Geschehens durch die Betrachterin über die langen und ereignisarmen Strecken der Arbeit hinweg. Trotz der Abschneidungen des Raumes, die auf ein Außen des sichtbaren Geschehens verweisen, wird zumindest das Außen der Verkündigungsszene – die Filmkulissen integriert in jenen hallenartigen Raum – im Laufe der Arbeit nahezu vollständig sichtbar. Die Einheit der personellen Identitäten ist insofern gewahrt, als sich zwar alle vorkommenden Personen im Wandel befinden, dieser Wandel jedoch nicht als Bruch, nicht als unnachvollziehbare Verwandlung stattfindet, sondern als eine kontinuierliche Veränderung durch die jeweilige und häufig wechselseitige leibliche Einübung in den Anderen. Die Ereignisse sind in ihrer Reihenfolge nachvollziehbar, wenn auch nicht immer zwingend. Und auch die Probe

als Handlungsformat führt in *The Annunciation* nicht dazu, dass die Handlung als nicht stringent wahrgenommen würde – Unterbrechungen der Proben durch Korrekturen oder Wiederholungen kommen nicht vor, ebenso wenig wie eine Regisseurin ‚oberhalb‘ der innerdiegetischen Regisseurin sichtbar würde. „There seems to be a progression in Ahtila’s recent work“, so beschreibt Butler, was ich die Lockerung der Form nenne, „away from the blending of these constituents [of film] into an integrated form and towards a presentation of the work as a loose constellation that doesn’t conceal or absorb its varied source materials or the medium in which they originate.“ Gleichzeitig aber stelle Ahtila die „capacity“ ihres Mediums unter Beweis, „to unify its disparate elements enough to form a world.“²⁷⁷

Ahtila schafft also mit *The Annunciation* eine filmische Fiktion, innerhalb derer die Betrachterin Erfahrungen machen kann, die ihren Körper verändern, ohne dass diese Betrachterin darüber getäuscht werden müsste, dass es sich um eine Fiktion handelt. Ahtila erleichtert, wie Butler schreibt, „our engagement with other points of view within the *fictional world*“²⁷⁸, und zwar in einer Weise, die die Betrachterin nachhaltig, nämlich unter Inanspruchnahme ihres einübenden Körpers, mit den Anderen verschränkt. Die filmische Fiktion ist deswegen im Falle von *The Annunciation* letztlich ein Mittel, um *die Wirklichkeit* verändert wahrzunehmen. Zwar nicht, indem sie einfach transparent für die außerfilmische Welt wäre und diese unmittelbar zeigte. Aber indem sie, bewegt und gegenständlich, die uns vertraute Welt in einer virtuellen Fassung zeigt, die unsere leibliche Beteiligung im Zuge von Empathie und Mimesis mit der Anderen nicht nur zulässt, sondern herausfordert – so dass sich unser realer Leib verändert und sodann, aufgrund von dieser Veränderung, auch außerhalb der Fiktion Anderes wahrnehmen wird als zuvor.

Natürlich ist die so erfahrene leibliche Veränderung minimal. Im Zuge von *The Annunciation* wird der Wandel des Fleisches gerade nicht als Wunder präsentiert, sondern als Folge empathischen Erfahrens mit den Anderen, das ein alltäglicher und geradezu unablässig praktizierter Vorgang ist, der unseren wahrnehmenden Leib in einer andauernden Dynamik hält. Der empathische Mitvollzug der Erfahrungen der Anderen verschränkt uns mit den ebenfalls wahrnehmenden Leibern um uns herum, und dabei kann man ihn bewusster oder weniger bewusst verfolgen. Anders als in *If 6 Was 9* oder *Today* wird die intersubjektive Erfahrung in der Fiktion, die *The Annunciation* ermöglicht, also nicht mehr als nach außen hin verschlos-

²⁷⁷ Butler 2012, S. 189.

²⁷⁸ Butler 2012, S. 189.

sen und unterschieden von der außerfilmischen Erfahrung erlebt. Sie wird auch nicht als charakteristisch für eine so bestimmte Weltfassung wie die unter dem Einfluss von Pubertät oder Trauer erlebt. Stattdessen präsentiert sich die intersubjektive Erfahrung in *The Annunciation* als ein Prozess der Erweiterung einer subjektiven Perspektive auf die Perspektiven der Anderen in der Fiktion, der erstens: eine Wirkung auf den realen Leib des Subjekts hat, so dass die filmische Fiktion als Vehikel dieser Veränderung verständlich wird. Der zweitens: auch außerhalb der filmischen Fiktion möglich und üblich ist. Und der drittens: prinzipiell offensteht für seine Fortsetzung auf immer weitere Subjekte.

Wie weiter oben angedeutet, zeigt die explizite Themensetzung in *The Annunciation* meines Erachtens an, dass mit dieser Arbeit etwas versucht werden soll, was über die Kunst hinausgeht. Sie zeigt, dass sie einen über die künstlerische Gestaltung hinausgehenden *Auftrag* im Kontext der Frage hat, ob es möglich wäre, der bekannten Welt etwas Neues abzurufen, indem man versucht, sie aus der Sicht der Anderen zu erfahren. Die Ergebnisse meiner Analyse bestätigen dies: Hinter Ahtilas Bereitstellung ihrer Videoinstallationen als Vehikel intersubjektiven Erfahrens in der Fiktion deutet sich mit *The Annunciation* angesichts der genannten drei Punkte eine das Kunstwerk überschreitende Dringlichkeit an, den genannten Prozess zu thematisieren und eine potenziell *Alle* umfassende Intersubjektivität der Erfahrung unserer Welt in Aussicht zu stellen. Hierfür scheint mir auch die nichthierarchische Gestaltung ausgerechnet eines solchen Geschehens zwischen Subjekten signifikant, das üblicherweise streng hierarchisch dargestellt wird.

Damit ist künstlerisch noch nicht das Ziel formuliert, auf diese Weise eine gemeinsame Basis gerechteren Handelns zu schaffen, das ich deutlich vor allem hinter der derzeit jüngsten Arbeit Ahtilas, *Studies on the Ecology of Drama I* (2014) stehen sehe. Dort geht es explizit um unsere Möglichkeiten, unsere menschliche Perspektive auf die von Tieren zu erweitern. In *The Annunciation* sind diese Möglichkeiten – überhaupt und insbesondere solche mithilfe des Mediums Film/Video – zwar bereits thematisch. Anders als in *Studies on the Ecology of Drama I* wird jedoch in *The Annunciation* meines Erachtens noch nicht klar, ob die Erweiterung der subjektiven Erfahrung auf die von Tieren möglich werden kann oder nicht, beziehungsweise ob sich das Medium Videoinstallation und die filmische Fiktion dafür eignen. Ich beginne das folgende und letzte Kapitel über *Studies on the Ecology of Drama I* mit einer zusammenfassenden Darstellung des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier in *The Annunciation*, um Ahtilas direkten Anschluss daran mit ihrer aktuellsten Videoinstallation deutlich machen zu können.

Das vorliegende Kapitel abschließend fasse ich im Folgenden das Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit bei Ahtila angesichts des Wandels kurz, den ihre künstlerische Praxis mit Anbruch der aktuellen Schaffensphase genommen hat.

4.6 Medium, Subjekt und Wirklichkeit in *The Annunciation*

Am Ende des vorangegangenen Kapitels habe ich in Bezug auf das Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit in den früheren Arbeiten Ahtilas geschrieben, dass es in diesen Arbeiten, entgegen der allermeisten Stimmen in der Literatur über die Künstlerin, nicht darum geht, das Subjekt vor dem Einfluss des manipulativen Mediums Film/Video zu schützen. Stattdessen stellt Ahtila ihr Medium einem offenbar stabilen Subjekt zur Verfügung, um sich in der filmischen Fiktion die Erfahrungsweisen Anderer zu erschließen, die besondere virtuelle Fassungen der Welt konstituieren. Die filmische Fiktion ist damit eher ein Hilfsmittel der Erweiterung der eigenen Perspektive auf die der Anderen und dabei eine Erweiterung von Wirklichkeitserfahrung, als das radikal Andere der Wirklichkeit. Unter anderem im Vergleich mit Cytters *The Victim* habe ich auch gezeigt, dass diese Auffassung des Verhältnisses von Medium, Subjekt und Wirklichkeit beziehungsweise der filmischen Fiktion in Ahtilas frühen Arbeiten nicht explizit wird. Sie wird vor allem nicht explizit im Kontext der Diskussion um die *Wahrheit* der filmischen Fiktion, um ihre Übereinstimmung mit der außerfilmischen Wirklichkeit – eben weil diese Diskussion bei Ahtila nicht im Zentrum steht. Ich habe angekündigt, dass Ahtilas ‚Bestimmung‘ jenes Verhältnisses deutlicher werde, je nachdrücklicher die Künstlerin in ihren jüngeren Arbeiten die Möglichkeiten der Betrachterin betont und künstlerisch realisiert, die Erfahrungen der Anderen zu teilen. Denn diese Möglichkeiten mithilfe ihres Mediums zu realisieren, scheint mir Ahtilas eigentlich zentrales Anliegen. Tatsächlich wird nun in *The Annunciation* die Tauglichkeit der Werkzeuge, die wir uns geschaffen haben, um die „Umwelten“²⁷⁹ der Anderen zu erkunden, zunächst bezweifelt – um die filmische Fiktion sich dann erneut, und nun endlich mit Nachdruck, als ein in dieser Hinsicht funktionierendes Werkzeug bewähren zu lassen. Das geschieht weniger in diskursivem Positionsbezug, als *in the going*, am Leib der Betrachterin. Der Schwerpunkt liegt in Ahtilas jüngerer Schaffensphase auf dem *Tun*, das heißt darauf, das Subjekt in der Auseinandersetzung mit dem Geschehen in der filmischen Fiktion einem leiblichen Wandlungsprozess auszusetzen, der ein Effekt des empathischen (und mimetischen) Erfahrens mit den Anderen ist: Auch

²⁷⁹ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 150.

die kinästhetische Repräsentation der Bewegung der Anderen, um ihnen deren innere Beteiligung zu entnehmen, ist eine leibliche Aktion, die in *The Annunciation* in besonderer Konzentration und Kleinteiligkeit, im Rahmen von Übungen und zudem an solchen Handlungen durchgeführt wird, die ebenfalls im Einüben in die leiblichen Erfahrungen Anderer bestehen. Diese leiblichen Aktionen verändern den Leib. Sie erweitern seinen Erfahrungshorizont um die Erfahrungen der Anderen und lassen ihn deswegen fortan anders erfahren als zuvor. Diese Erfahrungserweiterung funktioniert auch, um wieder an Kochs Begriffe der filmischen Illusion und Fiktion anzuschließen (wie sie zuletzt im Zusammenhang mit *Today* referiert wurden), auf der Grundlage einer Kontinuität der außerfilmischen Wirklichkeit (verstanden als Welt, nicht als Wahrheit über sie) in die filmische Fiktion hinein: Unter anderem in der Bewegtheit und der Gegenständlichkeit des filmischen Geschehens (als Grundlagen der filmischen Illusion) besteht die „Wirklichkeitsübertragung“ in den Film hinein, die nicht nur die Empathie der Betrachterin mit den Figuren im Film ermöglicht, ihre Einübung in deren Perspektiven. Die Wirklichkeitsübertragung macht andersherum auch die Wirksamkeit (Virtualität) von *The Annunciation* als filmische Fiktion für die außerfilmische Wirklichkeit möglich: Die empathische Verkörperung der Darstellerinnen in *The Annunciation* durch die Betrachterin ist beteiligt an der Konstitution der Arbeit als virtuelle Weltfassung. Und der Mitvollzug der Erfahrungen; das Teilen dieser Erfahrungen innerhalb der filmischen Fiktion betrifft insbesondere durch die Veränderung des Betrachterinnenleibes, die sie bewirken und die *The Annunciation* insgesamt thematisiert, die ‚Situation‘ der Betrachterin in der Wirklichkeit. Der veränderte Erfahrungshorizont ihres Leibes formt diesen physisch wie hinsichtlich des ihm innewohnenden leiblichen ‚Wissens‘. Damit verändert er die leiblichen Voraussetzungen der Betrachterin, fortan Wirklichkeit zu erfahren. Und so verändern sich schließlich auch die Möglichkeiten der Betrachterin, auf die „Formbarkeit der Umwelt“ einzuwirken.²⁸⁰

Das Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit in *The Annunciation* ist damit, deutlicher noch als angesichts der frühen Arbeiten Ahtilas, als eines zu bestimmen, in dem das Medium dem Subjekt zur Erweiterung seiner Erfahrung von Wirklichkeit verhilft – und somit dazu, Neues zu erfahren. Und zwar indem es das Subjekt in die Erfahrungssphäre Anderer mithilfe der filmischen Fiktion integriert. In *The Annunciation* nicht mehr so sehr mittels der ästhetischen Stimulation eines besonderen Erfahrungsmodus. Sondern indem der empathische und mimetische Mitvollzug der Erfahrungen der Anderen (auf der Grundlage des be-

²⁸⁰ Gebauer/Wulf 1998, S. 24. Dieser letzte Punkt wird im folgenden Kapitel virulent, in dem ich den pragmatischen Zug beschreibe, den Ahtilas künstlerisches Schaffen mit ihrer jüngsten Arbeit annimmt.

sonderen Verhältnisses des Mediums zur Wirklichkeit) thematisiert und zugleich gefördert wird.

Selbst wenn diese Veränderungen minimal sind, liegt in ihrer Thematisierung durch *The Annunciation* eine Betonung der *Dynamik* des Subjekts, die es in der frühen Schaffensphase nicht gab: Während die Betrachterin in *If 6 Was 9* und *Today* über den ästhetischen Einstieg in eine spezielle Erfahrungssphäre integriert wird, um dann im besonderen Modus einer Gruppe zu erfahren, aus dem sie auch wieder aussteigen kann, erfährt sie in *The Annunciation*, dass die alltägliche Verschränkung mit den Anderen durch Empathie und Mimesis im Zuge des Fremdverstehens eine kontinuierliche Veränderung ihres Leibes bedeutet, der sie sich kaum entziehen kann. Die gemeinsame Existenz, ob angesichts des Films oder nicht, besteht offenbar unter anderem darin, dass wir unsere Leiber unaufhörlich wechselseitig verkörpern, unsere Erfahrungen teilen und uns dabei tief ineinander verschränken. Das Subjekt, das mit *The Annunciation* erneut eine Videoinstallation als Vehikel der Erweiterung seiner Erfahrung auf die der Anderen zur Verfügung gestellt bekommt, ist damit auf einen Prozess verwiesen, der sich ständig in und mit ihm selbst vollzieht, anstatt dass es in ihn ein- und aussteigen könnte. *Instabil* wird das Subjekt deswegen aber nicht, im Gegenteil: Sein Wandel ist ständig mitvollziehbar und insofern als kontinuierlich, nicht als Umbruch zu erfahren. Außerdem gehen zumindest die Subjekte in *The Annunciation* aus den Veränderungsprozessen, die sie im Zuge der Einübung in ihre Rollen und in die der Anderen durchlaufen, allesamt gestärkt hervor.²⁸¹

5. Kapitel – *Studies on the Ecology of Drama I*

5.1 Die Perspektive der Tiere in *The Annunciation*

Es fiel im vorangegangenen Kapitel ein wenig unter den Tisch, dass Jakob von Uexküll nicht eigentlich über die Kluft zwischen den menschlichen Subjekten schreibt, sondern über die zwischen den Spezies – genauer: über die Existenz jeder Spezies in ihrem eigenen Universum, das parallel zu den Universen der anderen Spezies existiert. Zwar *handelt* Ahtilas *The*

²⁸¹ Ich sehe hierin auch ein erneutes Indiz dafür, dass die Fragmentierung des Subjekts angesichts einer medial verzerrten Wirklichkeit, anders als es der Forschungskanon behauptet, nicht zentral ist für Ahtilas Schaffen. Das Subjekt ist wandlungsfähig, das zeigen alle Arbeiten Ahtilas. Aber wie auch das folgende Kapitel deutlich machen soll, ist für Ahtila eigentlich die Frage interessanter, welche Wesen außer den Menschen subjektartig sein könnten, als die Frage, ob Menschen die Vorstellung stabiler Subjektivität erfüllen können.

Annunciation hauptsächlich von Menschen, und, dem Geschehen der Arbeit nach, von der Überwindung der Klüfte zwischen ihnen. Dennoch spielen Tiere und ihre Perspektiven auf die Welt in *The Annunciation* bereits eine wichtige Rolle, die ich im Folgenden beschreibe.

Ahtila filmt nicht nur gleich zu Beginn von *The Annunciation* aus der leiblichen Perspektive eines Raben und später aus der eines Esels (3:10 – 4:10, 12:45 – 13:14). Die wenigen Point-of-View-Shots in der Arbeit sind bis auf zwei (aus der Sicht Marias) alle aus der Perspektive von Tieren (Rabe, Esel und ausgestopfte Eule) aufgenommen. Zudem lässt Ahtila ihre Erzählerin zu Beginn eine ganze Weile das, was der Rabe sieht, aus dessen Perspektive wiedergeben. Es werden Gespräche über das Verständnis des Esels durch den Menschen geführt, und in der Szene vor der eigentlichen Verkündigung reflektiert die Erzählerin ausführlich darüber, wie Amseln im Gegensatz zu Menschen sehen. Gleichzeitig weist sie jedoch darauf hin, dass das, was die Amsel sieht, für uns unsichtbar sei: *entirely unknown to us* (Szene 7). Zum einen wird also im Verhältnis zwischen Mensch und Tier eine recht radikale Unterschiedenheit thematisiert, die im Verhältnis zwischen *menschlichen* Subjekten in *The Annunciation* wie gesehen gerade nicht hervorgehoben, sondern als unwesentlich aufgeführt wird. Und zum anderen soll diese Unterschiedenheit, etwa durch die buchstäblichen Perspektiveinrückungen, offenbar aufgelöst werden. Durch die Begegnung mit einer *fantasy, an image or a piece of writing* nämlich, können wir, so die Erzählerin in Szene 7, trotz aller Widrigkeiten für einen Moment eintreten in *the particular worlds of time and space, that those beings inhabit*.

Meines Erachtens bleibt *The Annunciation* bis zuletzt uneindeutig in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier, beziehungsweise darin, ob die Verschiedenheit der Spezies eine gemeinsame Erfahrung verunmöglicht oder nicht. Die Einstellungen aus den buchstäblichen Perspektiven des Raben und des Esels machen zwar etwas von dem deutlich, wie es ist, an ihrer Stelle zu stehen. Die ruckartig die Richtung wechselnden, geradlinigen Kameraschwenks nach den Kopfbewegungen eines Vogels und das Wippen der Kamera mit dem Kopfnicken eines dahintrottenden Esels fallen sofort als ungewöhnlich auf. Sie affizieren den Körper der Betrachterin, der die Bedingungen der ungewöhnlichen Sehbewegung in sich selbst zu rekonstruieren versucht. Aber dies geschieht nur für wenige Augenblicke, die keine Gelegenheit bieten, die Bewegungen eingehend zu verkörpern. Stattdessen steht etwa der Eselperspektive die ihr vorangehende Sequenz in Szene 3 gegenüber, in der eine Tierpflegerin dem Engel, einer Nonnenschülerin und Maria etwas über Esel erzählt. *Where does the saying ‚stupid as a donkey‘ come from?*, eröffnen die Besucherinnen das Gespräch und bringen so die Verständnisschwierigkeiten zwischen Mensch und Tier zur Sprache: *They're not really stupid, are they? – No, they're not stupid*, antwortet die Tierpflegerin: *I think it's*

because they behave so different from horses. They are misunderstood animals. Dazu sind Bilder von Maria und einem der Esel zu sehen. Der Esel schaut Maria aus einer oben offenen Stalltür heraus über die Schulter. Sie berühren einander: Der Esel stupst Maria in den Nacken, sie streichelt seinen Kopf, hält ihre Hand um seinen Nasenrücken gelegt, bis er sie abschüttelt. Während Maria dem Gespräch zu folgen scheint, reißt der Esel das Maul auf und zeigt seine Zähne, dehnt die Kiefer diagonal auseinander, verdreht die Lippen. Dann hält er jäh inne, wendet den Kopf und schaut, plötzlich ‚ernst‘, in dieselbe Richtung aus dem Filmbild heraus wie Maria, so dass die beiden wie ‚einen Sinnes‘ in die Ferne zu blicken scheinen. Für die Betrachterin sind in diesen wenigen Sekunden die Augenblicke, in denen der Esel und der Mensch gemeinsamen Sinnes zu sein scheinen, gut von denen zu unterscheiden, in denen etwas radikal Fremdes und Befremdliches des Tieres auffällt. Hält der Esel den Kopf einigermaßen ruhig, so wirkt er freundlich, sogar zärtlich. Im nächsten Augenblick zieht er eine clowneske ‚Grimasse‘ – und dann verliert er jeglichen Ausdruck von Bewusstsein und verfällt in eine Art tierischen Stumpfsinn (10:43 – 11:53). Die Betrachterin kann in dieser Szene sehr genau an sich selbst verfolgen, wie sie jede Bewegung zu interpretieren versucht, in einigen menschenähnliches Verhalten findet, das sie mitvollziehen kann, und an anderen radikal scheitert. Übergang 8, der eine Gruppe von Eseln an einem staubigen, heißen Ort zeigt, kommt wenig später recht befremdlich daher: Die lärmenden Eselrufe, die den Hintergrundsound zu den Bildern von herumstehenden Tieren an jenem Nichtort bilden, die stumpfe Vulgarität, die der erigierte Penis eines der dösenden Tiere vermittelt, die qualitativen Mängel der Aufnahme – all das wirkt derart kontingent, dass es in größtem Kontrast zu der im Rest der Arbeit vorherrschenden Konzentration steht, und insbesondere zur sich anschließenden Verkündigungsszene, in der alles *very particular* ist. Die Tiere erscheinen hier als das ganz Andere. Und zugleich werden sie als missverstandene Kreaturen charakterisiert, die sich womöglich besser verstehen ließen.

