

Themenschwerpunkt: Medienästhetik in Bildungskontexten

* Zurück zur Übersicht über die Beiträge

Ausgabe 9 / 2006

Ludwigsburger Beiträge zur Medienpädagogik

LUB@M 2006

"Capture the artist" – Medienkunst als performative Subversion

ULRIKE STUTZ

Kunst als reflexive Vermittlungszone

Die Frage nach der Reflexion von Medienästhetik führt im Kontext einer künstlerischen Bildungsarbeit zur Betrachtung einer „Kunst des Medialen“ (Schade 2003). Angesprochen sind hiermit Kunstformen, die nicht nur technische Medien als Produktionsmittel einbeziehen, sondern die Wahrnehmungs- und Darstellungsprozesse und damit das Mediale selbst thematisieren. In der Kunst findet hiermit eine Abgrenzung von einem tradierten Kunstbegriff statt. Statt auf Repräsentation und Abbildlogik rekurriert diese „Techno-Ästhetik“ auf Verständnisformen von Kunst, die diese in ein relationales System von aufeinander verweisenden Bedeutungen einschreibt (vgl. Weibel 1991).

Kunst bedeutet dann, einen kulturell, gesellschaftlich, historisch vorstrukturierten Rahmen möglicher Sinnbildungen sichtbar zu machen, der durch Verschiebung und Erweiterung zu verändern ist. Damit wird Kunst ein kritisches und subversives Potential zugesprochen.

Beispiele dafür, wie mit der Verwendung von technischen Medien Wahrnehmungs- und Darstellungstraditionen sichtbar gemacht werden, finden sich in frühen Arbeiten einer „Medienkunst“, in der Künstler/innen wie z. B. John Baldessari, Jochen Gerz, Jan Dibbets und VALIE EXPORT eine dokumentarische Konvention der Fotografie (vgl. Jäger 1988) durch die Implikation des Zeitlichen und Bewegten in das fotografische Bild – etwa im Anfertigen von Sequenz-Bildreihen – durchkreuzen. Andere Strategien eines reflexiven und transformierenden Mediengebrauchs zeigen sich in Videoarbeiten von Frederike Pezold, Ulrike Rosenbach und Gary Hill. Unter anderem wird hier die Medienproduktion in Performances integriert und mit der Aufzeichnung von Videos die Spur der leiblichen Bewegung im Raum aus der Perspektive der Akteure dokumentiert. Hiermit finden Umkehrungen und Thematisierungen des Appara-

tebildes statt, dem traditionell die Funktion der Dokumentation aus einer distanzierten Position zugesprochen wird (vgl. Jäger 1988; Kemp 1999; Lindner 1993; Schnelle-Schneyder 1990). Mit dieser Veränderung des Gebrauchs von Bild-Apparaten geht auch die Transformation einer „Ästhetik des Statischen“ zu einer „Ästhetik des Bewegten“ einher (vgl. Weibel 1991). Zugleich wandelt sich hiermit eine Relation von Subjekt und Welt, die mit dieser Ästhetik formuliert wird. Distanzierung und Einbezogensein in die Subjekt-basierte Weltkonstruktion werden hiermit nicht als ausschließende Verortungen begriffen, sondern mit der Gleichzeitigkeit einer Innen- und Außenperspektive eine „Doppeläugigkeit“ initiiert, die den Prozess der Wechselbezüglichkeit von Subjekt und Welt erfahrbar macht (vgl. Krämer 1998; Welsch 1998).

Hiermit schafft Medienkunst reflexive Vermittlungszonen, die auch eine Erfahrung der Veränderbarkeit von Selbst- und Weltgehalten ermöglichen und somit Potenziale für die Initiierung von Bildungsräumen enthalten.¹

Eine klassische Problematik besteht in einer auf Kunst bezogenen Bildungsarbeit allerdings darin, dass hierbei nicht auf eine Selbstwirksamkeit von Kunst gesetzt werden kann, sondern insbesondere Kinder und Jugendliche aus so genannten bildungsfernen Schichten einer Kunst, die keiner Repräsentations- und Abbildlogik folgt, oft Desinteresse und Unverständnis entgegen bringen. Die klassischen Repräsentationsorte von Kunst – wie das Museum und die Galerie – tragen dadurch, dass sie den habituellen Prägungen von Jugendlichen meist nicht entsprechen, zusätzlich dazu bei, dass der durch das Kunstsystem implizit vorgenommene Ausschluss durch Selbstausschluss beantwortet wird.