Die allerletzte Szene schließlich, der Epilog, in dem Maria und ein Esel im Frühlingswetter einen Weg zwischen Wald und Pferdekoppeln entlanggehen, wirkt dann wie eine abschließende Demonstration möglicher Harmonie zwischen Mensch und Tier. M das Tier und R der Mensch sind auf Augenhöhe zu sehen, frontal und in Großaufnahme. Sie sehen einander nicht an, sondern gehen in anscheinender Eintracht nebeneinander her: Maria hält über den locker herabhängenden Führstrick eher eine Verbindung zum Esel, als dass sie ihn führte. Townes Van Zandts einsetzendes *No Place to Fall* untermalt die Szene gefühlvoll als eine der Liebe und Zuversicht über Klüfte und Krisen hinweg – die Grenze zum Kitsch ist hier beinahe überschritten. Der letzte Schnitt führt schließlich in einer 180°-Wendung M und R zu

einer POV-Sequenz des Weges, der vor Maria und dem Esel liegt, mit der Handkamera im Gehen aufgenommen. Der Blick den abschüssigen Weg hinab ist M und R exakt derselbe, und er suggeriert klar, als Gegenschuss zum vorigen Blick auf Maria und den Esel, deren Blick auf den vor ihnen liegenden Weg zu zeigen. Dabei erscheint dieselbe Aufnahme simultan auf beiden Screens, wie es für Ahtilas Arbeiten zwar insgesamt nicht unüblich ist (vgl. etwa *If 6 Was 9*), in *The Annunciation* jedoch ansonsten nur ein einziges Mal vorkommt.²⁸² Die Gehbewegungen während der POV-Sequenz, die den leicht wackelnden Bildern zu entnehmen ist, sind die eines Menschen (das Wackeln steht im deutlichen Kontrast zum Nicken der Bilder in der POV-Sequenz des Esels in Szene 3). Dies ist eigentlich nur so zu verstehen, dass Maria und der Esel hier einträchtig den Weg hinabgehen und sich ihre Perspektiven am Ende der Arbeit in der menschlichen Perspektive Marias vereint haben. Angesichts der eben beschriebenen, unterschiedlichen und entsprechend unentschiedenen Charakterisierungen des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier in *The Annunciation* kommt das etwas unvermittelt.

Zusammenfassen lässt sich also, dass das Problem der radikalen Andersheit der Anderen zwischen menschlichen Subjekten in *The Annunciation* zwar explizit thematisiert wird. Die Arbeit ist aber so gestaltet, dass es gewissermaßen *in the going* überwunden wird. Die filmische Perspektive erweist sich als geeignet, um die Erfahrungen der Anderen mitzuvollziehen und so den eigenen Erfahrungshorizont zu erweitern. In Bezug auf die Möglichkeit, die menschliche Perspektive auf die von *Tieren* zu erweitern, wird das Problem der radikalen Alterität jedoch virulent. Zwar erscheint das Tier in *The Annunciation* abwechselnd fremd und vertraut. Mit dem Epilog deutet sich aber an, dass Ahtila die Zuschreibung menschlicher Perspektiven an das Tier möglicherweise in Kauf nimmt, um sich die tierischen Perspektiven zu öffnen.²⁸³ Im Anschluss an *The Annunciation* ist die jüngste Arbeit Ahtilas, *Studies on the*

²⁸² In Übergang 6 zeigen zwei Screens dasselbe Detail aus Silja Rantanens *Artist and Spectator*.

²⁸³ Eine naheliegende Kritik an dieser Strategie, nämlich der Vorwurf der Projektion, könnte auf die in *The Annunciation* überall praktizierte zwischenmenschliche Perspektiverweiterung durch Empathie und Mimesis zurückfallen: Nach dem neurologischen Modell Tans sowie nach dem anthropologischen Modell von Gebauer und Wulf entnehmen wir schließlich den Sinn der Bewegungen der Anderen gerade nicht diesen Bewegungen selbst, sondern unseren eigenen körperlichen Repräsentation ihrer. Nichts beweist uns dabei, streng genommen, dass wir uns auf diese Weise tatsächlich aus „dem Umkreis“ unserer „Umwelt“ hinausbewegen, anstatt schlicht unsere eigenen Erfahrungen in die Anderen hineinzu projizieren. Merleau-Ponty hat im Zusammenhang mit der primordialen Stufe, auf der ich meine eigene Leiblichkeit in den mir ähnlichen Leibern wiederzufinden meine, in diesem Sinne auf den „grundlegenden Narzissmus für jedes Sehen“ beziehungsweise Wahrnehmen aufmerksam gemacht: Da die Körper um mich herum mein Gefühl leiblichen Volumens durch mich vermittelt bekommen, bleibt es eben möglicherweise auch *mein* Gefühl, das ich in ihnen wiederentdecke. Vgl. Merleau-Ponty 1986, S.183. Oder wie es Dan Zahavi erläutert: „Merleau-Ponty spricht sogar von einem *erlebten Solipsismus*, der unüberwindlich bleibt. [...] Ich kann nämlich nie die Präsenz des Anderen bei ihm selbst erleben, d.h. ich vermag nie, den Anderen auf dieselbe Weise zu erfahren, wie ich mich selbst erfahre (beziehungsweise wie er sich für sich selbst erfährt) [...]“. In: Dan Zahavi: *Husserl und die transzendente Intersubjektivität. Eine Ant-*

Ecology of Drama I, nun dezidiert darauf konzentriert, die Perspektiverweiterung vom Menschen auf das Tier mittels der Videoinstallation zu ermöglichen. Im vorliegenden Kapitel will ich – meine Arbeit abschließend – zeigen, wie weit diese Versuche führen.

5.2 Weitere nichtmenschliche Perspektiven bei Ahtila

Im Übergang von Ahtilas früherer zu ihrer aktuellen Schaffensphase wird die gemeinsame Wahrnehmung und Erfahrung von Mensch und Tier erstmals thematisch, jedoch zunächst nicht problematisiert. Die fünfkanalige Videoinstallation *The Hour of Prayer* von 2005 handelt von Tod, Verlust und Trauer: Eine Darstellerin agiert als Erzählerin, die aus der Ich-Perspektive von dem engen Verhältnis zu ihrem Hund Luca, von seiner Krebsdiagnose, und von seinem Tod berichtet, den sie unter anderem während einer Künstlerresidenz in Benin verarbeitet hat. *I spent a lot of time with my dog; in a way, we shared our senses and used them to think about our surroundings together*, erzählt sie. *In a way* ist gemeinsames Wahrnehmen und gemeinsames Denken im Rahmen liebevoller Nähe zwischen Mensch und Tier also möglich. Über die Zeit nach dem Tod Lucas berichtet die Erzählerin entsprechend, sie habe sich gefühlt *like part of my senses had been amputated, and that everything around me had lost it's identity*. In *The Hour of Prayer* sind diese Beschreibungen zwar vor allem als Bilder der besonderen Nähe zwischen Luca und der Erzählerin zu verstehen, und noch nicht als Diskussion der Möglichkeit einer ihnen gemeinsamen Erfahrungsperspektive. Man kann jedoch Ahtilas Ausgangserfahrung für die spätere Explikation der Intersubjektivität zwischen

wort auf die sprachpragmatische Kritik, Berlin 2013, S.125/126. In *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, beschreibt Ernst H. Gombrich den Vorgang der kinästhetischen Einfühlung als Weise des Fremdverstehens aus diesem Grund als illusionsbildenden Vorgang. Voss fasst dies wie folgt zusammen: „Unseren unmittelbaren Reaktionen auf Ausdrucksformen korrelieren Muskel- und Organbewegungen (Kinästhesien). Die kinästhetischen Regungen, die wir angesichts einer Gegenstandswahrnehmung empfinden, würden wir an uns selbst gewissermaßen als Innenseite des mimetischen oder gestischen Ausdrucksverhaltens des Gegenstandes erleben, dem wir dieselbe Innerlichkeit dabei einführend zuschreiben. So projizieren wir von uns auf andere expressive Lebewesen oder Darstellungen unser Körperwissen und -empfinden und nehmen dabei unsere Empfindung als unmittelbaren Hinweis auf die Lebendigkeit des Wahrgenommenen. Da uns andere Menschen ihrer Konstitution nach näher stehen als andere Lebewesen und Dinge, spiele Einfühlung, insbesondere im Kontext des intersubjektiven Fremdverstehens, eine zentrale Rolle. Aus der Kombination der natürlich gegebenen Tendenzen, Ausgelassenes an einer Darstellung oder an einem Eindruck zu ergänzen, und dem dabei vorzunehmenden Rückgriff auf ein eigenes Körperwissen entsteht Gombrich zufolge der illusionäre Eindruck, mit dem wir eine Gestalt, selbst in ihrer unsichtbaren kinästhetischen Tiefendimension, erfassen.“ In: Voss 2013, S. 43/44. Ich verzichte in dieser Arbeit weitgehend auf die für den Begriff der Intersubjektivität eigentlich zentrale Diskussion der Frage, ob unmittelbares Ausdrucksverstehen tatsächlich möglich ist. Auf die Frage also, ob „uns das, was der andere erfährt, auch gegeben wird.“ (Hagener/Vendrell Ferran 2017, S. 13). Sie scheint mir einer adäquaten Beschreibung dessen im Wege zu stehen, was Ahtilas Arbeiten bewirken können und sollen, welcher Mittel sich die Künstlerin hierbei bedient und an welche für ihr Anliegen relevante Grenzen sie stößt. Vgl. hierzu auch S. 156f, Fußnote 258.

Mensch und Tier durchaus dieser Geschichte entnehmen, die die Künstlerin in der Synopsis zu *The Hour of Prayer* ausdrücklich als „based on the artist’s own life“²⁸⁴ hervorhebt: Ahtilas eigene Ausgangserfahrung für Arbeiten wie *The Annunciation* und *Ecology of Drama* scheint eher (oder wenigstens auch) die Vertrautheit und das gegenseitige Verständnis zwischen Mensch und Tier zu sein als radikale Fremdheit zwischen ihnen. In einem Interview mit Ahtila von 2012 spricht Cary Wolfe eine Szene in *The Hour of Prayer* an, in der Hunde in Benin zum Gebet zu eilen scheinen. Wolfe sieht darin einen Hinweis auf Religion, nicht als Basis von Kultur und Geschichte, sondern als gleichwertigen Teil derselben, gemessen an anderen kulturellen Errungenschaften.²⁸⁵ „I see *The Hour of Prayer* as a turning point among my other works“, antwortet Ahtila auf diese Einschätzung:

„Before that piece, the works are something that I once called human dramas – a definition that is misleading if we have the new pieces in mind, but telling in relation to the earlier moving-image installations. In those, the story is created around a situation that involves humans as protagonists [...]. Even though the stories are experimental and nonchronological, the idea of character, for example, is left intact. In *The Hour of Prayer*, even though there’s a narrator who takes the story forward, there is no protagonist in the traditional sense. One could say that empty spaces become a protagonist. *The Hour of Prayer* is also a farewell to a certain kind of drama and narration.“²⁸⁶

Mit Blick auf die nach 2005 folgenden Arbeiten der Künstlerin ist dies kein Hinweis darauf, dass Ahtila ihre Arbeit mit menschlichen Filmcharakteren fortan aufgibt: Im Mittelpunkt von *Where is Where?* (2008) und *The Annunciation* (2010) stehen nach wie vor Menschen. Es wird jedoch in der Tat deutlich, dass Ahtila, zunächst parallel zu menschlichen Protagonistinnen und dann in eigens darauf konzentrierten Arbeiten, zunehmend nichtmenschliche Lebewesen ins Zentrum ihrer Werke rückt: In *Fishermen / Études n°1* (2007) etwa kann das Meer als Antagonist des Menschen, und somit als Hauptfigur der fünfminütigen, einkanali- gen Loop-Arbeit betrachtet werden, die ein Übungsstück (*Études*) darin ist, den Menschen als vermeintlich selbstverständliches Zentrum bewegter Bilder zurückzunehmen (Abb. 4). Und *Horizontal* (2011) besteht in dem Versuch, eine riesige Fichte in einer sechskanaligen Installation zu portraituren, welche den lebensgroßen, horizontal gelegten Baum buchstäblich im Raum ausbreitet (Abb. 5).

Auch *Horizontal* thematisiert meines Erachtens, was in der fast zeitgleich entstandenen Arbeit *The Annunciation* dann explizit thematisch wird: die Frage nach den Möglichkeiten im Medium Film/Video nichtmenschliche Lebewesen so zu zeigen, dass sich ihre Perspektiven für uns öffnen. Die Fichte ist hierfür in sechs Abschnitten aufgezeichnet worden, jeder davon aus frontaler Kameraperspektive. Die sechs Screens, die diese Abschnitte um 90° gekippt

²⁸⁴ Eija-Liisa Ahtila: *The Hour of Prayer – Synopsis*, in: Chaffee 2015, S. 203.

²⁸⁵ Vgl. Cary Wolfe: *Eija-Liisa Ahtila. Interview*, in: Chaffee 2015, S. 116.

²⁸⁶ Wolfe 2015, S. 116/117.

zeigen, sind direkt nebeneinander montiert, so dass die Teile des Baums aneinander angrenzen. Auf allen Screens bewegen sich die Zweige des Baums im Wind, allerdings ist deutlich, dass die Screens nicht dieselbe Zeitspanne zeigen, da kein Ast einfach über die Grenze zwischen zwei Screens hinweg sichtbar ist.²⁸⁷ Für die Betrachterin stehen in der Installation Sofas in einem so bemessenem Abstand vor der Screenreihe bereit, dass sie das Gefühl hat, einigermaßen weit vom Baum entfernt zu sitzen, und dennoch den Kopf bewegen zu müssen, um ihn vom Stamm bis zur Spitze sehen zu können. Eine ausgewachsene finnische Fichte, das zeigt *Horizontal* damit einerseits, ist zu groß für ein Filmportrait: Sie passt nur in die Portraiteinstellung, die Nahe, wenn man sie zerschneidet, und sie passt nur in einen für Menschen konzipierten Vorführungsraum, indem man sie querlegt. Andererseits aber ist *Horizontal* tatsächlich ein Portrait einer Fichte: Zum einen führt die Ansicht der einzelnen Baumabschnitte auf Augenhöhe dazu, dass jeder von ihnen zentral und der Beobachtung würdig erscheint. Und zum anderen verhindert es die nichtsimultane Betrachtung der Baumabschnitte interessanterweise, dass diese Bewegungen als passiv wahrgenommen werden und der Baum dem Wind ausgesetzt wirkt. Stattdessen scheint er sich beinahe aktiv zu bewegen, zumindest werden die Stärke seiner Äste, ihre Biegsamkeit und ihr Widerstand gegen den Wind in den eigenständigen Bildabschnitten deutlich erkennbar, so dass dem Baum nun eben diese Eigenschaften bald im übertragenen Sinne, als Charaktereigenschaften, zuzukommen scheinen: Er ist stark, standhaft, unbeugsam. Und so gewinnt er in *Horizontal* an eigenständiger Präsenz. Genau an diesen Punkt nun scheint mir Ahtila ihr Fichtenportrait bringen zu wollen: Der Baum wird zum Protagonisten, wenn auch um den Preis seiner Vermenschlichung, das heißt der Projektion menschlicher Charaktereigenschaften in ihn hinein. Um eine ausgewachsene Fichte im auf den Menschen zugeschnittenen Medium Film/Video zu *portraitieren*, um also etwas über sie als *Individuum* zu zeigen, wird sie somit bei Ahtila zum Quasi-Subjekt. Dafür erhält sie die Präsenz einer Hauptdarstellerin, die ihr ansonsten, als Beiwerk menschendominierten Geschehens, nicht zukäme.

Wenn Ahtila nun an *Horizontal* und *The Annunciation* anschließt,²⁸⁸ indem sie in ihrer Arbeit *Studies on the Ecology of Drama I* verschiedene Weisen durchprobiert, um der Betrachterin die Perspektive von Tieren zu öffnen, bleibt es, so scheint mir, bei dem Versuch der Übertra-

²⁸⁷ Falls zwei oder mehrere nicht direkt aneinander angrenzende Abschnitte denselben Zeitausschnitt zeigen, ist dies zumindest nicht erkennbar.

²⁸⁸ Die Synopsis zu *Ecology of Drama* macht dies explizit: „*Studies on the Ecology of Drama I* [...] uses the methods of presentation as a path to the company of other living beings. It expands upon the issues of ecological moving image narrative explored in two previous works (*The Annunciation*, 2010, and *Horizontal*, 2011) [...]“. In: Eija-Liisa Ahtila: *Studies on the Ecology of Drama I – Synopsis*, Chaffee 2015, S. 255.

gung eines Subjektstatus an das Tier. Wenn wir die Umwelt des Tieres zu unserer eigenen machen wollen, muss diese eben menschlich sein. Ahtila, so lautet meine These für das vorliegende letzte Kapitel, versucht also konsequent, auch in Bezug auf das Tier, über die Skepsis gegenüber der Möglichkeit hinauszugehen, mit der Anderen zu erfahren, indem sie diese Möglichkeit mithilfe der Videoinstallation realisiert. Die Frage wird deswegen am Ende sein, ob die Vermenschlichung des Tieres, um dessen radikale Alterität zu umgehen, unbedingt einen Mangel bedeuten muss – und wenn, in welcher Hinsicht. Im Zuge einer politisch motivierten Pragmatik nämlich agiert Ahtila möglicherweise bewusst an dem Zweifel daran vorbei, ob wir uns auf diese Weise dem Tier tatsächlich annähern können.

5.3 Beschreibung *Studies on the Ecology of Drama I*

Die Arbeit *Ecology of Drama*²⁸⁹ von 2014 ist eine halbstündige, vierkanalige Videoinstallation, deren vier Screens im Kreis vor einem Eingangs- und Zuschauer_innenbereich angeordnet sind (Abb. 6). Sie handelt von verschiedenen Versuchen, der Betrachterin die Erfahrungen von nichtmenschlichen Wesen, hauptsächlich Tieren, zugänglich zu machen. Dafür wird mit Repräsentation experimentiert und tierische Wahrnehmungen mit medialen Mitteln vorgeführt, menschliche Nachahmungen tierischen Lebens kommen vor, und es wird ausführlich über das Leben von Tieren berichtet. Durch die Arbeit führt Kati Outinen als Kati Outinen, die sich mit stetem Blick in die Kamera direkt an die Betrachterin zu wenden scheint.

Ecology of Drama lässt sich inhaltlich in vier Abschnitte unterteilen. Davon macht der erste Abschnitt ein Drittel der Länge der Arbeit aus, der zweite und dritte Abschnitt bilden gemeinsam das zweite Drittel und der vierte das letzte. In meiner unten folgenden Zusammenfassung des Geschehens werde ich wenig über die formalen Mittel von *Ecology of Drama* sagen. Rhythmus und Tempo der Bildwechsel etwa, oder die der Bewegung innerhalb der Bilder, sind in dieser Arbeit meines Erachtens kaum pointiert zu verallgemeinern und haben entsprechend geringe inhaltliche Bedeutung. Musik gibt es wenig. Fragen, wie Zeitabschnitte, Orte oder Personen zusammenhängen, wirft diese Arbeit Ahtilas nicht auf. Die Darsteller_innen sind in ihrer konsequenten Ausrichtung auf die Kamera bemüht, möglichst direkt und verständlich mit der Betrachterin zu kommunizieren, ähnlich wie in einem Lehrfilm. Und wenn hin und wieder mehrere Screens schwarz bleiben, hat das keinen wie auch immer zu

²⁸⁹ Zugunsten der Lesbarkeit meines Textes verwende ich im Folgenden diesen Kurztitel.

interpretierenden Bruchcharakter, sondern es trennt die Abschnitte klar voneinander oder konzentriert die Betrachterin auf das Geschehen auf dem jeweils bespielten Screen.

Abschnitt 1 (0:00 – 8:00)

Im ersten Abschnitt führt die sich selbst als solche vorstellende Schauspielerin Kati Outinen Übungen mit der Kamera in einem sonnigen Park durch: *Exercises, a serious playing with thoughts, about whether it is possible to see differently*. Unter Einbezug der umstehenden Pflanzen werden verschiedene Versuche durchgeführt, deren Ziel es ist, den Blick der Zuschauerin von der menschlichen Figur fortzulenken, und andere Lebewesen und Gegenstände im Bildausschnitt als Darsteller erfahrbar zu machen. Unter anderem erscheint hierfür ein Teil des ersten Abschnitts als Trickfilm, um Unterschiede darin zu verdeutlichen, wie im Medium Zeichnung gegenüber dem Medium Film/Video die Hierarchie der bedeutungstragenden Bildelemente konstituiert und wahrgenommen wird.

Outinen, die als einzige Sprecherin und zentrale Darstellerin einen Monolog über die gesamte Arbeit hinweg hält, fordert die Betrachterin dazu auf, das eigene Sehen zu beobachten. Verglichen mit den vorangegangenen Arbeiten macht Ahtila dabei eine Nähe zwischen filmischer und außersichtlicher Welt explizit, die in den vorigen Kapiteln der vorliegenden Arbeit bereits eine Rolle spielte. Zugleich wird jedoch die Betrachterin auf die räumliche und zeitliche Kluft zwischen ihrer Gegenwart und der des Filmgeschehens verwiesen, indem Outinen Zeit und Ort ihrer *exercises* präzise benennt: *I'm at the southeast side of an arboretum in Viikki. It's a spring afternoon around half past nine on Wednesday 23 April 2014.*²⁹⁰ Es scheint, als ob die Kommunikation bei absoluter Klarheit ihrer erschwerten Bedingungen dennoch so direkt wie möglich verlaufen sollte. Die Schauspielerin macht dabei unmissverständlich deutlich, worum es gehen soll: Um den Versuch, ein nichtmenschliches Lebewesen so zu zeigen, dass sich etwas von seiner Realität mit der der Betrachterin in für sie wahrnehmbarer Weise verbindet. *How to depict a living thing – what can it be? How to approach a living thing? How to convey a different kind of existence and the worlds of another? How to fit that different kind of information to the world of humans? How to make it into a constant event that intertwines with our „realism“?* Offensichtlich werden also Ansätze aus *The Annunciation* und *Horizontal* fortgeführt.