Allerdings entstehen gerade mit einer Verbindung von Kunst und Technik und mit den spezifischen Präsentationsformen von Medienkunst Stilisierungen, die den Präferenzen von Kindern und Jugendlichen entgegenkommen. Hieraus erwächst die Chance, eine Zugänglichkeit des Kunstsystems und somit gesellschaftliche Partizipation zu erfahren, gleichzeitig wird ein Raum zur Erweiterung und Ausdifferenzierung eige-

ner Praxisformen eröffnet.

Diese Bedingungen schafft eine Kunst, die elektronische und speziell digitale Medien einbezieht, unter anderem durch eine von Ereignishaftigkeit geprägte Ästhetik. Diese ist nicht nur in interaktiven künstlerischen Praxisformen, sondern auch in bildnerischen Arbeiten erfahrbar, die inszenierende Elemente aufweist und somit aus der Perspektive einer „Ästhetik des Performativen“ (Fischer-Lichte 2004) betrachtet werden kann.

In der folgenden Vorstellung von künstlerischen Arbeiten wird diese spezifische Ästhetik konkret. In der Auseinandersetzung mit den Aussagen eines Schülers zu seiner Medienproduktion, die nach der Besprechung der künstlerischen Positionen stattfindet, zeigt sich außerdem, dass die hier angesprochene ereignishaft Ästhetik nicht nur eine Sprache der Kunst ist, sondern auch in popkulturellen Stilen zur Anwendung kommt. Diese Analogie schafft Verbindungen zwischen unterschiedlichen kulturellen Feldern, die dann als Bildungsressourcen genutzt werden können.

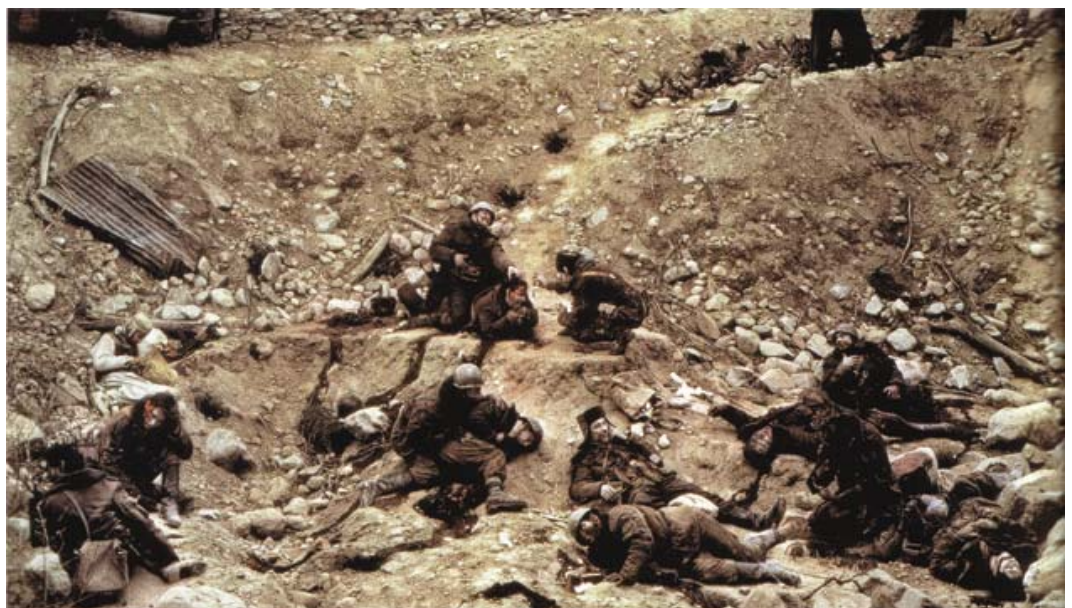
Performative Dramatisierungen von Krieg

Im Folgenden stelle ich zwei künstlerische Arbeiten vor, in denen das Thema Krieg mit inszenierenden Strategien bearbeitet wird, und hierbei mit der Darstellung von Gewalt eine besonders in pädagogischen Kontexten tabuisierte aber relevante Thematik behandelt wird.

Nach Reflexionen zur Medienästhetik der inszenierten Fotografie *Dead Troops Talk* des Künstlers Jeff Wall und der Medien-Performance *Capture the Artist* von Vladimir Todorović wird der Blick auf die Medienproduktion eines Jugendlichen gelenkt, die dieser im Rahmen eines Schul-Modellversuchs

durchführte. Die Betrachtung seiner Produktion eines Videos und seiner Selbstaussagen ermöglicht es nachzuvollziehen, wie er im Wechselspiel zwischen Identifizierung und Distanzierung eine „reflexive Oberfläche“ gestaltet. Dabei wird auch deutlich, welcher ästhetischer Strategien er sich bedient, die er in der Auseinandersetzung mit einer künstlerischen Arbeit kennen lernt und die ihm aus der populären Kultur bekannt sind.