Abschnitt 2 (8:00 – 14:00)

²⁹⁰ Das kann so natürlich nicht stimmen – es ist nicht halb zehn und zugleich Nachmittag. Es handelt sich hier um einen Übersetzungsfehler in den englischen Untertiteln (im englischen Skript zu *Ecology of Drama* kommt dieser Fehler nicht vor). Im finnischen Originalton sagt Outinen, es sei ein Frühlingmorgen, gegen halb zehn. Für die Übersetzungshilfe danke ich Serafia Johansson.

Im zweiten Abschnitt der Arbeit, der ersten Hälfte des mittleren Drittels, werden die technischen Möglichkeiten der ‚Manipulation‘ des aufgezeichneten Sichtbaren im Medium Film/Video genutzt, um andere Wahrnehmungsweisen zu demonstrieren. Outinen beobachtet ein paar Schwalben am Himmel und referiert über die unterschiedlichen Weisen verschiedener Spezies, Zeit wahrzunehmen. Die animierte Slowmotion-Sequenz eines Messerflugs in einem Bambuswald zieht sie (aus dem Off) heran, um zu illustrieren, dass eine derart schnelle Bewegung, genau wie die einer im Höchsttempo fliegenden Schwalbe, dem menschlichen Auge normalerweise entgehen müsse. Hingegen gebe es Arten, die sie wahrnehmen könnten: *The level on which time is perceived differs from one animal species to the next. A creature's ability to perceive times depends on the pace of its life process. Roughly speaking, small animals with a fast metabolism, such as birds and insects, perceive more information in a given period of time, thus experiencing time „slower“ than large organisms. A short time contains more things for small creatures.*

Ausgehend von Aufnahmen eines jungen Mannes, der zunächst im Freien auf einem großen Trampolin springt, will Outinen demonstrieren, wie seine Bewegungen aus Sicht der Schwalbe aussehen könnten. Die Betrachterin sieht hierfür auf allen vier Screens denselben Mann vor einem großen Bluescreen in extremer Zeitlupe springen, aufgezeichnet aus unterschiedlichen Perspektiven und begleitet von einem Rocksong. Der nächste Bildwechsel auf allen vier Screens zeigt zuerst einen besternten Nachthimmel und dann eine weitere Demonstration der unterschiedlichen Zeitwahrnehmung: Outinen steht in einem dunklen Studioraum, der, während sie spricht, von einem Scheinwerfer zunächst in langsamen Intervallen, dann immer schneller, augenblicksweise beleuchtet wird. Sie erklärt die wissenschaftliche Untersuchung der unterschiedlichen Zeitwahrnehmungen anhand eines Phänomens namens „critical flicker frequency“: *the idea is to observe how fast a flicker can be before a creature perceives it as continuous light.* Während der schneller werdende Flicker im Studioraum sich in der Wahrnehmung der (menschlichen) Zuschauerin nach und nach dem Eindruck ununterbrochenen Lichts annähert, wird sukzessive zu einer Videosequenz mit einer singenden Cindy Lauper gewechselt. Die Bilder Laupers ‚flickern‘ in einer so langsamen Frequenz, dass wir sie in derselben Weise stocken sehen, wie laut Outinen umgekehrt ein Hund die Sequenz wahrnehmen würde, wenn die Bilder in einem für uns gewohnten Tempo wechselten: *It is interesting how the experience of time and its resolution, the amount of detail, varies from one species to the next. It seems true to say, that there are many different, yet simultaneous worlds on our planet, each one molded by the perceiver's body and perceptual apparatus, one of them being human reality.* Deutlich wird hier inhaltlich

auf von Uexkülls Motto zu Beginn von *The Annunciation* rekurriert, wobei dieses Mal die Zweifel an der Vereinbarkeit der Umwelten betont und zugleich die technischen Mittel als Übersetzungswerkzeuge eingesetzt werden. Zu sehen ist R zuletzt ein Hund, der mit heraushängender Zunge dasitzt und in Richtung der anderen Screens zu schauen scheint, die die stotternden Cindy Lauper Sequenzen und dann ‚Natur‘ zeigen: Einen Schmetterling. Vögel auf einer Stromleitung.

Abschnitt 3 (14:00 – 17:27)

Der dritte Abschnitt widmet sich der unterschiedlichen Erfahrung von Raum, genauer der von Raum als Ort. Wir sehen Himmelsausschnitte und auf einem Screen Outinen, die vor einem Hintergrund aus freiem Himmel eine Leiter hochsteigt, um von der letzten Sprosse aus geradeaus und ohne Halt unter den Füßen in den sie umgebenden Himmelsraum zu spazieren. Outinen referiert erneut über die gemeine Schwalbe, und über die Tatsache, dass dieses Tier beinahe sein gesamtes Leben in der Luft verbringt: Nicht einmal um zu schlafen müsse es sich auf festen Boden begeben. Zugleich komme es, indem es tausende von Kilometern zurücklege, jedes Jahr zum selben Ort zurück, um zu nisten. Outinen sinniert darüber, wie aus der menschlichen Perspektive die Luft, die für den Menschen nicht mehr als ein Zwischenraum sei, als Ort wahrgenommen werden könnte. Dabei läuft sie selbst durch die Luft und besetzt diese als Ort, allerdings offensichtlich ohne ernsthaftes Bemühen, diesen Eindruck täuschend echt zu vermitteln. In diesem Abschnitt fällt auf, dass Outinen zwar darüber reflektiert, ob der Mensch die Luft als Ort auffassen könnte, aber nicht in Betracht zieht, dass die Schwalbe ihr Leben in der Luft ohne einen Ortsbegriff verbringen könnte. Es wird darüber spekuliert, wie der Mensch seine Perspektive auf die Umwelt des Tieres projizieren könnte, aber nicht darüber, ob eine Perspektive ohne menschlichen Raumbegriff denkbar sein könnte.

Abschnitt 4 (17:27 – 27:42)

Der vierte Abschnitt, das letzte Drittel der Arbeit, behandelt die Mimesis als Möglichkeit der Konstitution von Intersubjektivität zwischen den Spezies. Er beginnt mit wechselnden Aufnahmen von gras- und pflanzenbewachsenem Waldboden. Outinen fährt fort mit ihren Fragen in Richtung der Betrachterin: *How would it be possible to understand a different kind of existence on this same planet? If our perception is limited by our senses, how far can our understanding reach? Can we see the world from another perspective, that of a different species? Can anyone or anything alter itself so much that the required change in perspective takes place?* Wir sehen Outinen mit einer kleinen Gruppe junger Leute, die eine Leiter mit sich tragen, durch die frühlinghafte finnische Fauna laufen. Alle sind, wie die Schauspielerin selbst, hellhaarig, und dazu in

helle Grau-, Beige- und Grüntöne gekleidet. Outinen spricht im Gehen und mit Blick in die Kamera: *Let's enlist a creature whose life can help us understand this better. One of the greatest experts in changing one's point of view is surely the butterfly, a common insect whose species have spread around the world.* Sie und die übrigen Darsteller_innen wenden sich also dem Schmetterling zu, da sein vollständiger Gestaltwandel dabei helfen soll zu verstehen, wie es gelingen kann, die Welt aus der Perspektive einer anderen Spezies zu betrachten: durch graduelle Veränderungen des eigenen Leibes. Als ein Ort gefunden ist, an dem es Zitronenfalter gibt, sind die Darsteller_innen dabei zu beobachten, wie sie sich bei Einbruch der Dämmerung in grüne Schlafsäcke hüllen und auf geeignete Bäume klettern. Dort schmiegen sie sich wie riesige Kokons in Astgabeln, um die Nacht als verpuppte Raupen zu verbringen. Ihre Schlafsäcke glühen von innen beleuchtet grünlich in der nun erreichten Dunkelheit. Dazu erklingt ein elegisches Stück aus Bela Bartóks *Mikrokosmos*, interpretiert von zwei Streichern.²⁹¹

Nach dem nächsten Bildwechsel zeigen hin und her taumelnde POV-Shots einen Frühlingsmorgen aus der Perspektive von Schmetterlingen, offensichtlich von menschlichen Körpern interpretiert. Gleich darauf sind die Darsteller_innen dabei zu sehen, wie sie mit Handkameras ausgestattet über Wiesengrund hüpfen, während sie die Wege und Bewegungen taumelnder Schmetterlinge nachzuahmen versuchen. *Human beings cannot spend their lives in the air but we can approach these worlds of others by using imagination and imitation*, erläutert Outinen das Geschehen. *Through imagination we can get into the unknown, adopt it as part of our perception, understanding, and the representation of the world. With our imagination, we can get a grasp on that foreignness and by imitation present its being, poses, gestures, make it visible and impress it on our minds as part of our perception and understanding. If it is through our fantasy that we are able to enter the world of other species, what then can that imagined – fiction – be? Could we see fiction as a communicative force – an opener of the world? How to mimic, imitate, and represent other species through the means of the moving image? How does a recorded image act as a medium for fantasy? At best, representing the other is approaching that highlights the other.*

Die allerletzte Sequenz zeigt schließlich ein (oder das) Filmteam, das im letzten Sonnenlicht einer Abenddämmerung auf den nächsten Aufnahmetake wartet. Ein Catering steht bereit, Outinen sitzt mit einer dampfenden Teetasse in den Händen in einem Regiestuhl, die hellgekleideten, jüngeren Darsteller_innen hocken neben einer Pferdekoppel zusammen und versuchen sich

²⁹¹ Es handelt sich um No. 34: *In Phrygian Mode*, aus Bartóks vierbändiger Klavierschule *Mikrokosmos*. Das Stück ist ein Übungsstück, eine Etüde, genau wie Ahtilas *Fishermen / Études n°1* (2007), und wie, zumindest dem Titel der Arbeit nach, auch *Studies on the Ecology of Drama I* selbst.

warm zu halten. Erneut hören wir Outinen im Voiceover, während Pferde auf einem weiteren, angrenzenden Areal zu sehen sind, und ein Mann einen großen Scheinwerfer auf die leere Koppel hinter der Darsteller_innengruppe schiebt. *Here in the North, on a cold spring night, you can still see some stars in the sky although the sky is quite bright*, berichtet Outinen. *It is possible that the star no longer exists although we still see it in the sky because it was so long ago that the light began its journey towards us that the star may have gone out*. Als der Mann mit dem Scheinwerfer auftaucht, beginnen die fünf Darsteller_innen, die nun als Artist_innen agieren, sich bis auf ihre weiße Sportkleidung auszuziehen. Zunächst strahlt der Scheinwerfer frontal in die Kamera und erinnert dabei an das Bild aus der Verkündigungsszene in *The Annunciation*, in der aus einem ebenfalls frontal auf die Kamera ausgerichteten Scheinwerferlicht der Engel auftaucht und auf die Kamera zuschwebt. Dann senkt der Mann das Scheinwerferlicht zu Boden, Outinen steht auf, und die fünf Darsteller_innen betreten die Koppel. Es ist dunkel geworden. Die Artist_innen stellen sich nebeneinander auf, die Kamera zeigt sie von hinter dem Zaun aus, frontal, in einer Halbtotalen. Zwei Screens bleiben von nun an bis zum Ende der Arbeit schwarz, einer der verbliebenen Screens zeigt die Szene auf der Koppel, der andere bleibt zunächst bei einer Ansicht eines der umliegenden Landwirtschaftsgebäude. Auf der Koppel stellen sich zwei Männer breitbeinig nebeneinander und heben eine Frau auf ihre Schultern in den Stand. Seitlich stellen sich die anderen beiden Frauen mit jeweils einem Bein auf die ausgestellten Oberschenkel der Männer, halten sich links und rechts an den Händen der oben stehenden Frau fest, und strecken das jeweils äußere Bein und den Arm zur Seite. Die gesamte Figur, zu der die Artist_innen sich auf diese Weise fügen, gleicht einem großen Stern. Der Scheinwerfer steht, aus Sicht der Kamera, hinter dieser Figur. Er wird nun erneut frontal ausgerichtet, und leuchtet so durch den Menschen-Stern hindurch in Richtung der Kamera, dass der Stern aus seiner Mitte heraus zu strahlen scheint. Die Artist_innen halten diese Figur einen Augenblick lang. Dann lassen sie voneinander ab und gehen nach rechts und links aus dem Bild heraus. Ein Screen zeigt den einsam leuchtenden Scheinwerfer in nun nachtschwarzer Umgebung. Der andere einen hechelnden Hund, der sich im Dunkeln einer dem Boden nahe positionierten Kamera nähert und sie beschnuppert, um sich jäh abzuwenden. *The trace of light left by a star is like an event projected by light on a screen*, beschließt Outinens Stimme die Arbeit aus dem Off, indem sie die Sternperformance als Sinnbild des Bewegtbildes deutet: *A reflected, immaterial picture that nevertheless radiates a force that affects our reality. We necessarily imagine life – and the images in front of us play with existence and time.*

5.4 Explikationen

Es sollte deutlich geworden sein, dass *Ecology of Drama* meines Erachtens wenig Interpretationsspielraum bietet. Es wird von Anfang an genau erklärt, worin das Thema besteht, die Ansprache an die Zuschauerin ist direkt und unzweideutig, und es wird durchgeführt, was durchzuführen angekündigt wurde. In diesen Studien zur *Ökologie* des Dramas werden, dem Titel entsprechend, die Wechselbeziehungen zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt in einem erzählten Geschehen, einem Schauspiel, untersucht: Es wird mit filmischen Mitteln ‚studiert‘, in welchem Verhältnis verschiedene Lebewesen in einer filmischen Narration zu ihren Umwelten und den darin befindlichen Anderen stehen. Und es werden Versuche durchgeführt, die bestehenden Verhältnisse zu ändern und der Betrachterin die Perspektiven von solchen Lebewesen zu öffnen, die in der Ökologie des filmischen Dramas gewöhnlich keine zentrale Rolle spielen, aus deren Perspektive also kaum gezeigt wird und für deren Umwelten es keine etablierten Repräsentationskonventionen gibt. Im ersten Abschnitt geht es vor allem darum, in welchem hierarchischen Verhältnis die Lebewesen aus Sicht der Betrachterin zueinander stehen und wie sich die Hierarchie zwischen ihnen verändern lässt. Im zweiten Abschnitt wird versucht, das Geschehen so zu zeigen, wie ein nicht menschliches Lebewesen es sehen würde. Der dritte Abschnitt fragt, ob der Mensch mithilfe des Mediums Film/Video so wahrnehmen kann, dass er den Lebensraum einer anderen Spezies als Ort erfährt. Und im vierten Abschnitt geht es darum, wie der Mensch durch körperliche Nachahmung die Wahrnehmung einer anderen Spezies an sich selbst erfahren kann.

Dabei wird einiges explizit benannt und erläutert, was in früheren Arbeiten erst in der interpretierenden Auseinandersetzung deutlich wurde. Nicht nur ist es plötzlich einfach *true*, dass von Uexkülls *many different, yet simultaneous worlds [...], each one molded by the perceiver's body and perceptual apparatus* auf unserem Planeten koexistieren, und von uns dabei als Teile eines Ganzen begriffen werden können. Auch die *imagination* steht nun als geeignetes Mittel fest, mit dessen Hilfe wir einen Blick *on that foreignness*, auf die ganz Anderen also, erhaschen können. Mithilfe der *imitation* können wir uns selbst das Sein (*the being*), die *poses* und *gestures* jenes ganz und gar Fremden präsentieren: Wir können es sichtbar machen *and impress it on our minds as part of our perception and understanding*. Ein mit Licht auf einen Screen projiziertes Ereignis ist *a reflected, immaterial picture that nevertheless radiates a force that affects our reality*: Filmisches Geschehen hängt mit der außerfilmischen Welt zusammen, wie das Licht eines Sterns mit diesem Stern selbst – es ist sichtlich an die beweg-

te, gegenständliche Welt gebunden, und als virtuelle Welt sowohl unkörperlich als auch wirksam für unsere Erfahrung der körperlichen Welt. Ahtila, so scheint es, macht die Grundannahmen ihrer Videoinstallationen explizit, die ihnen in allen vorigen Arbeiten durch Interpretation entnommen werden mussten. Darüber hinaus werden in *Ecology of Drama* künstlerische Mittel systematisch und explizit angewendet, die in Ahtilas vorangegangenen künstlerischen Praxis erst von ihrer Wirkung aus verstanden werden mussten: Der durchkreuzende Umgang mit Bedeutungshierarchien, die nur vermeintlich notwendig mit der Zentralperspektive einhergehen, wird im ersten Abschnitt von *Ecology of Drama* beispielhaft vorgestellt. Das Mittel der Übersetzung fremder Wahrnehmungsweisen mit den Mitteln des Mediums Film/Video wird im zweiten Abschnitt mit dem Flickerexperiment vorgeführt und detailliert erläutert. Die POV-Sequenzen aus der Sicht von Tieren kommen nicht nur vor, sondern werden im vierten Abschnitt von den schmetterlingsgleich über die Wiesen hüpfenden Darsteller_innen auch als Methode vorgeführt, nachdem Outinen den Sinn solcher Übungen bereits expliziert hat (ab 23:34). Und selbst Ahtilas Verständnis von Fiktion, das ich oben erläutert habe, wird abschließend (sehr) kurzgefasst: Die Betrachterin soll sie als *communicative force* verstehen, als *opener of the world*.

In dieser Deutlichkeit liegt meines Erachtens eine etwas überraschende Entzauberung früherer Arbeiten Ahtilas, mit der diese auf ihren Aussagegehalt reduziert werden, auf dessen Grundlage nun weiter zu denken sei.²⁹² Das passt recht gut zu der Verstärkung der Tendenz zur Entästhetisierung der Arbeiten Ahtilas, die ich angesichts meiner Gegenüberstellung von *The Annunciation* mit der Arbeiten der 90er Jahre bereits erläutert habe: *Ecology of Drama* entwickelt, viel deutlicher als die Verkündigungsarbeit, kaum noch eine ästhetische Gestalt durch Rhythmus, Tempo, Bewegung oder Sound, die einen Eigenwert in der und für die Interpretation der Arbeit darstellen könnte. Sie ist hingegen hauptsächlich auf die optimale Verständlichkeit dessen angelegt, was Outinen vermitteln will, und ist in dieser Hinsicht einem Lehr- beziehungsweise Studienfilm recht ähnlich.

5.5 Suggestierte Harmonie und versperrte Perspektiven

Ahtila versucht jedoch zugleich in dieser Arbeit, und das scheint mir von Bedeutung, mit verschiedenen Mitteln eine einheitliche Atmosphäre zu erzeugen: Das frühlingshafte Wetter

²⁹² Hier hoffe ich als Interpretierende genügend Vorsicht walten zu lassen, nicht bloß meine eigene analytische Leistung nachträglich für überflüssig erachten zu müssen.

und das oft ‚duftige‘ Licht korrespondieren in ansprechender Weise mit den hellen, erd- und pflanzentönigen Farben der Kleidung der hellhaarigen menschlichen Darsteller_innen. Die Stimmung wird zum einen durch Outinens freundliches, klares, und um das Verständnis der Betrachterin bemühtes Verhalten bestimmt. Und zum anderen von der wortlosen Harmonie und heiteren Tatkraft, in der nicht nur die Akrobat_innen, sondern auch das in der letzten Sequenz sichtbare Filmteam agieren (Abschnitt 4). Während es nicht zu einer insgesamt charakteristischen Bewegtheit der Arbeit kommt, wird sich doch stellenweise immer wieder sehr präzise und elegant bewegt: im Messerflug (ab 9:49), beim Trampolinspringen (ab 11:12), angesichts von galoppierenden Pferden oder in der Sternperformance (ab 26:08). Diese Bewegungen bringen ebenfalls Leichtigkeit und Harmonie in die Arbeit, zudem geben Momente wie der, in dem Outinen im Himmel herumspaziert und am Ende aus ihm herabspringt, dem insgesamt fröhlichen Geschehen eine humoristische Note. So suggeriert die Arbeit insgesamt ein Wohlgefühl. Die Mittel für die Konstitution dieser Atmosphäre oder Stimmung sind jedoch nicht stringent genug eingesetzt, um die gesamte Arbeit so zu durchziehen, dass sich daraus eine ästhetische Form konstituieren könnte.

Entsprechend ist *Studies on the Ecology of Drama I* eher eine kunstvolle *Studie* als ein Kunstwerk. Das kann zwar schwerlich gegen die Arbeit verwendet werden, schließlich wird sie ausdrücklich als Studie präsentiert. Es liegt jedoch meines Erachtens etwas Befremdliches in der gestalterischen Mühe, die Ahtila in die friedvolle und harmonische Atmosphäre investiert hat – diese Mühe geht über die sachlichen Ansprüche einer Studie hinaus, als ob damit mehr gemeint wäre. Dieser Eindruck ruft die letzte Szene von *The Annunciation* in Erinnerung, jenen plötzlich harmonisch anmutenden Epilog, in dem Maria und ein Esel offenbar einvernehmlich und in innerer Verbundenheit einen gemeinsamen Weg beschreiten. Dieser Epilog erscheint unmotiviert angesichts der vorher deutlich gewordenen Unentschiedenheit über die Möglichkeiten eines wechselseitigen Verständnisses zwischen Mensch und Tier. Ähnlich wie in dieser Sequenz entsteht in der Auseinandersetzung mit *Ecology of Drama* insgesamt der Eindruck, als ob Ahtila eine Gemeinsamkeit oder Gemeinschaft atmosphärisch suggerieren wollte, anstatt sie als intersubjektive Erfahrung in der Fiktion tatsächlich zu motivieren oder zu provozieren (beziehungsweise motivieren oder provozieren zu können): *Diese suggerierte Atmosphäre steht meines Erachtens im Kontrast zum tatsächlichen Scheitern einer gemeinsamen Erfahrung von Mensch und Tier in der Auseinandersetzung mit dieser Arbeit.* Um dies zu erläutern komme ich noch einmal auf die vier Abschnitte zurück.