Der kanadische Gegenwartskünstler Jeff Wall verwendet in seinen großformatigen fotografischen Arbeiten Stilmittel der Malerei des 19. Jahrhunderts. Hierauf weisen sowohl Kompositionen, Farbgebungen und ikonographische Bezüge als auch eine narrative Darstellungsform hin. In vielen Arbeiten, die als „inszenierte Fotografien“ klassifiziert werden (vgl. Stemmrich 1997; Klinke 2001), behandelt Wall alltägliche Szenerien. Durch das Element der Inszenierung und durch eine spezielle Präsentation der von hinten beleuchteten transparenten Fotografien in Lichtkästen werden diese alltäglichen Szenen als soziale Dramen erkennbar. Dabei thematisiert Wall mit intermedialen Praxisformen Übergängigkeiten von Malerei, Fotografie und Film und verhandelt hiermit nicht nur die von ihm bearbeiteten Inhalte, sondern das Mediale selbst. Mit der Arbeit *Dead Troops Talk*, die den Untertitel *A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Moquor, Afghanistan, Winter 1986* trägt, widmet sich Wall dem Afghanistan-Krieg. Mit der absurden Dramatisierung von gefallenem Soldaten schafft er eine groteske Bearbeitung des Schlachtengemäldes als traditionellem künstlerischen Genre. Eine ambivalente Wirkung entsteht insbesondere durch ikonographische Rückgriffe, die Wall in der Zitation an kunstgeschichtliche Werke vornimmt, und seine gleichzeitige Inszenierung der Dargestellten mit Gesti-



Jeff Wall *Dead Troops Talk* 1992 – Inszenierte Fotografie, Cibachrome in Lichtkasten

ken, die nicht die in diesem Genre übliche Heroisierung aufweisen.

Wall inszenierte die einzelnen Figuren im Foto-Studio und montierte diese Studiofotografien anschließend mit digitalen Verfahren zu einem monumentalen Gesamtbild.

Mit Susan Sontag kann diese Form der Fotografie als „Gegenteil eines Dokuments“ (Sontag 2003, S. 104ff.) bezeichnet werden. Durch das Zusammenspiel von Realismus und Fiktion entsteht eine Ästhetik digitaler Medien, so dass statt auf den Begriff des Realismus auf den der Simulation rekurriert werden kann.

Wall benennt seine ästhetisch formulierte Kritik als eine Dramatisierung, die nach einem dialektischen Prinzip funktioniert. Hiermit spricht er ein Verfahren an, bei dem Gut und Böse nicht polarisierend konfrontiert, sondern Ideal und Realität in ein spannungsreiches Verhältnis gesetzt werden. Damit werden Fragen aufgeworfen statt Definitionen formuliert:

„Unter Kritik verstehe ich eine philosophische Praxis, die nicht nur das Gute vom Bösen unterscheidet, d. h. nicht nur Antworten gibt und Urteile fällt, sondern das Verhältnis zwischen dem, was wir wollen und was wir sind, dramatisch inszeniert.“ (Chevrier 1997, S. 260).

Mit dieser Dramatisierung spricht Wall ein theatrales Element an, das dem Bild trotz seiner an der Re-Präsentation orientierten Darstellungsform eine ereignishafte und auf Gegenwärtigkeit sowie Präsenz setzende Ästhetik verleiht.

Möglich ist es hier, den über die Inszenierung hinausgehenden Begriff des Performativen anzuführen, mit dem ein Verständnis von Bedeutungsbildung als interaktive, sich vollziehende, räumlich und zeitlich situierte Hervorbringung von Sinn angesprochen wird.

Mit dem Begriff des Performativen wird hierbei auf einen zunächst in den 1950er Jahren in der Sprachwissenschaft formulierten Begriff (Austin 1979) Bezug genommen, der in den 1990er Jahren in den Kulturwissenschaften eine Renaissance erfuhr (vgl. Fischer-Lichte 2000; Wirth 2002).

Austin benannte mit dem performativen Aspekt des Sprechakts den Handlungscharakter des Sprechens, der neben Inhalts- und Wirkungsbezogenheit jedem Sprechen implizit ist. Dabei definierte er die Wiederholung bereits geprägter Bedeutungen und das mit Autorität versehene Sprechen als Voraussetzungen dafür, dass der Handlungscharakter des Sprechens und somit seine soziale Wirkung entfaltet werden kann.

Während Austin aus diesem Grund geglückte und nicht-geglückte performative Äußerungen unterscheidet (Austin 1979, S. 150ff.), wird in einem dekonstruktiven Weiterdenken des Performativitätskonzepts, das Derrida vornimmt (Derrida 1988), diese Unterscheidung nicht aufrecht erhalten. Hier wird gerade der Ver-

schiebung von Kontexten ein Potenzial dazu zugesprochen, nicht in der Reproduktion von Konventionen zu verharren, sondern durch die Verkettung von Zitationen neue Kontexte zu bilden und hiermit die Kontextgebundenheit des Sprechens erfahrbar zu machen.

In dieser Gleichzeitigkeit von Wieder-Aufführung und Veränderung kann eine subversive Kraft entdeckt werden, die über eine entgegengesetzte Kritik hinausgeht, indem Konventionen nicht durch eine negative Bestätigung gestärkt, sondern stattdessen ausgehöhlt und unbrauchbar gemacht werden.

Die Linguistin und führende Theoretikerin der Genderstudies Judith Butler spricht in ihrer Darstellung eines performativen Sprachgebrauchs, der Konventionen gleichzeitig wiederholt und verschiebt, von einer „Wiedereinschreibung“ (vgl. Butler 1997; 1998) und prägt hierbei den Begriff der „performativen Subversion“ (Butler 1991, S. 190ff.). Diese subversive Resignifizierung enthält das Versprechen, ritualisierte Äußerungen zu benutzen und diese gleichzeitig umzudeuten.

Dabei hebt Butler den Aspekt des Körperlichen des Sprechhandelns hervor und spricht es dieser materiellen Dimension des Sprechens zu, Intentionalität zu überschreiten und damit nicht-planbare Bedeutungsüberschüsse zu produzieren. Damit wird das Spontane und Ereignishafte jeglicher Bedeutungsbildung angesprochen:

„Der Körper wird zum Zeichen der Unwissenheit, weil seine Handlung niemals vollständig bewusst gesteuert oder willentlich bestimmt sind. [...] In ähnlichem Sinne markiert der unwissende Körper die Grenze der Intentionalität des Sprechaktes. Der Sprechakt sagt immer mehr oder sagt es in anderer Weise, als er es sagen will.“ (Butler 1998, S. 21)

Es ist diese körperliche Dimension von Sprechhandlungen, durch die jeder Äußerung das Potenzial zur Veränderung von Bedeutungen eigen ist. Dabei bezieht sich Butler in ihrer Definition vom Körperlichen auf Merleau-Ponty und definiert den im sozialen Diskurs eingeschriebenen Körper als „Verkörperung von Möglichkeiten, die durch historische Konventionen sowohl konditioniert wie beschnitten sind“ (Butler 2002, S. 305).

Mit der Betonung der körperlichen Dimension und des von ihr zentral verwendeten Begriffs des leiblichen Stils (vgl. Butler 1991, S. 205ff; 2002, S. 305) entsteht dabei eine Nähe zum Habitus-Konzept nach Bourdieu, worauf auch in der Jugendkulturforschung hingewiesen wird (Klein/Friedrich 2003). Ein Verständnis der Selbstäußerung als Akt der performativen Selbstrealisierung ermöglicht es dabei, eine deterministische Perspektive zu verlassen, ohne hiermit allerdings eine Vision der unbegrenzten und beliebigen Veränderbarkeit sozial gepräg-

ter Stilisierungen zu entwerfen. Vielmehr ermöglicht es das Performativitätskonzept, die Chance der Erweiterung mit dem Zwang der Wiederholung zusammen zu denken:

„Performativität ist weder freie Entfaltung noch theatralische Selbstdarstellung und kann auch nicht einfach mit darstellerischer Realisierung [*performance*] gleichgesetzt werden. Darüber hinaus ist Zwang nicht notwendig das, was der Performativität eine Grenze setzt; Zwang verleiht der Performativität den Antrieb und hält sie aufrecht.“ (Butler 1997, S. 139)

Bevor diese Überlegungen auf die Äußerungen eines Jugendlichen zu seiner Medienproduktion bezogen werden, erfolgt zunächst die Vorstellung einer weiteren künstlerischen Arbeit, in der das Thema Krieg mit einer Medienperformance dramatisch inszeniert und ebenso wie in Jeff Walls fotografischer Arbeit Anleihen an Vorbilder vorgenommen und diese zugleich unterlaufen werden. „Zwänge“ werden auch hier als gesellschaftliche und mediale Bedingungen der hier vorgenommenen Äußerungen sichtbar.