Im ersten Abschnitt der Arbeit zeigt Outinen der Betrachterin, dass diese es tatsächlich nicht gewohnt ist, organische Entitäten aus Flora und Fauna im Bewegtbild, insbesondere, wenn außerdem menschliche Figuren zu sehen sind, als Protagonisten eines Geschehens wahrzunehmen. Die Trickfilmsequenz, in der eine Ansicht des Parks, in dem Outinen sich befindet, als Zeichnung zu sehen ist, macht deutlich, dass die einzelnen gegenständlichen Elemente einer Zeichnung eher als gleichwertig hinsichtlich ihrer Bedeutung aufgefasst werden, als diejenigen in einem Filmbild. Was im Filmbild von zentraler Bedeutung sein soll, muss mit mehr Anstrengung abgehoben werden vom möglicherweise zufällig darin Sichtbaren. Die Mittel des Abhebens versucht Outinen dann einzusetzen, um einmal andere Lebewesen als den Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken: Der Mensch im Bild kann sein Gesicht abwenden, schon beginnen wir seine Umgebung zu beachten, so führt es die Schauspielerin vor. Und man kann eine Kameraperspektive einmal versuchsweise der Größe der Fichte neben einem Menschen anpassen, statt umgekehrt. Der Mensch erscheint dann klein und zerbrechlich neben dem erhaben aufragenden Baum (2:40 – 3:38).

Für die Betrachterin mögen diese Übungen erhellend sein. Sie führen allerdings nicht zu einer Gleichstellung von Mensch und Nichtmensch im Bewegtbild. Auch noch die von der Kamera abgewandte Outinen bestimmt die Sequenz, in der sie zu sehen ist: Die Erwartungshaltung, die das Bild weckt, ist darauf bezogen, was der Darstellerin als nächstes von Seiten ihrer Umgebung widerfahren wird. Und die Sequenz mit dem kleinen Menschen und dem großen Baum wird ebenfalls noch aus der Perspektive des Menschen gefasst: als ehrfürchtige (und das heißt menschliche) Betrachtung des Baums, statt als bäumische Bezugnahme auf den oder bäumische Relation zum Menschen. Noch ist also keine Antwort auf die Frage gefunden, was geschehen müsste, damit wir eine solche Szene als pflanzliche Angelegenheit auffassen würden, in der ein Mensch im Bild vielleicht übersehen wird wie eine Hummel im Gras.

Im zweiten Abschnitt wird vorgeführt, wie das Sichtbare laut zoologischer Forschungen dem Sehen nicht menschlicher Spezies erscheint: Das Flickerbeispiel und der digital animierte Messerflug sollen uns die Wirklichkeit in der Wahrnehmung eines Hundes oder einer Schwalbe zeigen. Dabei wird wiederum deutlich, dass es uns schwerfällt, eine recht gewöhnliche animierte Zeitlupensequenz wie die mit dem Messer, die sehr gut in einem Werbespot vorkommen könnte, als Erfahrung der Schwalbe aufzufassen (ab 9:49). Und auch die stockenden Bilder des Lauper-Auftritts bieten keine ganz neue Seherfahrung, sondern sind vertrauter Teil unserer Medienerfahrung, etwa aus Konzertinszenierungen im Musikvideo (ab

13:10). Nur als der Hund auf einem der Screens auftaucht und in Richtung Cindy Laupers auf den übrigen Screens schaut, scheint die Wahrnehmung des Tieres für einen Moment lang zugänglich zu werden: Das Hecheln des Hundes ist als Ausdruck von Anstrengung oder Überforderung angesichts der Fernsehbilder verständlich. Allerdings wird recht schnell deutlich, dass es sich bei dieser Annahme gut um eine Projektion der Zuschauerin handeln kann: Nach den Lauper-Sequenzen werden auf den drei Screens um den Hund herum ganz andere Bilder gezeigt. Eine Stromleitung vor blauem Himmel, ein Schmetterling, ein Bluescreen (13:20 – 13:57). Der vermeintlich eindeutige Ausdruck des Hundes passt sich vor den Augen der Betrachterin problemlos den unterschiedlichen angenommenen Empfindungen an, die er ihrer Erfahrung nach den verschiedenen Motiven gegenüber haben könnte. Es bleiben folglich *ihre* Bilder, die sie im zweiten Abschnitt von *Ecology of Drama* sieht.

Im dritten Abschnitt ist es vornehmlich die ausführliche Erzählung Outinens über das Leben der Schwalbe, das der Betrachterin den Einblick in eine andere Perspektive auf die Luft als Lebensort vermitteln soll. Angesichts der durch den Himmel spazierenden Outinen führen die Bilder in diesem Abschnitt keine Experimente mit ihrer Wahrnehmung vor, und sind auch nicht Beispiel dessen, wie ein Tier wahrnimmt: Outinens Spaziergang in der Luft ist einfach ein Gag. Im Zusammenhang mit ihrer Erzählung allerdings ist dieser kontraproduktiv. Falls Outinens Ausführungen Imaginationen beispielsweise dessen wecken sollten, wie es sein könnte, in der Luft zu schlafen, stützen die Bilder diese Vorstellungen nicht: Der Kontrast, auf dem der Luftspaziergangs-Gag basiert, demonstriert vor allem die Schwere des menschlichen Körpers in der für ihn haltlosen Luft.

Im vierten Abschnitt schließlich wird die leibliche Nachahmung als (die im vorangegangenen Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich diskutierte) Methode vorgeführt, um sich die Perspektive eines anderen Körpers anzueignen, beziehungsweise den eigenen Erfahrungshorizont auf seine Erfahrungen hin zu erweitern. Dabei scheint es mir eigentlich eindeutig sein zu müssen, dass das Tun der Darsteller_innen in den entsprechenden Sequenzen amüsieren soll. Die Verpuppung in grünlichen Schlafsäcken, die Übernachtung in Astgabeln und das etwas unbeholfene Herumspringen auf der Wiese nach Schmetterlingsart: In all diesen Handlungen wird vor allem der gewaltige Unterschied zwischen dem Leib des Menschen und dem des Schmetterlings deutlich (19:48 – 24:48). Der filmisch getriebene Aufwand allerdings, und die atmosphärische Inszenierung des Geschehens unter Bartóks melancholischen Melo-

dien, vermitteln demgegenüber einen Ernst und eine fast feierliche Bedeutsamkeit, die den Ereignissen eigentlich abgehen.

So scheitern meines Erachtens die Versuche, mit *Ecology of Drama* die Perspektive eines nichtmenschlichen Wesens einzunehmen und dabei über die Unterschiede der Spezies hinweg gemeinsam zu erfahren. Entweder erscheint das Tier fremd, und seine Wahrnehmung der Betrachterin unzugänglich. Oder es erscheint menschlich und seine Wahrnehmung zugänglich, jedoch mit dem schalen Beigeschmack der anthropomorphisierenden Projektion. Was durchaus bewusst wird, sind bestimmte Wahrnehmungskonventionen des Bewegtbildes, das, wie Outinen referiert, tatsächlich *our world* repräsentiert: *The time is ours, the space is ours. The composition and the framing is ours. We are in the center. The camera follows our movements, and the story our drama. We construct a medium – ways to see and show, an interpretation and a grammar for realism. We plant our images in our room and see the world in them. With utter seriousness, we create a fiction that that world would be the same as this planet* (ab 1:28). Diese Wahrnehmungskonventionen werden im Zuge der Arbeit nicht überwunden – so dass die atmosphärisch suggerierte Harmonie und Eintracht der Perspektiven, wie schon im Epilog von *The Annunciation*, inhaltlich nicht motiviert erscheint.

Meines Erachtens ist es zudem auffällig, dass Ahtila, an deren vorangegangenen Arbeiten die radikale Fremdheit des Tieres zu erfahren war, und die seine *foreignness* in *Ecology of Drama* auch benennt, keinen Versuch macht, die Erfahrungsweise eines möglicherweise subjektivitätslosen, oder präziser, bewusstseinslosen Wesens imaginativ vermitteln zu wollen (unabhängig davon, ob das möglich ist). Recht konsequent bestehen die Versuche darin, dem nichtmenschlichen Wesen einen subjektartigen Status zu geben: Die Pflanze soll zur Protagonistin werden, die auf den Menschen schaut, wie dieser sonst auf sie (Abschnitt 1). Wir sollen uns überlegen, wie es wäre, wenn wir die Luft als Ort betrachten würden, aber nicht, wie es wäre, keinen Ortsbegriff zu haben (Abschnitt 3). Und die Darsteller_innen der Arbeit versuchen, auf die eigene leibliche Erfahrung reflektierend, die Erfahrungen von Schmetterlingen zu machen (Abschnitt 4). Es geht ihnen dabei aber nicht um ein Wesen, das möglicherweise ohne Bezug auf sich selbst existiert und den eigenen Leib nicht in seiner Empfindsamkeit beobachtet.

5.6 Die Perspektiven der Tiere in der Diskussion

Seit einigen Jahren gibt es international eine derart leidenschaftlich geführte Diskussion um eine Revision des durch den Menschen verliehenen Status des Tieres, dass sich auf akademischer Ebene die sogenannten Animal Studies konstituierten. Meines Erachtens beabsichtigt Ahtila spätestens mit *Ecology of Drama* recht deutlich, sich an dieser Diskussion zu beteiligen: Titel, Struktur und Inhalt der Arbeit zielen darauf ab, und die unumwundene Wendung an die Betrachterin und die Explikation der Mittel sind auf Transparenz und Verständlichkeit angelegt. Innerhalb der Diskussion in den Animal Studies wäre Ahtilas Position, entsprechend als Beitrag formuliert, sicher nicht unumstritten. Im Folgenden will ich diese Position anhand einer kurzen Auseinandersetzung mit drei Standpunkten aus Philosophie und Kulturwissenschaft konturieren, um besser zu verstehen, welches Verhältnis zwischen Mensch und Tier Ahtila in diesem Kontext darzustellen, oder eigentlich: zu *schaffen* versucht.²⁹³

5.6.1 Gilles Deleuze und Félix Guattari

Zunächst könnte man annehmen, dass Ahtila ihre mimetischen Annäherungsversuche an den Esel, den Raben oder den Schmetterling am „Tier-werden“²⁹⁴ orientiert, wie es Deleuze und Guattari in *Tausend Plateaus* beschreiben (und wie sie es in der Literatur vorfinden, etwa bei Franz Kafka oder Herman Melville: Gregor Samsa erwacht als Käfer, Kapitän Ahab wird zum Wal, zum Leviathan). Deleuzes/Guattaris Tier-Werden ist der paradoxe Versuch, eine Form zu finden, mithilfe derer der Form überhaupt zu entkommen wäre,²⁹⁵ das heißt im Sinne der Autoren der Identität, einer vermeintlichen Sich-selbst-Gleichheit sowohl von Subjekten als auch von Objekten. Das Tier-Werden soll eine Bewegung sein, die stetige Veränderung bedeutet, als Entwicklung aber falsch beschrieben wäre, da kein Kern sich entwickelt und kein Ziel erreicht wird, außer der Bewegung selbst. Die Bewegung des Tier-Werdens ist ein kern- und endloses Werden, bei dem nicht das Subjekt und nicht das Tier, sondern allein das Werden selbst, so Deleuze/Guattari, „durch und durch real“ ist:

„Aber um welche Realität handelt es sich dabei? Denn wenn das Tier-Werden nicht darin besteht, ein Tier zu spielen oder nachzuahmen, dann ist auch klar, dass der Mensch nicht „wirklich“ zum Tier wird und dass das Tier auch nicht „wirklich“ zu etwas anderem wird. Das Werden produziert nichts als sich selber. Es ist eine falsche Alternative, wenn wir sagen: entweder man ahmt etwas nach oder man ist. Was real ist, ist das Werden selber, [...] und nicht angeblich feststehende Endzustände, in die derjenige, der wird, übergehen würde. Das Werden kann und muss als ein Tier-Werden bestimmt werden, ohne einen Endzustand zu haben, der das gewor-

²⁹³ Richtiger ist es zu sagen, dass die Animal Studies diese Positionen als Grundlagentexte ihrer Disziplin beziehungsweise der „Tiertheorie“ rezipieren. Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Beispiel, deren Konzept des Tier-Werdens für die Animal Studies zentral ist, hatten vermutlich eher keinen Beitrag zur Tiertheorie im Sinn, als sie *Tausend Plateaus* (1980) schrieben.

²⁹⁴ Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Intensiv-Werden, Tier-Werden, Unwahrnehmbar-Werden*, in: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992, S. 317.

²⁹⁵ Vgl. auch Esther Köhring: *Gilles Deleuze/Félix Guattari*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015, S. 190.

dene Tier wäre. Das Tier-Werden des Menschen ist real, ohne dass das Tier, zu dem er wird, real ist; auch das Anders-Werden des Tieres ist real, ohne dass dieses Andere real wäre. Folgender Punkt muss erklärt werden: Wieso ein Werden kein Subjekt hat, das von ihm unterschieden wäre; und auch wieso es keinen Endzustand hat, weil sein Endzustand seinerseits nur in ein anderes Werden eingeschlossen ist, dessen Subjekt es ist und das mit dem ersten koexistiert und einen Block bildet. Das ist das Prinzip einer Realität, die dem Werden eigen ist [...].²⁹⁶

Das Tier ist in diesem Konzept eine Metapher, jedoch nicht für den Menschen,²⁹⁷ sondern für das Unbestimmte. Zwar soll der Mensch nicht zum Unbestimmten werden, das wäre bereits ein Endpunkt, eine Definition, wenn auch eine negative. Das Interessante am Tier scheint eher der Impuls ständigen Entzugs vor seiner Bestimmung zu sein, dem es zumindest aus Sicht eines Menschen folgt, der sich mit ihm zu verständigen versucht. Die Szene zwischen Maria und dem Esel im Stall aus *The Annunciation* gibt davon einen Eindruck: Kaum scheint das Tier aus Sicht der Betrachterin für einen Moment im Einklang mit dem Menschen, entzieht es sich dem vermeintlich Gemeinsamen wieder, oder es wird ihm entzogen: Es grimasziert, es schreit, es verfällt in augenscheinlichen Stumpfsinn. Dadurch wird es allerdings nicht zum Narren, der sich absichtlich entziehen würde, um Differenz, Unbehagen und Befremden auszudrücken und zu stiften. Stattdessen zeugt ein sich derart dem Nachvollzug entziehendes Gebaren des Tieres von der Unbestimmtheit dessen, was uns aus ihm entgegenschlägt: Da ist *etwas*, das wir bisher weder positiv noch negativ bestimmt haben. Für Deleuze/Guattari ist der Entzug vor jeglicher Bestimmung und Festlegung im Tier-Werden ein möglicher Ausweg aus den Fängen der Subjektivität. Ihre Helden sind Kafkas Gregor Samsa, der Käfer wird, aber nicht dieser bestimmte Käfer, sondern eher zum Absurden des Käfers tendiert, zum Unweltlichen, Unpassenden, Fernen. Oder Melvilles Kopist Bartleby, der zwar kein Tier wird, aber doch *tierwird*, indem er sich jeder Ansprache, jeder Aufforderung, sich selbst zu bestimmen oder bestimmen zu lassen, mit der Formel „I would prefer not to“ entzieht – „Ich möchte lieber nicht.“²⁹⁸

²⁹⁶ Deleuze/Guattari 1992, hier zitiert nach Borgards/Köhring/Kling 2015, S. 200.

²⁹⁷ Das Tier als Metapher für den Menschen buchstabiert John Berger in *Warum sehen wir Tiere an?* aus. Nach Berger besteht zwischen Mensch und Tier seit jeher in einer Weise sowohl Verwandtschaft als auch Fremdheit, dass das Tier im Laufe der Menschheitsgeschichte stets als Metapher für den Menschen aussagekräftig sein konnte. Was diese Metapher über den Menschen zeigt, ändert sich nach Berger im Lauf der Geschichte, das heißt im Zuge der zunehmenden Unterwerfung des Tiers unter den Menschen, sowie im Zuge der Unterwerfung des Menschen unter die Produktionsbedingungen des entstehenden, sich etablierenden und schließlich alternativlos erscheinenden Kapitalismus. In den präkapitalistischen Epochen, so Berger, „war der Anthropomorphismus wesentlich für die Beziehung zwischen Mensch und Tier und brachte ihre Verwandtschaft zum Ausdruck.“ Seit Anbruch der Industrialisierung jedoch verschwänden „die Tiere allmählich.“ (In: John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015, S. 172.) Dem Tier sei zunächst die Seele abgesprochen worden, dann sei es zur Maschine geworden, um schließlich selbst maschinell hergestellt zu werden. Was nach Berger im Haustier oder im Zootier vom Tier beziehungsweise von ihm als Metapher des modernen Menschen übrigbleibt, sind dürftige Abziehbilder entweder einer verloren gegangenen Unschuld, oder einer ebenfalls verlorenen Wildheit beziehungsweise ‚Naturwüchsigkeit‘.

²⁹⁸ Gilles Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M. 2000, S. 94.

Das explizit vollzogene Tier-Werden bei Ahtila hingegen scheint mir, wie angedeutet, stark an das Engel-Werden oder das Maria-Werden in *The Annunciation* angelehnt. Mit Blick auf den Prozess, den die Darstellerin des Erzengels Gabriel bis zur finalen Aufführung der Verkündigung durchläuft, trifft es zwar zu, dass es eine falsche Alternative wäre zu sagen „entweder man ahmt etwas nach oder man ist“: Die mimetische Nachahmung ist eine Form der Fremderfahrung anhand einer Selbsterfahrung, und Ahtilas menschliche Subjekte erfahren durch sie, wie gesehen, einen kontinuierlichen Wandel – sie sind, indem sie werden. Allerdings handeln diese Prozesse bei Ahtila so wenig von Entzug und Vermeidung wie von Brüchen und Übersprüngen. Die mimetische Nachahmung ist nicht am *Unbestimmten* orientiert, sonst könnte sie, hier, kein Handeln sein. Vielmehr hält sie sich an eine konkrete Bewegung oder Haltung, von der vorausgesetzt wird, dass sie von einer nachvollziehbaren „inneren Beteiligung“²⁹⁹ durch ein Subjekt erfüllt ist. Was an dieser zuvor unbestimmt war, wird im Zuge der Nachahmung mit Bestimmung gefüllt. Dies beschreibt zwar nicht das Gegenteil dessen, was Deleuze/Guattari im Sinn haben, etwa einen Identifikationsprozess in dem strengen Sinne, wie etwa Bal ihn fürchtet. Schließlich erweitert die Darstellerin ihren Erfahrungshorizont auf die Erfahrungen des Engels, statt buchstäblich der Erzengel Gabriel zu werden, und verändert sich dabei selbst – es entsteht folglich etwas Neues. Aber dieses Neue ist als kontinuierliche Erweiterung des Subjekts zu verstehen, und nicht als Effekt seiner Orientierung am Unbestimmten, in der es seine Subjektivität hinter sich ließe.

Ahtilas Tier-Werden in *Ecology of Drama*, etwa das Schmetterling-Werden der jungen Darsteller_innen im vierten Abschnitt, soll nun, so scheint es mir, ebenfalls einen solchen kontinuierlichen Veränderungsprozess anstoßen. Menschliche Subjektivität soll dabei auf das Tier übertragen werden, um es der Betrachterin zugänglich zu machen. Allerdings will sich dieser, Veränderungsprozess, zumindest aus der empathisch bezeugenden Perspektive der Betrachterin, nicht vollziehen: Die Verpuppung in Schlafsäcke und das schmetterlingshafte Taumeln über die Wiesen bleiben ganz und gar menschlich (19:48 – 24:48). Wo die Betrachterin ansonsten noch Tier werden zu sollen scheint, zum Beispiel beim Sehen mit den Augen eines Hundes oder einer Schwalbe im zweiten Abschnitt der Arbeit, will sich ebenfalls keine Erfahrung aus der Perspektive dieser Tiere einstellen (stattdessen werden bestimmte Medienerfahrungen aktualisiert). Und wo das Tier, wie der Hund im zweiten Abschnitt, selbst zu sehen ist, wird es angesichts seiner Fremdheit nur als recht variabler Projektionskörper des Men-

²⁹⁹ Gebauer/Wulf 1998, S. 27.

schen erfahrbar (ab 13:10 – vgl. meine Beschreibung auf S. 192). Das Tier versperrt sich in *Ecology of Drama* der Übertragung eines menschlichen Subjektstatus auf seinen Leib, das heißt der Annahme, dass es in vergleichbarer Weise mit Bewusstsein und Selbstbewusstsein erfährt, wie der Mensch. Deleuze und Guattari schätzen genau diese Versperrung und nehmen sie zum Anlass, ein Werden auf die dahinterliegende Fremdheit hin zu entwerfen. Ahtila hingegen scheitert in *Ecology of Drama* an dieser Fremdheit, und versucht dennoch, so mein Eindruck, eine Durchlässigkeit der Perspektiven füreinander zu suggerieren.

5.6.2 Donna Haraway

Donna Haraway kritisiert unter anderem Deleuze/Guattari dafür, sich bei allem Schreiben über das Tier, mit dem Tier, wegen des Tieres oder als das Tier, niemals mit *echten Tieren* zu befassen und stattdessen um die Metapher des Unbestimmten zu kreisen. Haraway selbst ist auf der Suche nach Möglichkeiten eines gleichberechtigten Zusammenlebens aller Lebewesen, in dem der Mensch zunächst lernt, die prinzipiell gleichberechtigte Teilhabe der nicht-menschlichen Wesen am Leben anzuerkennen. Hierfür will die Philosophin und Biologin explizit nicht Tieren einen menschlichen Subjektstatus zuschreiben, um ein Miteinander sprechender und nicht sprechender Subjekte zu imaginieren. Vielmehr sei ihnen zunächst eine eigene, wenn auch unbestimmte Perspektive einzuräumen, nach deren Spezifik dann zu fragen wäre. Dabei nimmt Haraway mit ihrem Begriff des gemeinsam-Werdens³⁰⁰ (anstelle eines statischen Ko-Existierens) gleichwohl Deleuzes/Guattaris Konzept des Tier-Werdens insofern auf, als es ihr die Offenheit dieses gemeinsam-Werdens unter fortan gleichberechtigten Spezies zu betonen erlaubt.