Vladimir Todorović *Capture the artist*, Medienperformance, Belgrad 2004

Während Jeff Wall eine Verschiebung des Genres "Schlachtengemälde" mit den Verfahren der inszenierenden Fotografie vornimmt, arbeitet der aus dem ehemaligen Jugoslawien stammende Vladimir Todorović mit verschiedenen Methoden inszenierender Praxis. Als Medienkünstler kann der unter anderem auf der *Transmediale 05* vertretene Künstler insofern bezeichnet werden, als er elektronische und speziell digitale Medien in seine Arbeiten einbezieht und er hierbei Bedingungen, Kontexte und Ästhetiken der von ihm verwendeten Medien zum Thema macht. Dabei widmet er sich insbesondere der Computerspiel-Ästhetik, z. B. in der Arbeit *Game Music*, einer Videospiel-Installation, in der phantastische Wesen sich in einem scheinbar unendlichen, monochromen Bildraum aufeinander zu bewegen, ohne sich dabei zu begegnen. Todorović integriert in diese Medieninstallation eine Transformation von Waffengeräuschen des kommerziellen Spiels *Unreal Tournament 2004* als auditives Element. Leistungssteigerung und Kontrollausübung als typische

Elemente des Adventure-Games werden in diesem Spiel jedoch konterkariert, obwohl Ästhetik und Anwendung des Egoshooter-Spiels zugleich bedient werden.

Eine andere Thematisierung von Kriegshandlungen nimmt Todorović mit der Medienperformance *Capture the Artist* vor, die er in einer Galerie in Belgrad im Jahr 2004 inszeniert, wodurch seine Aktion eine auf den Ort und die Erfahrungen der Anwohner/innen bezogene Kontextualisierung erhält.

Todorović thematisiert hier die Überschreitung der Grenze zwischen dem Realem und dem Virtuellem, indem er ein 5-tägiges Zweikampfturnier initiiert, bei dem er gegen einzelne Personen aus dem Publikum kämpft. Der Kampf findet mit Waffen statt, die mit Farbe als Munition geladen sind, so dass die sich verdichtenden Farbspritzer an den Wänden das Fortschreiten der Kampfhandlungen dokumentieren.

Im Galerie-Raum verschmelzen virtuelle und reale Welt, wobei dieser Prozess durch eine mediale Transformation und die hiermit erfolgte Initiierung einer Beobachterperspektive nicht verschleiert, sondern erfahrbar gemacht wird:

per Monitor findet eine Live-Übertragung in einen abgetrennten Bereich der Galerie, der einem Publikum vorbehalten ist, statt. Ähnlich wie Jeff Wall dies durch seine spezifische Form der Präsentation der beleuchteten Fotografien in Lichtkästen erreicht, gelingt es Todorović, das von ihm initiierte Ereignis als Präsentation von Präsenz (Fischer-Lichte 2004, S. 325) zu inszenieren. Der Prozess der Verschiebung von Wahrnehmungskonventionen des Publikums, die durch mediale Berichterstattung über Krieg und Terrorismus und Medienprodukte wie Computerspiele geprägt sind, wird durch diese mediale Verdoppelung ermöglicht, die kriegerische Darstellung als Travestie und Parodie entlarvt und hierbei auch neue, kritische Aufmerksamkeiten gegenüber der massenmedialen Inszenierung von Kriegsereignissen geschaffen.

Für eine wahrnehmungstheoretische Erklärung dieses differenzsetzenden Effekts kann auf eine Erklärung zurückgegriffen werden, die die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte im Kontext einer Ästhetik des Performativen (Fischer-Lichte 2004) formuliert.

Diese spricht hier von einer „perzeptiven Multi-stabilität“ (Fischer-Lichte 2004, S. 256ff) und beschreibt damit ein Umspringen der Wahrnehmung von einer Fokussierung der Präsenz eines Darstellers bzw. einer Darstellerin zu einer Konzentration auf die Identifizierung des Dargestellten. Diese wechselhafte Rezeptionsform zwischen einer „Ordnung der Präsenz“ und einer „Ordnung der Repräsentation“ besitzt eine differenzierende Qualität, die die Erfahrung der Eigengesetzlichkeit der jeweils angesprochenen Ordnung ermöglicht, aber keine zum Abschluss kommende Deutung begünstigt:

„Die perzeptive Multistabilität, die das Umspringen der Wahrnehmung von einer Ordnung in die andere bewirkt, sorgt dafür, dass keine der beiden Ordnungen sich auf die Dauer zu stabilisieren vermag.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 260)

Fischer-Lichte spricht es diesem Effekt zu, *feedback*-Schleifen zu initiieren, die die Reproduktion von bereits gebildeten Schemata unterlaufen und stattdessen eine Erfahrung dieser Konstruktionsprozesse ermöglichen (ebd., ab S. 63).

Dieser hier beschriebene Prozess des Fokus-Wechsels, den Fischer-Lichte ausschließlich auf Darstellungsformen mit körperlicher Ko-Präsenz von Akteur und Publikum bezieht, wird sowohl durch Jeff Walls fotografische Arbeit als auch in Todorović' Verbindung von körperlicher Inszenierung und Medienpraxis aktiviert, wodurch beide Arbeiten eine intermediäre Sphäre entstehen lassen, die durch Rückspiegelungseffekte geprägt ist.

Dabei findet eine Thematisierung des Medialen in Todorović' Performance nicht wie bei Walls Fotoarbeit im Rückgriff auf kunsthistorische Vorbilder statt, sondern in der ironisierenden Zitation von Ästhetiken aus Massenmedien und Unterhaltungsindustrie. In beiden Fällen werden jedoch tradierte bzw. konventionalisierte Darstellungsformen des Themas Krieg bearbeitet.

Das Mediale ist hier in seiner Funktion der Organisation der Schnittstelle von Subjekt und Welt erfahrbar und verdeutlicht das Involviert-Sein in den Prozess von Wahrnehmung und Darstellung als Vorgang der Hervorbringung von Selbst und Welt.

Mit dieser Ästhetik wird ein Raum des Möglichen statt des Zwangs geschaffen: Die hier realisierten Weltbilder und die Verortungen hierin könnten auch anders sein.

Dabei richtet sich eine Überlegung darauf, welcher Gewinn sich für Jugendliche durch den Kontakt mit dieser Form künstlerischer Praxis ergeben kann und wie dieses Betreten eines fremden Terrains überhaupt zu ermöglichen ist. Hieran schließt sich die Frage an, ob die Begegnung mit Kunst sich für Jugendliche als Konfrontationen mit fremden Ästhetiken gestaltet,

oder ob hierbei auch ungewohnte Bearbeitungen des Bekannten zu entdecken und somit auch Anregungen zur Ausdifferenzierung eigener Stilisierungen zu erfahren sind.

In der Betrachtung einer Videoproduktion eines Jugendlichen und seiner Aussagen hierzu in einem Interview können Annäherungen an diese Fragen erfolgen.

„Warten bis es dunkel ist“ – Produktion eines Antikriegsfilms

Christian produzierte ein Video zum Thema Krieg im Rahmen eines Schul-Modellversuchs, in dem der schulische Kunstunterricht für Schüler/innen der 7. - 9. Klasse in Haupt- und Gesamtschulen im Team von Künstler/inne/n und Lehrer/inne/n angeleitet wurde und hierbei sowohl Zeit- und Raumstrukturen als auch Methoden von üblichen Unterrichtsformen abwichen. Die Themenstellung in der Projektphase, auf die die nachfolgende Schilderung sich bezieht, entstand in Aushandlungsprozessen zwischen Schüler/inne/n und Projektleiterinnen. Die Schüler/innen gaben mittels eines Fragebogens Thema, Medien und gewünschte Gruppenkonstellation an und modifizierten ihr Vorhaben aufgrund von Rückmeldungen und Vorschlägen der Projektleiterinnen.

Christian entschied ein Video zu produzieren, das er als „Antikriegsfilm“ bezeichnete. Als eine Motivation hierzu gab er in einem im Anschluss an die Projektarbeit geführten Interview an, Originalaufnahmen aus dem 2. Weltkrieg, denen er eine fast fetischisierende Bedeutung zusprach, zu bearbeiten:

„[...] und dann sind da die Originalaufnahmen, das find ich so eigentlich ganz grandios, das find ich wirklich - das himmel ich an - und dann kam mir so der Einfall: Mach doch selber so was, aus Originalaufnahmen - [...]“ (aus Passage „Originalaufnahmen“, 32. Min.)