Die Autorin schließt in ihren Überlegungen unter anderem an Jacques Derridas von ihm selbst verschriftlichte Begegnung mit seiner Katze an, die ihn eines Morgens im Badezimmer traf, und ihn auf eine Weise anblickte, die den Philosophen das gesamte Ausmaß der menschlichen Ignoranz des Tieres einsehen ließ. Richtigerweise kritisierte Derrida nach Haraway anschließend zwei „Formen der Darstellung“ des Tieres, indem er

„den oberflächlichen und letztlich imperialistischen Anspruch zurückwies, den Blickpunkt des Anderen einnehmen zu können [...]. Die eine findet sich bei Leuten, die echte Tiere beobachten und über sie schreiben, ohne aber je ihren Blick aufzufangen, die andere wird von jenen benutzt, die sich mit Tieren nur als literarischen und mythologischen Figuren beschäftigen.“³⁰¹

³⁰⁰ Vgl. Donna Haraway: *Und hat der Philosoph den Blick respondiert? Wenn Tiere den Blick erwidern*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015, S. 293.

³⁰¹ Haraway 2015, S. 310.

Statt aber, so Haraway, sich nun folgerichtig seiner Katze in ihrer „absolute[n] Andersheit des Nachbarn“³⁰² zuzuwenden und einen Weg zu suchen, sie nach ihrem Part in dieser Begegnung zu befragen um „positives Wissen von und mit Tieren“³⁰³ zu erlangen, kam Derrida schnell auf die Frage nach der Leidensfähigkeit des Tieres zurück: Zur humanistischen Tugend des Mitleids mit der ‚Kreatur‘, das heißt zur dominanten, menschlichen Perspektive. „Nicht für einen Augenblick“, schreibt Haraway dazu,

„würde ich die Tragweite der Leidensfähigkeit der Tiere und ihrer kriminellen Nichtbeachtung durch die menschliche Ordnung in Abrede stellen, aber ich glaube nicht, dass dies die entscheidende Frage ist, die Frage, die jede Ordnung umkehrt, die Frage, die eine andere Globalisierung in Aussicht stellt.“³⁰⁴

Zu einer tatsächlichen, globalen Neuordnung der Welt für Mensch und Tier als *Companion Species* nämlich kann es nach Haraway nur kommen, wenn weder versucht wird, den menschlichen Subjektstatus auf das Tier zu übertragen, noch das Tier als Metapher missbraucht wird. Auch die Betrachtung als seelenlose Kreatur ist nach Haraway selbstverständlich nicht zielführend. Stattdessen soll der Mensch sich dem „namenlosen Respons[...]“ aussetzen, der die Begegnung zwischen Mensch und Tier auszeichnet, wenn man den Blick des Tieres aufzufangen fähig ist.³⁰⁵ Darauf aufbauend soll er sich, gemeinsam mit dem Tier, die tierische Daseinspraxis („Arbeit und Spiel der Tiere“)³⁰⁶ erschließen.

Haraway betont immer wieder, dass diese gegenseitige „Responsbeziehung“ nicht ausreichend mithilfe der menschlichen Sprache beschrieben werden kann, die den Tieren nicht eigen ist. Sie könne „weder für menschliche noch für nichtmenschliche Tiere jemals als ein bezeichnbares Wissen verfügbar sein [...]“. Sie sei aber als Effekt der „Kopräsenz“ der *Companion Species* zu erleben, in der es ein „unbenennbares Sein oder gemeinsam-Werden“ der Arten gibt, das man „eher schmecken als wissen kann“,³⁰⁷ und das in Haraways Terminologie doch als positives Wissen zu begreifen ist. Am konkretesten wird die Responsbeziehung vielleicht im Rückgriff Haraways auf die Arbeit von Biolog_innen, die über die Veränderung ihrer Beziehung zu Tieren schreiben, nachdem sie während ihrer Arbeit begonnen

³⁰² Haraway 2015, S. 314. Haraway bezieht sich hier auf Überlegungen Emmanuel Lévinas' in: *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, Baltimore (Maryland) 1997, etwa S. 18, vor allem aber im Sinne des Aufsatzes *The Name of a Dog, or Natural Rights*, S. 151ff.

³⁰³ Haraway 2015, S. 311.

³⁰⁴ Haraway 2015, S. 311.

³⁰⁵ Nach Berger kann man diesem Blick heute nicht mehr begegnen, da das Tier für den Menschen nicht mehr als souveränes Lebewesen zu erfahren ist: „Der Blick des Tieres flackert höchstens und wendet sich anderem zu. Die Tiere blicken aus den Augenwinkeln heraus. Sie sehen blind in die Ferne. Sie suchen alles mechanisch ab. Sie sind Begegnungen gegenüber immunisiert, da nichts mehr im Zentrum ihrer Aufmerksamkeit stehen kann. [...] [Dieser] historische Verlust, als dessen Mahnmal die Zoos gelten können, ist für die Kultur des Kapitalismus nicht wieder gutzumachen.“ In: Berger 2015, S. 188.

³⁰⁶ Haraway 2015, S. 312.

³⁰⁷ Haraway 2015, S. 312.

haben, deren Verhalten zu übernehmen: Anstatt von den von ihr erforschten Pavianen „wie ein Objekt behandelt zu werden, das einen einseitigen (vermeidbaren) Respons herausfordert“, schreibt etwa die Biologin Barbara Smuts, „wurde ich nun als Subjekt wahrgenommen, mit dem man kommunizieren kann.“³⁰⁸ Eine Beschreibung dieses Subjektstatus kann es, nach Haraway, nicht geben, da das Tier ihn verliehen hat. Dennoch ist er für Smuts praktikabel im Zusammenleben mit den Tieren. Das Ziel solcher Arbeit ist also nicht, sich zu übersetzen, was Paviane ‚denken‘, sondern in gegenseitigem Respekt, unter Anerkennung der Andersheit des jeweils Anderen zu existieren, in einer Gemeinschaft, in der sich im Zuge des physischen Zusammenlebens die Existenzen der Koexistierenden vermischen beziehungsweise zu vermischen fortsetzen.³⁰⁹

Bei Deleuze/Guattari kommt das Tier als Metapher des Unbestimmten und Unverständlichen nach Haraway kaum zu seinem Recht auf eigene Existenz und Perspektive, und bei Derrida bleibt es Anlass, um den Menschen mit seiner Schuld ihm gegenüber zu konfrontieren. Haraway selbst hingegen unternimmt den Versuch, die Tiere so, wie sie uns begegnen, wenn es uns gelingt, ihren Blick aufzufangen, anzuerkennen und eine gleichberechtigte Gemeinschaft mit ihnen zu schaffen: Nicht als *unverständliche* und auch nicht als *noch* unverstandene Wesen wären sie zu behandeln, sondern aus dem Bereich des sprachlich gefassten Wissens schlicht herauszuhalten. Ihre Anerkennung, sowie eine Praxis, die *ihrem* Verhalten folgt, statt ihnen menschliches Verhalten zu unterstellen, brächte eine zwar nicht sagbare, dafür aber praktikierbare Gemeinschaft mit sich, die, so Haraways Hoffnung, vielleicht zu einer tatsächlichen Neu-Ordnung (anstelle einer Neu-Schreibung) der Welt führen könnte.

5.6.3 Anerkennung der Fremdheit?

Möglicherweise will nun auch Ahtila auf diese Gemeinschaft hinaus. Möglicherweise führt sie mit *Ecology of Drama* zwar Übungen durch und der Betrachterin vor, die die Perspektive des Tieres in dem der menschlichen Perspektive angepassten Medium Film/Video öffnen

³⁰⁸ Barbara Smuts, zitiert nach Haraway 2015, S. 320. Im Original schreibt Smuts: „This may sound like a small shift, but in fact it signalled a profound change from being treated as an object that elicited a unilateral response (avoidance), to being recognized as a subject with whom they could communicate.“ In: Barbara Smuts: *Encounters with Animal Minds*, in: *Journal of Consciousness Studies*, 8, Nr. 5-7, 2001, S. 295.

³⁰⁹ Haraway betont diesbezüglich gern, dass jeder lebendige Körper immer schon aus einer Unmenge von „Companions“ bestehe: „Ich liebe die Tatsache, dass nur etwa 10 Prozent der Zellen, die jenen alltäglichen Raum einnehmen, den ich meinen Körper nenne, menschliches Erbgut enthalten. Die restlichen 90 Prozent der Zellen sind mit dem Erbgut von Bakterien, Pilzen, Protisten und so weiter gefüllt, von denen einige an einer Symphonie mitwirken, die für mein Lebendigsein existentiell ist und von denen andere per Anhalter mitfahren, ohne dem Rest von mir, von uns, zu schaden. Ich bin meinen *Companions* zahlenmäßig weit unterlegen, oder anders gesagt: Ich werde ein erwachsenes, menschliches Wesen in Gesellschaft mit diesen klitzekleinen Kameraden. Eins zu sein ist immer ein *gemeinsam-Werden* mit vielen.“ In: Haraway 2015, S. 293.

sollen, daran jedoch scheitern *müssen*, weil das Tier kein Mensch ist. Und möglicherweise soll die Harmonie, soll der Einklang zwischen Mensch und Tier (und Pflanze), den Ahtila in ihrer jüngsten Arbeit suggeriert, gar nicht ein Gelingen vorwegnehmen (das die Übungen letztlich nicht bewirken), sondern gewissermaßen *trotz* des Nichtgelingens praktiziert werden, als freundlicher Umgang miteinander (wie mit der Betrachterin). Die Nachahmung des tierischen Verhaltens, etwa durch die sich verpuppenden und später über die Wiese hüpfenden Darsteller_innen, könnte dann weniger als Versuch gefasst werden, sich die Perspektive des Schmetterlings zu öffnen, indem man den eigenen leiblichen Erfahrungshorizont um seine Erfahrungen erweitert.³¹⁰ Stattdessen wären diese mimetischen Akte als Versuch eines nicht „imperialistischen“³¹¹ Verhaltens gegenüber dem Tier zu verstehen, das es weniger dem Menschen als dem Schmetterling ermöglichen soll, seinem Gegenüber einen schmetterlings(-subjekt)artigen Status zu verleihen. Alles Bemühen Outinens in *Ecology of Drama* wäre dann dahingehend verständlich, dass zunächst alles Mögliche über die Alltagspraxis verschiedener Tiere in Erfahrung gebracht wird – wie sie sehen, wie weit und schnell sie fliegen, wo sie schlafen, und überhaupt: dass sie ständig da und sichtbar sind. Daraufhin könnte ihr Verhalten soweit möglich nachgeahmt werden, die eigene Umwelt würde auf diesem Wege etwas mehr als Lebensraum eines anderen Wesens wahrnehmbar, und schließlich bliebe dann, eigentlich passiv, die Reaktion der Tiere abzuwarten. Ahtila stellte in dieser Deutung ihr Medium, wie schon zuvor, eher repräsentationsunkritisch zur Verfügung, *to mimic, imitate and represent other species through the means of the moving image*. Denn *bestenfalls*, so formu-

³¹⁰ Jenseits von Haraway weckt meine Beschreibung von *Ecology of Drama* vielleicht auch die Frage, ob diese Arbeit nicht sehr viel ironischer zu verstehen ist, als ich es hier tue. Der nicht im geringsten täuschende ‚Filmtrick‘ in Abschnitt 3 der Arbeit, in dem Outinen durch die Luft läuft; die Menschen, die sich in ihren Schlafsäcken verpuppen; die schmetterlingshaft herumhüpfenden Darsteller_innen oder die ‚Stemperformance‘ im letzten Abschnitt der Arbeit als deren Finale – all diese Sequenzen kann man, für sich betrachtet, nahe am Rande zur sinnumkehrenden Übertreibung gelegen verstehen. Ich bin jedoch von dieser Perspektive nicht überzeugt. Ironie gehört nicht zu den bevorzugten Mitteln Ahtilas, vor allem nicht auf Kosten ihrer Figuren und deren Absichten (sofern sie solche haben). Outinen in *Ecology of Drama* in ihren Bemühungen gewissermaßen bloßzustellen, wäre äußerst untypisch. Die einzige Ausnahme in Ahtilas Werk stellt vielleicht die kurze Sequenz im Prolog von *The Annunciation* dar, in der der Rabe seine Umgebung beobachtet während die Erzählerinnenstimme fragt, ob etwas hinlänglich Bekanntes noch die Kriterien für ein Wunder erfüllen könnte: *Can one be shaken with surprise by something one knows through and through? What does one see then?* Der Rabe guckt und guckt, und plötzlich läuft der Weihnachtsmann durchs Bild: *all of a sudden, from behind a spruce tree appears Santa Claus walking along a path* (2:20 – 4:17). Dies scheint mir tatsächlich eine einmalige ironische Brechung der Häufung allzu großer Fragen sein, mit denen die Arbeit einsteigt, und sie kommt recht unmissverständlich daher. *Ecology of Drama* jedoch ist meines Erachtens tatsächlich insofern aus derselben Hand wie *The Hour of Prayer*, als dass die gemeinsame Erfahrung (und das gemeinsame Denken!) des Menschen mit dem Tier, jenseits der skeptischen Furcht zu anthropomorphisieren, die wichtigste und ernstgenommene Ausgangserfahrung für diese Arbeit ist – und in *The Hour of Prayer* gibt es nicht die geringste Ironie, nur jede Menge Pietät (vgl. S. 179f). *Ecology of Drama* ist von einer leichten, fröhlichen und durchaus humorvollen Atmosphäre bestimmt. Diese scheint mir aber das Gelingen der Erfahrungserweiterung auf die Erfahrung von Tieren mithilfe der Arbeit unterstützen und – erneut – keinen (ironischen) Bruch mit dem Geschehen erzeugen zu sollen, der in Distanz davon versetzen könnte.

³¹¹ Haraway 2015, S. 310.

liert es Outinen in *Ecology of Drama*, *representing the other is approaching that highlights the other*.

5.6.4 Aberkennung der Fremdheit

Es lässt sich jedoch auch dafür argumentieren, dass in *Ecology of Drama* doch eine größere Dringlichkeit und eine entsprechende Pragmatik (im Sinne einer Orientierung auf das Nützliche) hinter der Absicht zu stehen scheinen, der Betrachterin mittels des Mediums Film/Video die Perspektive von Tieren zu öffnen. In dieser Arbeit wird nicht nur kein einziges Mal eine stumme, bewusstseinslose und instinktgeleitete Perspektive erwogen und einzunehmen versucht, die für das Tier streng genommen zumindest nicht ausgeschlossen werden kann. Es gibt auch keinen Haraway verwandten Ansatz, der das Tier als Partner oder Begleiter radikal nichtmenschlichen Sinnes in den Blick nähme. Stattdessen geht es stets um den Menschen, und darum, ob wir das Tier sehen können, wie wir uns selbst sehen: Können wir die Pflanze als Protagonistin betrachten? Können wir die Augen eines Hundes zu unseren machen? Können wir die Luft als Ort erfahren? Und gelingt es uns, uns als Schmetterlinge zu erfahren? Es wird nicht gefragt, ob es ein Bewegtbild aus der Sicht eines möglicherweise bewusstseinslosen Wesens geben kann, und vor allem nicht, ob *wir* es auf diese Weise sehen können. Es wird nicht gefragt, wie es wäre, keinen Begriff von einem Ort zu haben und vielleicht ‚bloß‘ instinktgeleitet zwischen Afrika und Finnland hin und her zu fliegen. Oder ein bewusstseinsloses Insekt zu sein, das durch die Zeit taumelt, ohne den Bezug auf sich selbst zu kennen. Nicht nur sollen in *Ecology of Drama* eine andere Art der Existenz und die Welten der Anderen vermittelt und übertragen und dann *an die Welt der Menschen* angepasst werden³¹² – statt an deren Stelle vorgestellt. Beide sind auch *with our realism* zu verflechten, von dem abzuweichen demgegenüber eher nicht in Frage kommt. Kurz: das Tier soll von uns menschlicher betrachtet werden als bisher, als Wesen, das begegnen kann, das bewusst sieht, dass Orte kennt und den eigenen Gestaltwandel mit Interesse verfolgt. So betrachtet wird Haraways „absolute Andersheit des Nachbarn“³¹³ in *Ecology of Drama* nicht beachtet. Ahtila will vielmehr recht dringend auf eine Verständigung hinaus, für die sie die Vermenschlichung oder Subjektivierung des Tieres in Kauf nimmt. Sie demonstriert sie atmosphärisch als gelungen, obwohl sich die Perspektive der Tiere in ihrer Arbeit unter dem Eindruck der Vermenschli-

³¹² *How to convey a different kind of existence and the worlds of another? How to fit that different kind of information to the world of humans?*

³¹³ Haraway 2015, S. 314.

chung für die Betrachterin tatsächlich nicht öffnet. Diese Dringlichkeit hat nun, meines Erachtens, pragmatische Gründe.

5.6.5 Bruno Latour

Mir scheint Ahtilas Position in *Ecology of Drama*, so betrachtet, recht gut vergleichbar mit der Bruno Latours, beziehungsweise mit derjenigen Latours in *Das Parlament der Dinge*. Zentral ist in diesem Buch das Anliegen, eine Gemeinsamkeit herzustellen zwischen „Menschen und nichtmenschlichen Wesen“,³¹⁴ ein wechselseitiges Verständnis, mit dem Ziel des kollektiven Entwurfs einer „guten gemeinsamen Welt [...]“.³¹⁵ Geschaffen werden soll so eine lebenswerte Alternative zur sich zuspitzenden Gefährdung des Planeten im Anthropozän,³¹⁶ eine Gefährdung, die Latour unter anderem der tradierten, aber für ihn nicht tragfähigen Trennung zwischen Natur und Politik (beziehungsweise Kultur) zuschreibt. Um eine gute, gemeinsame Welt zu schaffen, fordert der Wissenschaftssoziologe die Aufhebung dieser Trennung, so dass anschließend *Alles* auf der Seite der „Existenz“³¹⁷ in Latours Sinne steht: Alle ‚Objekte‘, die in Relationen zu anderen stehen, unabhängig von ontologischen Rangordnungen unter Menschen, Tieren, Instrumenten, Institutionen, aber auch unter Methoden, Disziplinen, realen und phantastischen Dingen. Als Mitglieder des Parlaments der Dinge sind sie alle miteinander ins Gespräch zu bringen. Auf die Seite der *Nichtexistenz* fällt dann eine „Außenwelt“,³¹⁸ die nicht mehr eine bewusstseinsunabhängige und objektive Wirklichkeit jenseits der von der menschlichen Perspektive verzerrten Realität ist. Sondern eine Außenwelt, die schlicht die Quelle oder Ressource ist, aus der neue „Propositionen“³¹⁹ vor das Parlament der Dinge treten können: Anwärter_innen auf eine Rolle im relationalen Netz („Kollektiv“)³²⁰ der Dinge. Aus einer solchen Außenwelt, so Latour, muss man endlich „keine Staatsaffäre“³²¹ mehr machen: Sie ist weniger das große Außen als bloß noch nicht öffentlich aufgetreten.

³¹⁴ Latour 2010, S. 103ff.

³¹⁵ Latour 2010, S. 164.

³¹⁶ Anthropozän könnte, nach einem Vorschlag von Paul Crutzen und Eugene Stoermer, die gegenwärtige geochronologische Epoche genannt werden, in der der Einfluss des Menschen nach Aussage der beiden Wissenschaftler eine der Hauptursachen für massive Veränderungen auf biologischer, geologischer und atmosphärischer Ebene ist. Vgl. Paul J. Crutzen: *Geology of Mankind*, in: *Nature*, Nr. 415, 2002.

³¹⁷ Latour 2010, S. 164.

³¹⁸ Latour 2010, S. 56.

³¹⁹ Vgl. Latour 2010, S. 164.

³²⁰ Vgl. Latour 2010, S. 82ff.

³²¹ Vgl. Latour 2010, S. 56.

Alles, was uns als menschlichen Wesen an Forschungsmitteln (oder, mit Jakob von Uexküll, an Werkzeugen) zur Verfügung steht, muss nun darauf verwendet werden, die Beziehungen und Dynamiken zwischen den Entitäten im Kollektiv zu erforschen und damit zu vervielfältigen, um den gemeinsamen Diskurs zu differenzieren. „Wir haben etwas Besseres vollbracht, als Empfindungen, Worte, Berechnungen auf ein außerhalb befindliches Ding zu beziehen, das schon vor ihnen da war“, schreibt Latour:

„[D]urch die Vervielfältigung der Instrumente sind wir fähig geworden, neue Unterschiede zu registrieren. In der Hervorbringung dieser Differenzen müssen wir demnach mitgezählt werden, wir und unsere Nase, wir und unsere Instrumente. Und über je mehr Apparaturen wir verfügen, je mehr Zeit wir im Keller oder Labor verbringen, je geübter unser Gaumen wird [...] – desto reichlicher die Realitäten. [...] Je vielfältiger die Instrumente, je künstlicher das Dispositiv, desto mehr werden wir fähig, Welten zu registrieren. Nun befinden sich Artefakt und Realität in der gleichen positiven Spalte [...].“³²²

5.7 Pragmatik bei Latour und Ahtila

Da Latour die vormalige Außenwelt in die menschliche Sphäre integriert hat, gibt es die Frage nach den Dingen selbst wie sie in Wahrheit sind, unabhängig von unserer Auffassung ihrer, nicht mehr. Es lohnt sich einfach nicht, über sie zu spekulieren. Nicht derselben, aber einer vergleichbaren Stoßrichtung folgt, wie gesehen, Ahtilas Anknüpfung an von Uexküll in *The Annunciation*: Die (dort) radikalkonstruktivistischen Zweifel, nach denen es kein Entkommen aus der eigenen Erfahrungssphäre geben kann, werden zugunsten der Erforschung der Umwelten der Anderen übergangen: indem man eben doch (und mithilfe der filmischen Fiktion) mit der Anderen erfährt. In *The Annunciation* ermöglicht Ahtila auf diesem Wege zunächst eine Überbrückung der Kluft zu anderen menschlichen Subjekten, und versucht sich, noch eher nebenbei, an der Erweiterung unserer Erfahrung auf die von Tieren. Auch Latour lässt sich so verstehen, dass innerhalb der gemeinsamen Sphäre von „Artefakt und Realität“³²³, das heißt von menschlichen Forschungswerkzeugen und Natur, die menschliche Erkenntnis radikal infrage zu stellen nicht zielführend wäre. Zielführend ist es, das ‚Gespräch‘ zwischen den Objekten endlich beginnen zu lassen – und zwar nicht um der Wahrheitsfindung selbst willen, sondern zugunsten der Handlungsfähigkeit des Kollektivs. So steht für den Autor unter anderem die Sprache des Menschen nicht unter Verdacht, die Wirklichkeit im Sinne der menschlichen Perspektive zurechtzustutzen oder gar zu erfinden. Spra-

³²² Latour 2010, S. 120.