Seine ausgeprägte Identifikation mit dem Material dokumentiert sich im Interview auch darin, dass er in einem verummten Soldaten, den er in den Filmaufnahmen entdeckt, seinen Großonkel zu erkennen glaubt. Hiermit implementiert er eine männliche Bezugsperson in sein Filmprojekt, die im gesamten Interview mit dem von ihm dominant angesprochenen Thema 2. Weltkrieg in Verbindung gebracht wird:

„Und dann das Bild mit den Wehrmachtssoldaten, dazu fällt mir ein, dass ich als ich das gesehen hatte äh- also noch was mein Großonkel ne, das=isser! Der is zwar nich zu erkennen, aber das is=ser, das is=ser der inn=er Mitte, der Typ.“

(aus Passage „Das isser, der in der Mitte der Typ“, 8. Min.)

„Öähm ahja, ich musste warten als ich die Aufnahmen gemacht habe, äh jetzt vom Fernseher runter, musst ich warten bis es dunkel geworden ist, sonst hätt ich die Sonne als Spiegelung

drauf gehabt und mich dann auch noch mal [...]“

(aus Passage „*Warten bis es dunkel ist*“, 19. Min.)

Dabei ermöglicht es ihm sein produktiver Umgang mit dem Filmmaterial, statt seine Idealisierung und Überidentifizierung zu bestätigen, im Wahrnehmen, Erforschen und Verwandeln Faszination und Distanzierung zugleich zu formulieren.

Wichtige Faktoren sind hierbei Verfremdungen, die auf unterschiedliche Weise vollzogen werden. In Bezug auf die farbliche Gestaltung äußert Christian dabei eine Darstellungsintention:

„Schwarz-Weiß-Aufnahmen find=ich für den Krieg besser geeignet, so - so - so Bilder, wenn man so Bilder aus=m Krieg jetzt so hat, irgendwelche Gemälde, sagen wa so, die Krieg zeigen, da find ich's besser wenn das Bleistiftskizzen sind. Das sieht irgendwie, irgendwie sieht's unheimlicher, aus irgendwie mehr abstoßend.“

(aus Passage „*Warten bis es dunkel ist*“, 20. Min.)

Andere Verfremdungen entstehen zufällig durch selbstreferentielle Praxisformen. Hierzu gehört das Abfilmen der Aufnahmen vom Computerbildschirm, das die sequentiell aktivierten Bildschirmzeilen als schwarze, durch das Bild laufende Streifen, sichtbar macht. Diese Ästhetik generiert Christian durch eine Arbeitsweise, die er in Abhängigkeit zum technisch Möglichen ermittelt. Durch den Austausch mit Projektleiterinnen und Mitschüler/innen erkennt er diese als akzeptable Stilmittel an:

„Ursprünglich wollt=ich die eigentlich weg haben, aber zum Schluss stand ich dann da und wo alle gesagt haben: 'Das mit den Streifen war nich schlecht.' Hab ich mir gedacht: Cool, na da lass die Streifen drinne. [...]“

(aus Passage „*Lass die Streifen drinne*“, 45. Min.)

Spontaneität und Zufälligkeit zeigen sich hier als Potentiale des wahrnehmungs- und handlungsbasierten Produktionsprozesses. Der mit dem Dialog eingeleitete Perspektivwechsel ermöglicht es, hieraus eine Erweiterung des eigenen Darstellungsvokabulars vorzunehmen.

Andere Verfremdungen entstehen zufällig durch selbstreferentielle Praxisformen. Hierzu gehört das Abfilmen der Aufnahmen vom Computerbildschirm, das die sequentiell aktivierten Bildschirmzeilen als schwarze, durch das Bild laufende Streifen, sichtbar macht. Diese Ästhetik generiert Christian durch eine Arbeitsweise, die er in Abhängigkeit zum technisch Möglichen ermittelt. Durch den Austausch mit Projektleiterinnen und Mitschüler/innen erkennt er diese als akzeptable Stilmittel an:

„Ursprünglich wollt=ich die eigentlich weg haben, aber zum Schluss stand ich dann da und wo alle gesagt haben: 'Das mit den Streifen war nich schlecht.' Hab ich mir gedacht: Cool, na da lass die Streifen drinne. [...]“

(aus Passage „*Lass die Streifen drinne*“, 45. Min.)

Spontaneität und Zufälligkeit zeigen sich hier als Potentiale des wahrnehmungs- und handlungsbasierten Produktionsprozesses. Der mit dem Dialog eingeleitete Perspektivwechsel ermöglicht es, hieraus eine Erweiterung des eigenen Darstellungsvokabulars vorzunehmen.