³²³ Latour 2010, S. 120.

che ist, so der Autor, „eine der *materiellen* Vorrichtungen oder Dispositive, durch die wir das Pluriversum ins Kollektiv ,laden“:

Es muss wirklich ein gnadenloser Bürgerkrieg geherrscht haben, in dem die Sprache und das, wovon sie spricht, getrennt wurden, damit den Zivilisten, die wir sind, diese Selbstverständlichkeit des gesunden Menschenverstandes hatte verloren gehen können: Ständig arbeiten wir daran, die Dinge für das relevant zu machen, was wir über sie sagen. Sobald wir mit dieser Arbeit aufhören, sagen sie nichts mehr. Doch wenn sie sprechen, sind sie es, die sprechen, und nicht wir – wofür sonst zum Teufel würden wir Tag und Nacht daran arbeiten, sie zum sprechen zu bringen?³²⁴

Einerseits sind *wir* es demnach, die die Dinge so betrachten oder konstruieren, dass sie unserer Sprache entsprechen – die sie also, nachmodern gedacht, mittels Sprache erst hervorbringen. Und andererseits sprechen die Dinge *selbst* aus der Sprache, das heißt nicht etwa wir oder wiederum die Sprache. Dieser Gedanke erscheint zunächst nahezu idealistisch. Latour aber begründet ihn pragmatisch: „warum sonst, zum Teufel, würden wir Tag und Nacht daran arbeiten, [...] [die Dinge] zum sprechen zu bringen?“³²⁵ Ahtilas Vermenschlichung von Pflanzen und Tieren, ihre Weise, „die Dinge für das relevant zu machen, was wir über sie sagen“,³²⁶ die sie wie beschrieben in *Ecology of Drama* vornimmt, um ihrer Betrachterin die Perspektiven der Tiere zu öffnen, lässt sich meines Erachtens ähnlich verstehen: Die Künstlerin zeigt Tiere und tierisches Wahrnehmen so, dass sie quasi-menschlich erscheinen; so, als hätten sie Subjektstatus. Warum sollten die Erfahrungen nichtmenschlicher Lebewesen dabei auch *nicht* erfahrbar werden? Latour seinerseits betont zwar, dass Tiere im Parlament der Dinge nicht einfach vermenschlicht werden sollen. Ihm gehe es explizit nicht um „die Behauptung irgendeiner absurden „Symmetrie zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wesen“.“³²⁷ Unter anderem seine Auffassung von Sprache aber, wenigstens in *Das Parlament der Dinge*, lässt zumindest die Stellvertreterfunktion, die die menschlichen Wesen in den Debatten des Parlaments für die nichtmenschlichen Wesen übernehmen sollen, als unproblematisch erscheinen: Zwar werden die Auseinandersetzungen und Abstimmungen im Parlament diskursiv geführt. Tiere beispielsweise können daran nur teilnehmen, indem die menschlichen Wesen ihnen mittels ihrer Sprache *menschliche* Stimmen leihen. Hierfür müssen die Belange der Tiere in die Sphäre menschlichen Sprechens übersetzt werden, in der beispielsweise ein nicht bewusstseinsbegabtes Wesen, das als Interessent aufgefasst wird, eigentlich nicht denkbar ist. Für Latour stellt das jedoch keine Einschränkung dar, denn aus der Sprache sprechen schließlich die Dinge selbst. Aus Sicht einer Position jedoch, die Sprache für ein menschliches Ausdrucksmedium hielte, das die Perspektive von Tieren nur durch

³²⁴ Latour 2010, S. 120/121.

³²⁵ Latour 2010, S. 120/121.

³²⁶ Latour 2010, S. 120.

³²⁷ Latour 2007, S. 131.

deren Anthropomorphisierung – und das heißt: durch die Zuschreibung eines Subjektstatus – einnehmen könne, müsste das Parlament der Dinge eines der Menschen und ihrer (möglich-erweise treffenden) Fiktionen über das bleiben, was nicht Mensch ist. Es bleibt deswegen, mit Alexander Klings Worten, fraglich, „inwieweit etwa der Akteur-Status von Tieren selbst Effekt einer diskursiven, dezidiert menschlichen Praxis ist.“³²⁸

Die Tiere bei Ahtila bleiben als Quasi-Subjekte letztlich ebenfalls vertreten durch den Menschen. Und dies steht in *Ecology of Drama* in Differenz zu der Fremdheit, die zuweilen aus ihnen spricht, und die sich der Öffnung ihrer Erfahrungen, wie menschlich diese auch zu vertreten versucht werden (beziehungsweise weil sie es werden), für die Betrachterin versperrt. Auch Ahtilas *Ecology of Drama* liegt, um auch hier noch einmal auf Koch zurückzukommen, die filmische Fiktion als virtuelle Weltfassung zugrunde, die hier die Welt aus tierischer Sicht fassen soll. Die Betrachterin wird mit viel Mühe in diese Fassung eingeführt, so dass sie ihre Wirklichkeitserfahrungen auf die der Tiere erweitern können soll, um Wirklichkeit fortan verändert wahrzunehmen. Dass dieser Versuch unter der Vermenschlichung der tierischen Perspektive dabei nicht leiden soll, verbindet Ahtilas ‚Position‘ meines Erachtens mit der Latours. Und beide verbindet, zumindest mit Blick auf *Ecology of Drama*, dass mögliche Zweifel an der Wahrheit der Wirklichkeit, auf die sie sich zu beziehen verhelfen wollen, sie weniger interessieren als das Ziel der gemeinsamen Perspektive: Angesichts der Dringlichkeit, eine ökologisch konstruktive Diskussion über die Zukunft des Planeten zu führen, an der alle von ihr Betroffenen beteiligt sind, lässt sich Latours Pragmatik in der Stellvertretung möglichst vieler nichtmenschlicher Wesen durch menschliche wohl rechtfertigen.³²⁹ Dieselben guten Gründe wie Latour sind nun Ahtila zuzugestehen, wenn sie versucht, der Betrachterin die Perspektiven von Tieren mit denselben Mitteln zu öffnen, wie die von Menschen, so, wie es die atmosphärisch suggerierte Harmonie der Perspektiven in *Ecology of Drama* nahelegt. Das Ziel wäre, eine Intersubjektivität herzustellen, die über die menschliche Gemein-

³²⁸ Kling 2015, S. 217/218. Das heißt natürlich nicht, dass nichtmenschliche Wesen durch menschliche Wesen notwendig inadäquat vertreten werden müssen.

³²⁹ Latour geht übrigens nicht davon aus, dass die sich immer weiter differenzierende Diskussion notwendig, etwa *weil* potenziell Alle an ihr beteiligt werden können, zu einem Ergebnis kommt, das zur Rettung des Planeten beiträgt: Es ist nicht gesagt, „dass die Versammlung einen guten Verlauf nehmen wird, dass alle sich in einem ökumenischen Woodstock zu Ehren Gaias wiederfinden werden. Noch haben wir nicht die geringste Vorstellung von den Konsequenzen einer solchen Zusammenkunft und Ingangsetzung der Arbeit des Sammelns.“ In: Latour 2015, S. 230. Für den Soziologen steht weniger das Ergebnis, als die gerechte Beteiligung im Vordergrund, als Grundlage einer Demokratie, die tatsächlich von der Gleichheit aller Beteiligten ausgeht: „Von Natur aus hat keine Macht das Recht, über die jeweilige Wichtigkeit und relative Hierarchie der Entitäten zu entscheiden, aus denen sich zu einem gegebenen Zeitpunkt die gemeinsame Welt zusammensetzt. Die Moral hat die Richtung gewechselt: sie verpflichtet nicht zur Definition moralischer Gründe, sondern dazu, die Zusammensetzung wieder aufzunehmen und so schnell wie möglich zur folgenden Runde überzugehen.“ In: Latour 2015, S. 237.

schaft hinausgeht und potenziell auf Alle erweitert werden kann. Mit *Ecology of Drama* ist jedoch keine Weise gefunden, sich die „Alterität des Tieres“³³⁰ tatsächlich zu erschließen, einen Kamerablick als tierisch zu vermitteln oder den ganz eigenen Blick eines Tieres mithilfe der Kamera aufzufangen (um schließlich die Betrachterin in die Wirklichkeitserfahrung des Tieres einzuüben). Die Alterität des Nachbarn scheint auf, wird aber in der beschriebenen Weise übergangen. Insofern es allerdings nach dem Umsturz der Unterscheidung zwischen Natur und Kultur nun auf der Seite einer allen gemeinsamen Existenz vor allem darum geht, „so schnell wie möglich zur folgenden Runde überzugehen“³³¹ und miteinander in ein konstruktives, das Überleben des Planeten sicherndes Gespräch zu kommen, ist dies vielleicht, auch bei Ahtila, zweitrangig.

Schluss

Abschluss

Ich habe oben geschrieben, dass meines Erachtens die Öffnung der tierischen Perspektive in *Ecology of Drama* nicht gelingt. Sie versperrt sich der Vermenschlichung, und das stört in der Auseinandersetzung mit der Arbeit vor allem deswegen, weil atmosphärisch eine Harmonie suggeriert oder vorweg genommen wird, die sich gerade nicht einstellt. Es ist mir nun wichtig, meine Arbeit abschließend darauf hinzuweisen, dass Ahtila, indem sie ihr Medium als Vehikel der Erweiterung des Erfahrungshorizonts der Betrachterin auf die Erfahrungen der Anderen (Tiere) bereitstellt, in *Ecology of Drama* durchaus konsequent vorgeht: Ihr Medium soll, auf der Grundlage der Kontinuität der Wirklichkeit in die filmische Fiktion hinein, das Betrachterinnensubjekt in eine intersubjektive Erfahrungssphäre integrieren, die als virtuelle Fassung auf die Welt bezogen bleibt, und unsere Wirklichkeitserfahrung tatsächlich beeinflusst. Mit demselben Anspruch ist Ahtila in ihren früheren Arbeiten recht erfolgreich über skeptische Zweifel an der Teilbarkeit von Erfahrung hinweggegangen – einfach, indem sie sie ermöglicht hat. Ich hoffe deutlich gemacht zu haben, dass es unter anderem diese Noncha-

³³⁰ Lie schreibt über Tierblicke im Zusammenhang mit der Suture recht allgemein, sie seien „Beispiele einer Suture, die im Moment der Vernähung die Fragilität der Naht offenbart. Indem ein animalisches Auge im Gegenschuss den leeren Ort des Abwesenden besetzt, [...] verhindert die Alterität des Tieres die Aneignung des Blicks. Der Abwesende wird im Sichtbaren verankert, doch die epistemische Evidenz verdunkelt sich in der Intransparenz eines tierischen Auges, das der Zuschauer nicht als sein eigenes annehmen kann.“ In: Lie 2012, S. 58.

³³¹ Latour 2015, S. 237.

lance gegenüber der Skepsis ist, die Ahtilas Arbeiten meines Erachtens besonders interessant macht. Und zwar nicht zuletzt vor dem Hintergrund eines Forschungskanons, der die Künstlerin bis heute in die Linie von Medien- und Repräsentationskritik stellt – mit geringer Sensibilität für die Originalität und den Eigensinn ihrer Arbeiten.

In *Studies on the Ecology of Drama I* jedoch irritiert das Hinweggehen über den Zweifel an der Möglichkeit einer Erweiterung der menschlichen Erfahrung auf diejenige von Tieren, und zwar weil die Arbeit diesen Zweifel selbst weckt. Dass dabei viele der bewährten künstlerischen Mittel Ahtilas explizit gemacht werden und die Arbeit zugleich formal deutlich weniger durchgestaltet ist als die früheren, lenkt zum einen die Konzentration auf die Absicht hinter der Arbeit: es scheint eine Dringlichkeit darin zu bestehen, dass sie verstanden und wirksam werde. Umso störender ist es, wenn sie es nicht wird. Vor allem aber leidet meines Erachtens die künstlerische Qualität der Arbeit gegenüber allen vorigen Videoinstallationen Ahtilas unter den genannten Explikationen und Reduktionen.

Nun ist jedoch *ein* Rahmen des Schreibens über zeitgenössische Kunst notwendig die Gegenwart – und die entzieht sich auch dem vorliegenden Versuch, sie festzuhalten. *Studies on the Ecology of Drama I* ist vielleicht, in einem zukünftigen, weiteren Kontext betrachtet, tatsächlich eher eine *Studie*, als ich es für die vorliegende Erzählung über zwanzig Jahre Videokunst aus Ahtilas Hand zugelassen habe: Nach meiner Erzählung liegt allen Arbeiten Ahtilas ein Verhältnis von Medium, Subjekt und Wirklichkeit zugrunde, in dem das Medium ein Mittel für das Subjekt ist, seine Wirklichkeitserfahrungen auf die der Anderen zu erweitern. Auf diese Weise erfährt es die Wirklichkeit anders als zuvor, um Anderes im Sinne von Neuem zu erfahren. Und es bemerkt die leiblich bedingte Verschränkung seiner Erfahrungen mit denen der Anderen auch außerhalb der ‚Verwendung‘ des Mediums Film/Video. In der frühen Schaffensphase, in der Ahtila mittels der Ausdrucksbewegung ihrer Arbeiten der Betrachterin einen ästhetischen Einstieg in bestimmte Erfahrungssphären bietet, die in je besonderer Weise von Intersubjektivität bestimmt sind, besteht in diesem Ansatz eine Alternative zu den vorherrschenden subjekt- und erkenntniskritischen Verhältnisbestimmungen von Medium, Subjekt und Wirklichkeit in der Kunstkritik. Und in der jüngeren Schaffensphase, in der Ahtila auf die Aktivierung alltäglicher gemeinsamer Erfahrung abzielt und dabei die leibliche Veränderung hierdurch als Voraussetzung für eine erweiterte Wirklichkeitserfahrung ins Zentrum stellt, besteht darin eine künstlerische Methode, um Zweifel an der Teilbarkeit von Erfahrung hinter sich zu lassen. So soll die gemeinsame Erfahrung als Möglichkeit einer veränderten, gemeinsamen Situation der Subjekte in der Wirklichkeit ausbuchstabiert werden. Wenn ich nun plausibel machen konnte, dass diese Erfahrungserweiterung im Hinblick

auf die Erfahrungen von Tieren in Ahtilas jüngster Arbeit nicht mehr gelingt, dann ist das als Zwischenstand und nicht als Abschluss einer Art von Versuchsreihe Ahtilas zu verstehen. *Studies on the Ecology of Drama I* folgt möglicherweise ein zweiter Teil, oder irgendwann ein ganz anderes Ergebnis verschiedener Vorstudien. Ich beschließe die vorliegende Arbeit also an einem eigentlich willkürlichen Punkt im künstlerischen Schaffen Eija-Liisa Ahtilas, und bin jedenfalls gespannt auf diejenigen, die in Zukunft kommen, um ihre Arbeiten anzusehen. Beziehungsweise darauf, *wie* sie sie ansehen.³³²

Anschluss

Im Kontext der Diskussion der dOCUMENTA (13) hat Diedrich Diederichsen auf ein gemeinsames Interesse eines zum Teil ähnlichen Diskursfeldes aufmerksam gemacht, wie ich es in der Einleitung in die vorliegende Arbeit kurz benannt habe (vgl. S. 8ff). Diederichsen fasst nicht nur die erwähnten akademischen Beiträge zu diesem Diskursfeld zusammen, sondern ergänzt sie aus Kunst, Sub- und Populärkultur zu einem lose verbundenen ‚Geschmacks- und Assoziationspanorama‘.³³³ Black Metal zum Beispiel, und eine dröhnende Spielart der Sound Art und die literarische Wiederentdeckung H. P. Lovecrafts. Die radikale Ökobewegung, der Posthumanismus und die Objektorientierte Theorie Bruno Latours oder Levi Bryants. Der spekulative Realismus Quentin Meillassoux’, die Objektorientierte Philosophie Graham Harmans sowie vieles, was Carolyn Christov-Bakargiev als Kuratorin der dOCUMENTA (13) und ihr Team über herausragende Positionen der zeitgenössischen Kunst publiziert, zitiert und suggeriert haben: Überall dort geht es nach Diederichsen um die Möglichkeit, sich von der humanen und oft auch von der humanistischen Perspektive zu lösen, um zur ungedachten Welt, zur nichtbestimmten Wirklichkeit, zum *Objektiven* vorzudringen.³³⁴

Ich habe in der Einleitung einige von den (theoretischen) ‚Bausteinen‘ dieses Panoramas aufgerufen und statt eines starken gemeinsamen Wirklichkeitsbegriffs eher einen gemeinsamen Wunsch der Neugestaltung vorgeschlagen, jenseits der Unterscheidung von Fiktion und Wirklichkeit, Repräsentation und Wahrheit: Wirklichkeit ist demnach unsere eine Welt, die durch uns gestaltet ist und deswegen (im Anthropozän) in Gefahr geraten konnte. Sie ist unsere eine Welt, die in Gefahr geraten ist, und deswegen neu gestaltet werden muss. Die Mittel

³³² Notiz vom 7. Februar 2018: In der Tat ist seit dem 3. Februar 2018, das heißt kurz vor der Einreichung des vorliegenden Textes als Dissertation, die nun *allerjüngste* Arbeit Ahtilas in Mänttä (Finnland) zu sehen. *Potentiality for Love* (2018) wird als Bewegtbildskulptur in drei Teilen angekündigt. Die Flüge sind gebucht.

³³³ Diederichsen 2014, S. 151.

³³⁴ Vgl. Diederichsen 2014.

für diese Neugestaltung, hier zum Beispiel das Medium Film/Video, sind vor allem nach ihrer Wirksamkeit für eine Verständigung unter allen Betroffenen innerhalb der Wirklichkeit zu beurteilen. Diese soll die Basis für einen gemeinsamen Gestaltungsplan sein, der die gesamte „Existenz“³³⁵ berücksichtigt. So, wie bei Latour der kategoriale Unterschied zwischen „Artefakt und Realität“³³⁶ fällt, fällt bei Ahtila, so scheint mir, der zwischen Medium und Wirklichkeit. Das heißt nicht im postmodernen Sinne, nachdem folglich alles Fiktion wäre. Zwar dürfen wir die Gemachtheit unserer „Werkzeuge“³³⁷ der Verständigung, das heißt ihren Einfluss auf unsere Ergebnisse, nicht ignorieren. Selbstverständlich müssen „wir und unsere Instrumente“³³⁸ berücksichtigt werden bei dem, was wir über die miteinander verflochtenen Objekte in der Wirklichkeit herausfinden. Aber diese Mahnung ist auch schon ausreichend (und führt nicht zu erkenntnistheoretischen Grübeleien). Wir würden uns die Mühe der Perspektiverweiterung schließlich nicht machen, wenn sie uns nicht letztlich zu dem Ziel führen würde, dass die Anderen aus ihr sprechen. Und wir *müssen* uns die Mühe machen bevor es zu spät ist. Ahtilas künstlerischer Praxis am Ausgang von Spät- und Postmoderne ist in diesem Sinne von ihren frühen Arbeiten an ein positives Verhältnis zum Medium und dessen Potenzial zu entnehmen, der Betrachterin die Perspektiven der Anderen zu öffnen. Dies stand in der vorliegenden Arbeit zunächst vor allem in Differenz zur in der Forschung vorherrschenden Deutung ihrer Arbeiten als Kritik am manipulativen Medium. Und für die jüngere Schaffensphase der Künstlerin habe ich betont, dass dieses Potenzial mit Nachdruck daraufhin ausgeschöpft werden zu sollen scheint, zu einer möglichst allen gemeinsamen Perspektive zu kommen.

Angesichts des Unterschieds zu Diederichsens Zusammenfassung des genannten Diskursfeldes, das seiner Ansicht nach in der Sehnsucht nach der entmenschlichten Welt zusammenkommt, wird deutlich, dass aus der Enttäuschung über das vertrackte Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit in Spät- und Postmoderne in den vergangenen Jahren verschiedene Auswege gesucht wurden: In Diederichsens Assoziationspanorama herrscht die düstere Abkehr vom Menschen samt all seiner Instrumente vor. Den hier vorgestellten Abschnitt des Panoramas hingegen bestimmt der Tatendrang, die Neugierde auf die Andere (und wohl auch das Desinteresse an bestimmten Problemen der Erkenntnistheorie).

Wie weit diese beiden Wege voneinander fort weisen, wird dort besonders deutlich, wo Diederichsen auf die Perspektive des Tieres zu sprechen kommt. Der Kulturwissenschaftler kriti-

³³⁵ Latour 2010, S. 164.

³³⁶ Latour 2010, S. 120.

³³⁷ Von Uexküll/Kriszat 1956, S. 152.

³³⁸ Latour 2010, S. 120.

siert zunächst, mit Blick auf die zeitgenössische Kunst, die posthumanistischen Versuche, Objekte aus ihrem historischen und semantischen Kontext herauszulösen. Wir können die Dinge nicht qua Beschluss entsemantisieren, die Welt nicht entmenschlichen, entgegnet Diederichsen dem Credo des Assoziationspanoramas, über das er schreibt.³³⁹ Jedoch deutet er selbst am Ende seines Textes auf die Konfrontation mit dem *Tier* beziehungsweise mit der Masse von Tieren³⁴⁰ hin, die eine Möglichkeit wäre, nichtmenschliche Perspektiven in einer durch und durch semantisierten Welt wenigstens *negativ* erfahrbar zu machen. Über den Film *Leviathan* (2012) von Lucien Castaing-Taylor und Véréna Paravel schreibt Diederichsen, dass er mehr biete als das gewaltige „Schwellen, Zischen und Grollen“ einer vermeintlich posthumanen Welt:

„[E]s wird in diesem Film auch deutlich, dass die Objekte auf Augenhöhe keine [...] semantikfähigen Bewohner gothic-romantischer, erzplanetarischer Gegenden sind, sondern winzige Fischlein, Körperteile, Mechanismen, *Verdunkelungen ohne Ursprung*, Massen unbenannter Vögel. Lärm.“³⁴¹

Diederichsen hebt das Unbestimmte an den Perspektiven der Tiere hervor, das uns aus ihnen entgegenschlägt, und mit dem wir keine Empathie herstellen können.

Bei Ahtila scheint dieses radikal Unbestimmte zwar, wie gesehen, insbesondere in der Eselstallszene von *The Annunciation* durchaus auf. In *Ecology of Drama* jedoch geht die Videokünstlerin über diese radikale Alterität weitgehend hinweg. Ahtila ist in dieser Arbeit auf Kommunikation und Verständigung aus, um eine gemeinsame Perspektive als gerechte Handlungsbasis zu schaffen. Hierfür setzt sie ihr Medium konsequent weiter als Vehikel für die Betrachterin ein, ihren Erfahrungshorizont auf die Erfahrungen der Anderen zu erweitern. Und sie nimmt, aus pragmatischen Gründen, eine Vermenschlichung oder Subjektivierung der tierischen Perspektiven in Kauf, um diese Erweiterung, die sich zwischen menschlichen Subjekten bewährt hat, auch auf die Tierwelt hin zu ermöglichen.

Ahtila ist damit keine Posthumanistin in Diederichsens Sinne, nämlich mit Blick auf die Welt *ohne* den Menschen, *nach* ihm oder ohne ihn *am Ursprung dieses Blicks*.³⁴² Aber sie ist Post-

³³⁹ Vgl. Diederichsen 2014, S. 156/157.

³⁴⁰ Diederichsen teilt offenbar die Faszination für das Tier, das in Massen auftritt, in Rudeln, Herden, Schwärmen oder Packs, mit Deleuze und Guattari, etwa in: *Erinnerungen eines Zauberers, I*, in: Deleuze/Guattari 1992, S. 326ff.

³⁴¹ Diederichsen 2014, S. 157, meine Hervorhebung.

³⁴² Die folgenden beiden Arbeiten aus den 1980er und 90er Jahren können stellvertretend für solche Werke stehen, die qua Form mit dem ‚Umschlagen‘ des Tieres umgehen, vom radikal fremden Wesen zum der Empathie zugänglichen Vertrauten. Beide Arbeiten sind Steve Bakers Sammlung von Beispielen dessen entnommen, wie in der Bildenden Kunst versucht wird, Deleuzes/Guattaris Tier-Werden umzusetzen (vgl. Steve Baker: *What Does Becoming-Animal Look Like?*, in: Nigel Rothfels: *Representing Animals*, Bloomington 2002). Carolee Schneemanns *Infinity Kisses* (1981-88, Abb. 7) zeigt 140 Schwarz-Weiß-Fotografien in Xerachrome auf Leinwand als Wandinstallation. Schneemann hat die einzelnen Bilder über sieben Jahre hinweg immer dann

aufgenommen, wenn ihre Katze morgens gewohnheitsmäßig zu ihr ins Bett sprang, um ihr Gesicht, ihren Hals, ihre Lippen, die Zunge und das Mundinnere abzuschlecken. Diese Bilder zeigen entsprechend die Katze und Schneemann selbst bei ihrem morgendlichen Begrüßungsritual, hingebungsvoll und mit geschlossenen Augen zungenküssend. Aufgenommen von der im Bett liegenden Künstlerin, die die Kamera in der freien Hand auf sich selbst ausgerichtet hält, zeugt jedes der Bilder von Dynamik und einer großen Nähe und Intimität, die auch die Betrachterin impliziert. Zu große Intimität vielleicht, denn es ist fast unvermeidlich, die Einzelbilder als Dokumentationen tabubelegter Sexualität zwischen Mensch und Tier aufzufassen: Die Katze erscheint als erotisch motivierte Akteurin in einem Liebesspiel zwischen den Spezies, der Absichten und Emotionen anzusehen sind. Die Form der *Serie* jedoch hebt gegenüber dem Einzelbild nicht das Ungewöhnliche und Grenzüberschreitende dieser morgendlichen Begegnungen hervor (das Baker als „audacious approach to extreme proximity to the living animal“ auf Schneemanns Seite beschreibt, während die Katze „in turn“ zum erotischen Leben der Künstlerin beitrage und es auf diese Weise erweitere).³⁴² Die Serie unterstreicht vielmehr die Regelmäßigkeit und das Vorhersehbare dieser Szene, ihre Alltäglichkeit. Dies macht wiederum Schneemanns Tun als gewohnheitsmäßig und gerade nicht erotisch motiviert fassbar – beinahe als kätzisches Verhalten. Und so betrachtet erscheint die Katze als ‚bloßes‘ Tier, das seinen arterhaltenden Instinkten nachgeht, nämlich Artgenossen mit der Zunge zu säubern. Die der Katze so gesehen zukommende Perspektive ist der Betrachterin unzugänglich. Im Wechsel zwischen Einzelbild und Serie jedoch bleibt es nicht bei dieser ‚Beruhigung‘ über *Infinity Kisses*: Immer wieder brechen die Intimität, die Buchstäblichkeit, aber auch die Zärtlichkeit und Erotik der einzelnen Bilder in die Betrachtung der Arbeit als Serie hinein, und unterlaufen ihre Ansicht als Serie. Und immer wieder legt sich das Befremden ein wenig, wenn die Serie erneut das ‚Natürliche‘ an den Zusammenkünften von Tier und Mensch hervorhebt, eine schlicht körperliche Nähe der Lebewesen zueinander. Einerseits changiert die Katze bei Schneemann im Einzelbild dazwischen, Verführerin beziehungsweise Missbrauchsoffer zu sein. Andererseits ist sie, im Wechsel zwischen Einzelbild und Serie, mal Menschenkatze und mal stumme Kreatur. Schneemann ihrerseits wird vom Subjekt zum Objekt des Begehrens, von der Begehrten zur Perversen, und dann vom Katzenmenschen zum Menschentier – und umgekehrt.

Ähnliches lässt sich über Frank Noelkers *Polar Bears* von 1994 sagen (Abb. 8). Die Arbeit besteht ebenfalls in einer Serie von Fotografien, in zehn Aufnahmen eines jeweils einzelnen Eisbären im Wasser. Der Bär ist stets von unten zu sehen, als ob Noelker sich während der Aufnahmen mit seiner Kamera selbst tief im Wasser, unterhalb des Tieres und diesem ausgeliefert befunden hätte. Die Entfernung zum Bären ist dabei so gehalten, dass dieser vollständig ins Einzelbild hineinpassen könnte. Er ist jedoch in fast allen Bildern angeschnitten und zudem in ganz unterschiedlichen Positionen zu sehen – fortschwimmend, angreifend, eintauchend, tieftauchend, im Wasser schwebend, aufstrebend. So entsteht der Eindruck unablässiger und raumgreifender Bewegung, von weitläufiger Aktivität innerhalb einer Sphäre, die dabei vielleicht keine Erfahrungssphäre ist, sondern die bloßen Existenzens. Fern von uns, stumm, und zugleich respekteinflößend souverän. Da der von unten aufgenommene Bär stets von oben beleuchtet wird, durch das Licht, das über ihm durch die Wasseroberfläche dringt, erscheint er in einigen Bildern undifferenziert, fast schattenhaft. Diese Bilder tendieren ins Abstrakte, oder Nichterkennbare, so sieht der im Wasser kraulende Bär auf einem Bild aus wie ein riesiger prankenartiger Schatten in diffuser Umgebung. Andere Bilder machen gerade mittels des hohen Hell-Dunkel-Kontrasts den beeindruckenden Körperumfang, die massive Gestalt und das Gewicht des Tieres sichtbar, lassen es riesig erscheinen, obwohl es, gemessen am vorgestellten Meeresraum, recht klein ins Bild hineinragt. Und wieder andere führen seine erstaunliche Anmut als Schwimmer vor. Nach einer Weile aber lässt die Form der Serie, die das vergleichende Sehen provoziert, im Fall von Noelkers *Polar Bears* u.a. am gleichbleibenden Lichteinfall erkennen, dass die Kamera sich für diese zehn Aufnahmen offenbar immer an exakt derselben Stelle befunden hat: Sie wurde nicht bewegt, und zeigt deswegen stets denselben Raumausschnitt im Wasser, in dem sich der Bär mal hier, mal dort befindet. Unter diesem Aspekt betrachtet schnurren die Ausmaße des Raumes, der um den Bären herum vorgestellt wird, in sich zusammen und es entsteht plötzlich der Eindruck von Enge. Die Ränder des Bildes, die eben noch die Beschränktheit des Mediums gemessen an der Weite und Tiefe des Meeres zu beweisen schienen, rücken nun dem Bären als faktische Einschränkungen seiner Bewegungsfreiheit extrem nahe. Jetzt erst wird die Möglichkeit zuerst virulent und dann evident, dass die Kamera sich nicht unter Wasser, sondern unten vor einer hohen Scheibe befunden haben muss, hinter der oben ein Eisbär beim Schwimmen zu sehen war. Nicht nur die beunruhigende Vorstellung der unmittelbaren Nähe zwischen Bär und Fotograf schwindet sogleich. Auch der Bär wird vom erhabenen Jäger, als der er eben noch erschien, zu einem die wenigen verfügbaren Kubikmeter Wasser abschwimmenden Gefangenen des Menschen: Hilflos herumrudern und rastlos wirken jetzt seine Bewegungen, der Bär leidet, er ‚will‘ ganz offenbar hinaus. Die Betrachtung von Noelkers Arbeit als Serie hebt den klaustrophobischen Charakter der Szene hervor: Der Bär ist Gefangener des Menschen und wird auch in dem, *wer* er ist, durch den Menschen bestimmt. In der Betrachtung des Einzelbildes hingegen deuten sich Ferne und Fülle eines nicht menschenbezogenen Lebens an. Und wie in Schneemanns *Infinity Kisses* bleibt es nicht bei einer der beiden Betrachtungsweisen als der eigentlichen. Die souveräne Nichtmenschlichkeit des freien Bären ragt momentweise hinüber in die Wahrnehmung des Gefangenen. Und unsere Gewohnheit seiner Unter-

humanistin in einem anderen Sinne, nämlich insofern sie künstlerisch nach Wegen sucht, der Betrachterin für den Entwurf einer gemeinsamen Zukunft mit allen Lebewesen die Perspektiven dieser anderen Lebewesen vertraut zu machen, sie ihr *anzugleichen*. So, dass die Betrachterin diese Perspektiven als gleichwertig anerkennen kann. Und so, dass in ihren Augen irgendwann nicht mehr der Mensch allein in der Mitte der Welt steht, sondern die Welt als Zusammenhang aller Lebewesen oder gar ‚Objekte‘ sichtbar wird.

drückung, die das Tier in unseren Augen zum sich notgedrungen anpassenden Opfer macht, bedroht die Bilder der wilden Kreatur. Schneemanns *Infinity Kisses* und Noelkers *Polar Bears* sind deswegen Arbeiten, die auch formal darauf angelegt sind, unseren tatsächlich tiefgehenden Zweifel über die Weise des Existierens des Tieres, oder von Tieren, Ausdruck zu verleihen, sowie die vollkommen ungeklärte Beziehung – die Verwandtschaft, Ununterschiedenheit, Fremdheit und Gegenteiligkeit – zwischen Mensch und Tier aufzuführen.

Literaturverzeichnis

Vollständig fettgedruckte Titel enthalten mehrere zitierte Aufsätze, die zusätzlich angegeben werden.

Eija-Liisa Ahtila: *Studies on the Ecology of Drama I – Synopsis*, in: Chaffee 2015.

Eija-Liisa Ahtila: *The Annunciation – Synopsis*, in: Chaffee 2015.

Eija-Liisa Ahtila: *The Hour of Prayer – Synopsis*, in: Chaffee 2015.

Steve Baker: *What Does Becoming-Animal Look Like?*, in: Nigel Rothfels: *Representing Animals*, Bloomington 2002.

Mieke Bal: *Eija-Liisa Ahtila*, in: Rosa Olivares (Hrsg.): *100 Video Artists/100 Videoartistas*, Madrid 2010.

Mieke Bal: *Losing It: Politics of the Other (Medium)*, in: *Journal of Visual Culture*, Nr. 3, 2011.

Mieke Bal: *The Moving Image as Witnessing*, in: Ilppo Pohjola (Hrsg.): *Eija-Liisa Ahtila. The Annunciation*, Helsinki 2011.

Mieke Bal: *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*, London/New Delhi/New York/Sydney 2013.

Mieke Bal: *What If... Exploring 'Unnaturalness'*, in: National Gallery of Victoria (Hrsg.): *World Rush: 4 Artists*, Melbourne 2003.

Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2*, Stuttgart/Weimar 2001.

Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 5*, Stuttgart/Weimar 2003.

Jean-Louis Baudry: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, und Britta Neitzel (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart 1999.

André Bazin: *Was ist Film?*, Berlin 2004.

Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1974.

Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2.

Walter Benjamin: *Bekränzter Eingang*, in: Benjamin GS 1974, Bd. IV,1.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2.

Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent*, in: Benjamin GS 1974, Bd. II,2.

Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Benjamin GS 1974 Bd. I,1.

Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2.

Walter Benjamin: *Was ist das epische Theater?*, in: Benjamin GS 1974, Bd. II,2.

Walter Benjamin: *Zentralpark*, in: Benjamin GS 1974, Bd. I,2.

John Berger: *Warum sehen wir Tiere an?*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015.

Daniel Birnbaum: *Crystals of Time. Eija-Liisa Ahtila's Extended Cinema*, in: Maria Hirvi (Hrsg.): *Fantasized Persons and Taped Conversations*, Helsinki 2002.

Paul Boghossian: *Angst vor der Wahrheit. Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus*, Frankfurt a.M. 2013.

Roland Borgards, Esther Köhring und Alexander Kling (Hrsg.): *Texte zur Tiertheorie*, Stuttgart 2015.

Pierre Bourdieu: *Choses dit*, Paris 198.

Bertolt Brecht, Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. 2000.

Bertolt Brecht: „*Der Film dient der Erholung*“, in: Brecht GBA 2000, Bd. 21.

Bertolt Brecht: *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, in: Brecht GBA, Bd. 22.

Bertolt Brecht: *Thema der Kunst: die Welt ist aus den Fugen*, in: Brecht GBA 2000, Bd. 22.

Bertolt Brecht: *Vom epischen zum dialektischen Theater 2*, in: Brecht GBA 2000, Bd. 23.

Rüdiger Bubner: *Gedanken über das Fragment. Anaximander, Schlegel und die Moderne*, in: *Merkur*, Nr. 47, 1993.

Benjamin Buchloh: *Memory Lessons and History Tableaux: James Coleman's Archeology of Spectacle*, in: Fundación Antoni Tàpies (Hrsg.): *James Coleman*, Barcelona 1999.

Sabeth Buchmann: *Shared Production (-Values)*, in: Buchmann/Lafer/Ruhm 2016.

Sabeth Buchmann, Ilse Lafer und Constanze Ruhm (Hrsg.): *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film, Theater, Theory, and Politics*, Berlin 2016.

Sabeth Buchmann und Constanze Ruhm: *Subjekt auf Probe*, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 90, Juni 2013, online verfügbar unter URL: www.textezurkunst.de/90/buchmann-ruhm-subjekt-auf-probe/ (zuletzt aufgerufen am 03.01.2018).

Oksana Bulgakowa: *Film/filmisch*, in: Barck 2001.

Alison Butler: Eija-Liisa Ahtila's Cinematic World, in: Lena Essling (Hrsg.): *Eija-Liisa Ahtila. Parallel Worlds*, Göttingen 2012.

Katharina Bühler: *Videokunst und die Externalisierung von inneren Bildern. Pipilotti Rists „I Want to See How You See“ und Eija-Liisa Ahtilas „The House“*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Humboldt Universität zu Berlin, Berlin 2009.

Cathleen Chaffee (Hrsg.): Eija-Liisa Ahtila. Ecologies of Drama. Collected Writings, Interviews, and Scripts, Buffalo 2015.

Paul J. Crutzen: *Geology of Mankind*, in: *Nature*, Nr. 415, 2002.

Robin Curtis: *Vicarious Pleasures. Fiktion, Immersion und Verortung in der Filmerfahrung*, in: Koch/Voss 2006.

Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.): Fragment und Totalität, Frankfurt a.M. 1984.

Gilles Deleuze: *Bartleby oder die Formel*, in: Ders.: *Kritik und Klinik*, Frankfurt a.M. 2000.

Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992.

Georges Didi-Huberman: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte I*, München 2011.

Diedrich Diederichsen: *Posthumanismus und Affirmation des Anorganischen als Kritik des Lebendigkeitskonsums*, in: Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2014.

Söke Dinkla: *Irgendetwas ist passiert*, in: Brüninghaus-Knubel/Schmidt 2003.

Söke Dinkla: *Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld*, medienkunstnetz.de 2004, URL: www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/4/ (zuletzt aufgerufen am 02.01.2018).

Taru Elfving: *Rot sehen*, in: *Parkett*, Nr. 68, 2003.

Thomas Elsaesser und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg 2007.

Die Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984, Stuttgart 1999.

Lotte Everts: *Wunderbar profan. Zu einer aktuellen Werkschau von Eija-Liisa Ahtila*, in: CARGO – Film/Medien/Kultur, Nr. 15, September 2012.

Lotte Everts: „*What does one see then?*“ – *Perspektivwechsel mit Eija-Liisa Ahtila*, in: Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2014.

Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy und Bernhard Schieder (Hrsg.): *Affirmation – Kritik – Transformation. Kunst und Wirklichkeit heute*, Bielefeld 2014.

Justus Fetscher: *Fragment*, in: Barck 2001.

Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M. 2016.

Ursula Frohne: „*That’s the only now I get*“: *Immersion und Partizipation in Video-Installationen*, in: Gregor Stemmrich (Hrsg.): *Kunst/Kino*, Köln 2001.

Markus Gabriel: *Einleitung*, in: Ders. (Hrsg.): *Der Neue Realismus*, Berlin 2014.

Vittorio Gallese: *The Roots of Empathy. The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in: *Psychopathology*, Nr. 36.4, 2003.

Gunter Gebauer und Christoph Wulf: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, Hamburg 1998.

Ernst H. Gombrich: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967.

Jakob und Wilhelm Grimm: *PERSONA*, in: Dies.: *Deutsches Wörterbuch*, siebenter Band, Leipzig 1889.

Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran (Hrsg.): *Empathie im Film. Perspektiven der Ästhetischen Theorie, Phänomenologie und Analytischen Philosophie*, Bielefeld 2017.

Malte Hagener und Ingrid Vendrell Ferran: *Einleitung: Empathie im Film*, in: Hagener/Vendrell Ferran 2017.

Heinz Hamm: *Symbol*, in: Barck 2003.

Donna Haraway: *Und hat der Philosoph den Blick respondiert? Wenn Tiere den Blick erwidern*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015.

Graham Harman: *Vierfaches Objekt*, Berlin 2015.

Stephen Heath: *Lessons from Brecht*, in: *Screen*, Nr. 15, 1974.

Stephen Heath: *Narrative Space*, in: Ders.: *Questions of Cinema*, London 1981.

Vinzenz Hediger: *Wirklichkeitsübertragung. Filmische Illusion als medienhistorische Zäsur bei André Bazin und Albert Michotte*, in: Koch/Voss 2006.

Thomas Hilgers: *Zum Verhältnis von Perspektivübernahme und ästhetischer Erfahrung*, in: Thomas Hilgers und Gertrud Koch (Hrsg.): *Perspektive und Fiktion*, München 2017.

Chrissie Iles: *Thinking in Film. Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles*, in: *Parkett*, Nr. 68, 2003.

Max Imdahl: *Bild – Totalität und Fragment*, in: Dällenbach/Nibbrig 1984.

Hermann Kappelhoff und Jan Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl – Möglichkeiten quantitativer Medienanalyse*, in: *ZfM – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 05, 2011.

Alexander Kling: *Bruno Latour*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015.

Steven Knudsen: *Breaking the Rules of Storytelling. A Conversation with Eija-Liisa Ahtila*, aufgezeichnet im Februar 2012, in: *artpulsemagazine.com*, URL: www.artpulsemagazine.com/breaking-the-rules-of-storytelling-a-conversation-with-eija-liisa-ahtila (zuletzt aufgerufen am 03.01.2018).

Gertrud Koch: *Home Movies oder die Schwierigkeit vom Leben in Häusern. Eija-Liisa Ahtilas bewegte Bilder von Leben und Tod*, in: *Parkett*, Nr. 68, 2003.

Gertrud Koch: *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Berlin 2016.

Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): *...kraft der Illusion*, München 2006.

Esther Köhring: *Gilles Deleuze/Félix Guattari*, in: Borgards/Köhring/Kling 2015.

Johannes Lang: *Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis. Eine Einleitung*, in: Everts/Lang/Lüthy/Schieder 2014.

Tarja Laine: *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Brüssel 2007.

Bruno Latour: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010.

Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a.M. 2007.

Bruno Latour: *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, in: *Critical Inquiry*, Nr. 30/2, 2004.

Bruno Latour und Steve Woolgar: *Laboratory Life. The Social Construction of Scientific Facts*, Princeton 1986.

Emmanuel Lévinas: *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, Baltimore (Maryland) 1997.

Sulgi Lie: *Die Außenseite des Films. Zur politischen Filmästhetik*, Zürich 2012.

Michael Lüthy und Christoph Menke: *Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.): *Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne*, Zürich/Berlin 2006.

Colin McCabe: *Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses*, in: *Screen*, Nr. 15, 1974.

Quentin Meillassoux: *Nach der Endlichkeit. Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Berlin 2008.

Christoph Menke: *Subjektivität*, in: Barck 2003.

Maurice Merleau-Ponty: *Die Verflechtung – Der Chiasmus*, in: Ders.: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986.

Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000.

Hanno Möbius: *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.

Jenny Nachtigall und Dorothea Walzer: *The Rehearsal as Form. An Essay on Yvonne Rainer's Lives of Performers*, in: Buchmann/Lafer/Ruhm 2016.

Eberhard Ostermann: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.

Eberhard Ostermann: *Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne*, Goethezeitportal, 2004, URL: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_Fragment.pdf.

Constance Penley: *The Avant-Garde and its Imaginary*, in: *Camera Obscura*, Nr. 2, 1977.

Victor Perkins: *Where is the World?*, in: John Gibbs und Douglas Pye (Hrsg.): *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*, Manchester 2005.

Helmuth Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs*, in: Günther Dux (Hrsg.): *Helmuth Plessner. Gesammelte Schriften VII: Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a.M. 1982.

Ruth Reiche: *Multiperspektivität als eine Strategie des Narrativen in Eija-Liisa Ahtilas The House*, in: Ruth Reiche, Iris Romanos, Berenika Szymanski und Saskia Jogler (Hrsg.): *Transformationen in den Künsten. Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik*, Bielefeld 2011.

Simon Rothöhler: *It's all recorded; it is all a tape: it is an illusion. Zur Sound-Dimension filmischer Illusionsbildung*, in: Koch/Voss 2006.

Beatrix Ruf: *Hybride Wirklichkeiten. Die „menschlichen Dramen“ der Eija-Liisa Ahtila*, in: *Parkett*, Nr. 55, 1999.

Jean-Paul Sartre: *Der Blick*, in: Ders.: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, in: Traugott König (Hrsg.): *Jean-Paul Sartre. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, Hamburg 1991.

Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr.: *Montage*, in: Dies. (Hrsg.): *Eine Subgeschichte des Films. Lexikon der Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1974.

Susanne Schmetkamp: *Perspektive und empathische Resonanz: Vergegenwärtigung anderer Sichtweisen*, in: Hagener/Vendrell Ferran 2017.

Sabine Maria Schmidt: *Taktiken des Ego*, in: Cornelia Brüninghaus-Knubel und Sabine Maria Schmidt (Hrsg.): *Taktiken des EGO*, Bielefeld 2003.

Barbara Smuts: *Encounters with Animal Minds*, in: *Journal of Consciousness Studies*, 8, Nr. 5-7, 2001.

Anna Schober: *Ironie, Montage, Verfremdung – Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, München 2009.

Vivian Sobchack: *Phenomenology and the Film Experience*, in: Linda Williams: *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, New Brunswick/New Jersey 1995.

Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton 1992.

Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel (Hrsg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München 2006.

Yvonne Spielmann: *Video. Das reflexive Medium*, Frankfurt a.M. 2005.

Klaus Städtke: *Form*, in: Barck 2001.

Ed S. Tan: *Wenn wir uns so gut auf die Kunst des Einfühlens verstehen, praktizieren wir es dann nicht ständig?*, in: Gertrud Koch und Christiane Voss (Hrsg.): *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts*, München 2009.

Jakob von Uexküll: *A Stroll through the Worlds of Animals and Men*, in: Claire H. Schiller (Hrsg.): *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*, New York 1957.

Jakob von Uexküll und Georg Kriszat: *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten* und **Jakob von Uexküll:** *Bedeutungslehre*, Hamburg 1956.

Christiane Voss: *Der Leihkörper. Erkenntnis und Ästhetik der Illusion*, München 2013.

Christiane Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, in: Koch/Voss 2006.

Peter Weibel: *Aktion statt Theater*, in: *Neues Forum*, Nr. 221, 1972.

Peter Weibel: *Das offene Werk 1965-1979*, Ostfildern 2007.

Peter Weibel: *Erzählte Theorie – Multiple Projektion und neue Narration in der Videokunst der neunziger Jahre*, in: Ursula Frohne (Hrsg.): *video cult/ures – multimediale Installationen der 90er Jahre*, Köln 1999.

Wolfgang Welsch: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*, Stuttgart 2012.

Cary Wolfe: *Eija-Liisa Ahtila. Interview*, in: Chaffee 2015.

Kathleen Woodward: *Traumatic Shame: Toni Morrison, Televisual Culture, and the Cultural Politics of the Emotions*, in: *Cultural Critique*, Nr. 46, Herbst 2000.

Dan Zahavi: *Husserl und die transzendente Intersubjektivität. Eine Antwort auf die sprachpragmatische Kritik*, Berlin 2013.

Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*, Tübingen 2010.

Filmbeispiele

FB 1:

Eija-Liisa Ahtila: *If 6 Was 9* (Orig. *Jos 6 Ollis 9*), 1995, dreikanalige Videoinstallation, Stereo Surround, Finnisch mit englischen Untertiteln, 10:46 Min.

FB 2:

Eija-Liisa Ahtila: *Today* (Orig. *Tänään*), 1995/96, dreikanalige Videoinstallation, Stereo Surround, Finnisch mit englischen Untertiteln, 10 Min.

FB 3:

Pipilotti Rist: *I Want to See How You See (Or a portrait of Cornelia Providoli)*, 2003, einkanalige Videoprojektion auf Leinwand oder Monitor, 4:48 Min.

FB 4:

Keren Cytter: *The Victim*, 2006, einkanalige Videoprojektion, 5 Min (Loop).

FB 5:

Eija-Liisa Ahtila: *The Annunciation* (Orig. *Marian Ilmestys*), 2010, dreikanalige Videoinstallation, digitaler Mehrkanalton, Finnisch mit englischen Untertiteln, 28:25 Min.

FB 6:

Eija-Liisa Ahtila: *Studies on the Ecology of Drama I* (Orig. *Tutkimuksia Draaman Ekologista I*), 2014, vierkanalige Videoinstallation, digitaler Mehrkanalton, Finnisch mit englischen Untertiteln, 27:40 Min.

Weiteres Filmverzeichnis

Eija-Liisa Ahtila: *Consolation Service* (Orig. *Lohdutusseremonia*), 1999, zweikanalige Videoinstallation, Stereo Surround, Finnisch mit englischen Untertiteln, 23:40 Min.

Eija-Liisa Ahtila: *Fishermen / Études n° 1* (Orig. *Kalastajat / Etydit Nro 1*), 2007, einkanalige Videoinstallation, Stereo Surround, ohne Dialog, 5:34 Min (Loop).

Eija-Liisa Ahtila: *Horizontal* (Orig. *Vaakasuora*), 2011, sechskanalige Videoinstallation, digitaler Mehrkanalton, ohne Dialog, 06:00 Min.

- Eija-Liisa Ahtila:** *Love is a Treasure*, 2002, Film in fünf Episoden, digitaler Mehrkanalton, Finnisch mit englischen Untertiteln, 55:00 Min.
- Eija-Liisa Ahtila:** *Me/We, Okay, Gray*, 1993, drei Filme, Stereo Surround, Finnisch mit englischen Untertiteln, je 1:30 Min.
- Eija-Liisa Ahtila:** *The Hour of Prayer* (Orig. *Rukoushetki*), 2005, vierkanalige Videoinstallation, digitaler Mehrkanalton, Englisch mit finnischen Untertiteln, 14:12 Min.
- Eija-Liisa Ahtila:** *The House* (Orig. *Talo*), 2002, dreikanalige Videoinstallation, digitaler Mehrkanalton, Finnisch mit englischen Untertiteln, 14 Min.
- Eija-Liisa Ahtila:** *Where is Where?* (Orig. *Missä On Missä?*), 2008, sechskanalige Videoinstallation, Acht-Kanal-Sound, Finnisch mit englischen Untertiteln, 53:43 Min.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *If 6 Was 9*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 136.
- Abb. 2:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *Today*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 144.
- Abb. 3:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *The Annunciation*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 238.
- Abb. 4:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *Fishermen / Études n° 1*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 210.
- Abb. 5:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *Horizontal*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 252.
- Abb. 6:
Eija-Liisa Ahtila: Installationsskizze *Studies on the Ecology of Drama I*, entnommen aus: Chaffee 2015, S. 254.
- Abb. 7:
Carolee Schneeman: *Infinity Kisses*, 1981-88, Wandinstallation aus 140 Fotografien, Xerachrome auf Leinen.
- Abb. 8:
Frank Noelker: *Polar Bears*, 1994, Wandinstallation aus 10 Fotografien, Dye Sublimation Druck.

Abbildungen

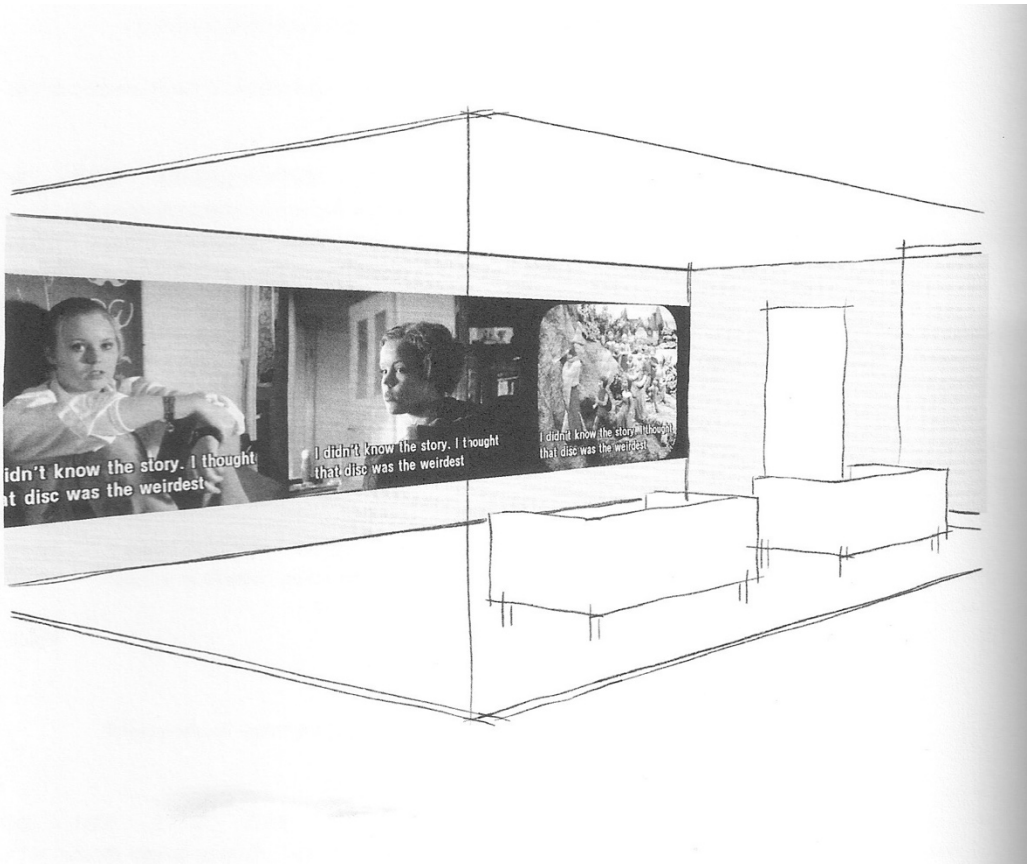


Abb. 1: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *If 6 Was 9*.

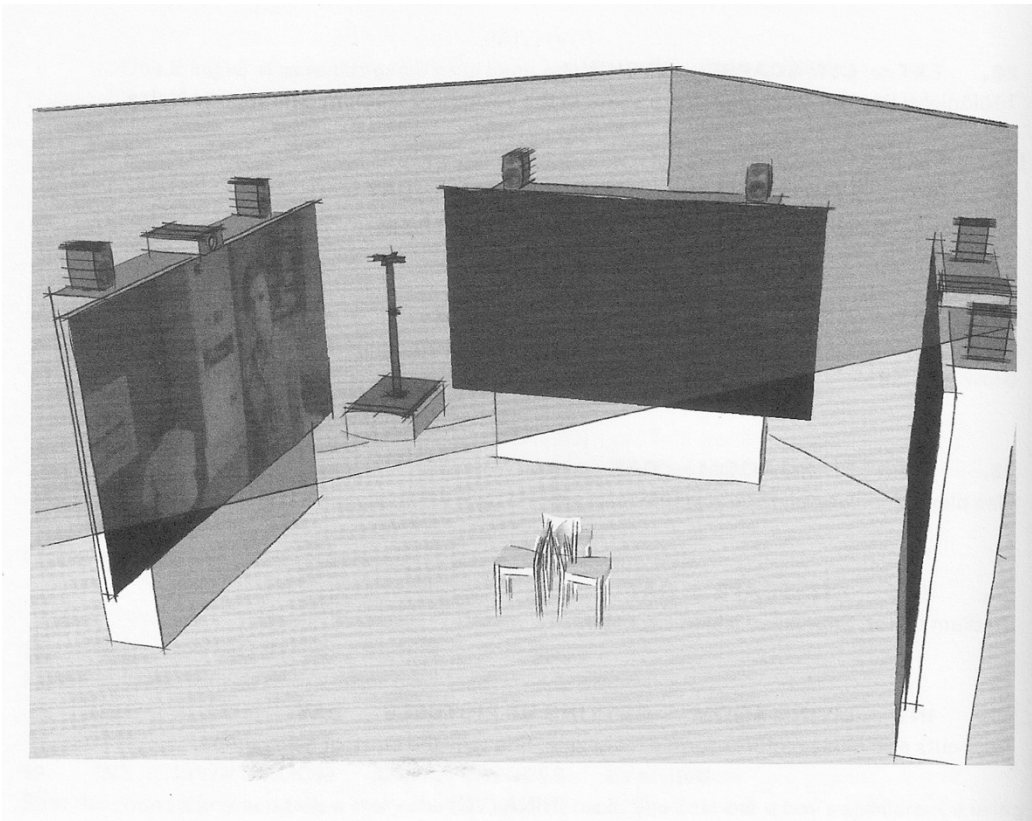


Abb. 2: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *Today*.

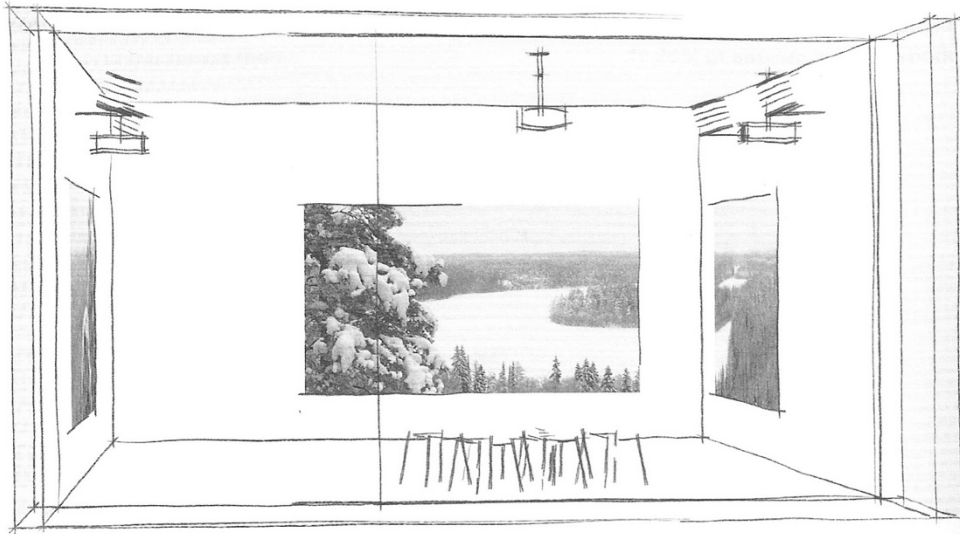


Abb. 3: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *The Annunciation*.

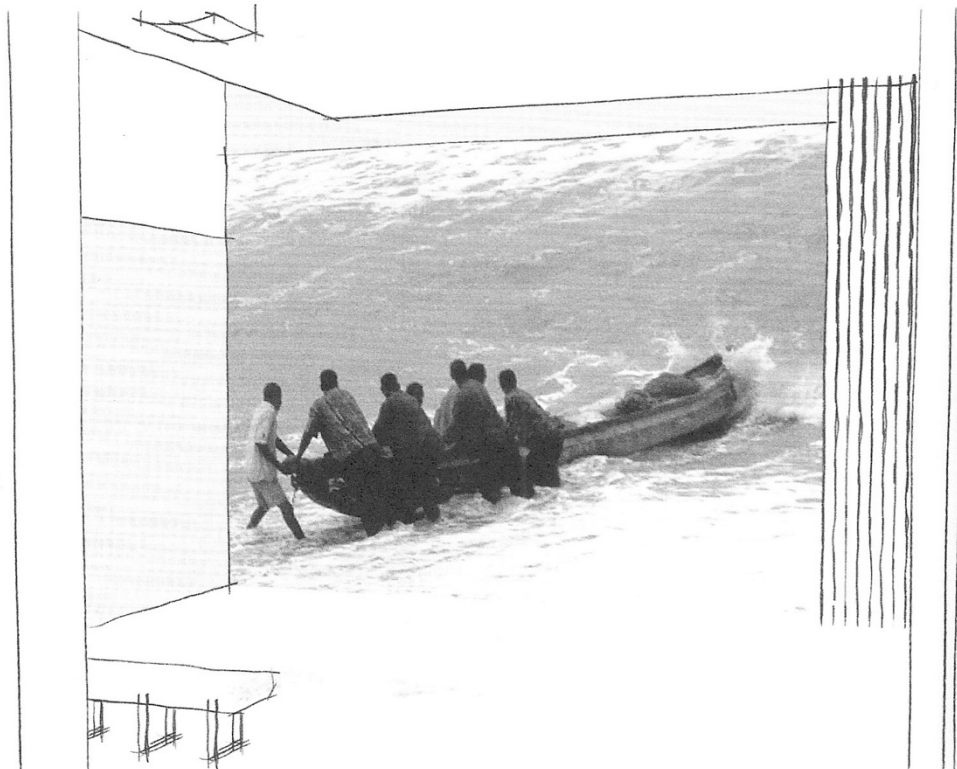


Abb. 4: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *Fishermen / Études n°1*.

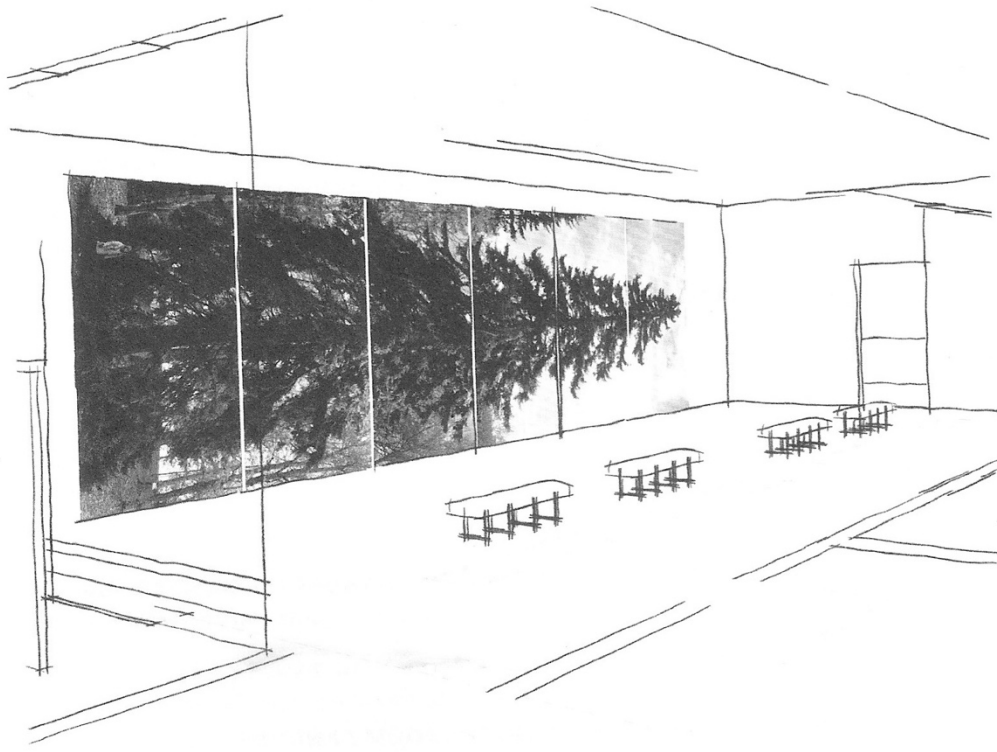


Abb. 5: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *Horizontal*.

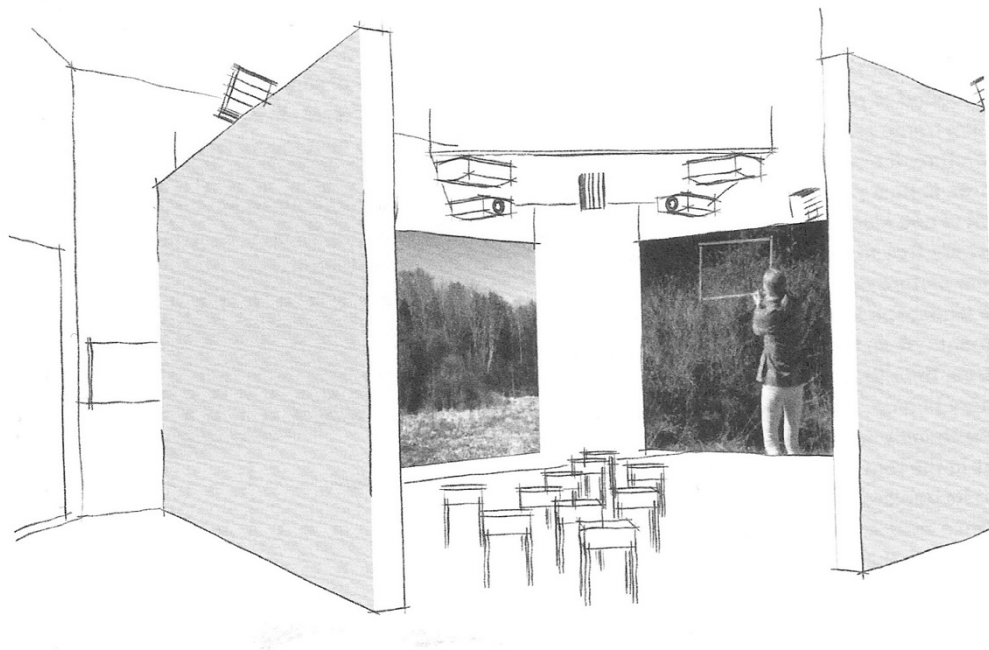


Abb. 6: Eija-Liisa Ahtila: Installationskizze *Studies on the Ecology of Drama I*.



Abb. 7: Carolee Schneeman: *Infinity Kisses*, 1981-88, Wandinstallation aus 140 Fotografien, Xerachrome auf Leinen.



Abb. 8: Frank Noelker: *Polar Bears*, 1994, Wandinstallation aus 10 Fotografien, Dye Sublimation Druck.