Christian erweitert und kontextualisiert die Thematik, indem er Bildmaterial zum Thema Krieg aus Zeitschriften und Büchern abfilmt. Hierbei entstehen intermediale Effekte, z. B. durch die Sichtbarkeit von Rasterdruckstrukturen und Schrift, womit die Herkunft des Bildmaterials im Film rückführbar wird und die Wahrnehmung der Rezipienten auf diese Kontextualisierung gerichtet wird. Zum anderen verweist die leicht bewegte Kameraführung auf Christians visuelle Erforschung des Bildmaterials und lenkt hierdurch die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Darstellungsebene, sondern auch auf den Wahrnehmungs- und Aufnahmeprozess.

Christian erkundet mit der Fotoarbeit *Dead Troops Talk* von Jeff Wall auch eine künstlerische Arbeit und kann trotz seiner im Projekt wiederholt geäußerten Ablehnung von „moderner Kunst“ Zugang zu diesem künstlerischen Umgang mit dem Thema Krieg gewinnen, woraus auch eine Anerkennung des Künstlers folgt, dessen Darstellung er als gelungen bewertet. Im Interview charakterisiert er diese als symbolisierende Bearbeitung des Themas Krieg, die er von einer reproduktiven Darstellungsform unterscheidet:

„[...] Krieg kann man auch künstlerisch darstellen, ich weiß nich Jeff Wall, ne? Der hat das eigentlich ganz gut hingekriegt, muss man sagen: Alle Achtung!“

(aus Passage „*Krieg künstlerisch darstellen*“, 59. Min.)
64:12 Min. – 64:31 Min.)

Auf Nachfrage bezieht Christian diese als künstlerisch definierte Bearbeitung auch auf seine eigene Praxis. Als „künstlerisch“ interpretiert er dabei eine Darstellung *als* Darstellung, die eine heroisierende Wirkung bricht und führt diesen Begriff einer künstlerischer Ästhetik auf seine Auseinandersetzung mit *Dead Troops Talk* zurück. Dabei beschreibt er eine Rezeptionsform, die mit der von Fischer-Lichte formulierten „perzeptiven Multistabilität“ vergleichbar ist. Im Interview äußert sich seine reflexive, wechselhafte Betrachtung durch eine hier verwendete argumentative Äußerung, mit der er eine gleichzeitig effektvolle und erkennbare „Schau“ beschreibt:

I.: Hat das was du selber gemacht hast, für dich was mit Kunst zu tun?

Ich finde schon und zwar ehm, man kann den Krieg künstlerisch darstellen und zwar mit der - indem man das so zeigt, wie mans ääh indem man - man kann's so zeigen, aber man eigentlich eindeutig sehen, dass es Schauspieler sind, und dann aber auch nicht verherrlichen, wie z. B. die Dings, die das in diesem Graben von dem Jeff Wall und wie die da liegen und wie der eene nen Nervenzusammenbruch hat, der andere ganz entspannt und rocht ne Zigarette mh und dann liegen da auch die Toten rum, [...]

(aus der Passage „Krieg künstlerisch darstellen“, 61. Min.)

Diese Charakteristik der künstlerischen Darstellungsform lässt sich mit dem zuvor geschilderten Verfremdungseffekt in Verbindung bringen, der beim Abfilmen des Filmmaterials entstand:

I.: Wie würdest du das denn jetzt selbst bezeichnen, wenn des jetzt ...

C.: |es wirkt es wirkt nich mehr so so - nja, verherrlichend kann man auch nich sagen, sondern es wirkt irgendwie (..) na auch nen bisschen surreal, es wirkt nich echt, es wird irgendwie auch nen bisschen mit gefaked, obwohl die Aufnahmen allesamt echt sind.

(aus Passage „Lass die Streifen drinne“, 45. Min.)

Christian wendet in seiner Produktion eine weitere Ästhetik an, indem er die Bildfolgen mit Musik kombiniert. Hierbei verwendet er mit einem Heavy Metal Stück einen Stil, mit dem er sich in besonderem Maße identifiziert. Dabei dient das Stück nicht als musikalische Untermauerung, sondern es erzeugt einen treibenden Rhythmus des Videos und wird gleichwertig mit der Bildebene verwendet. Indem so statt Abbildhaftigkeit und Referentialität Präsenz und Ereignishaftigkeit dominieren wird ein performativer Charakter gestärkt und damit auch eine distanzierte Betrachtung unmöglich gemacht.

Als visuelles Material verwendet Christian außer den verfremdeten Originalaufnahmen Ausschnitte aus den videographierten Beobachtungen des Zeitschriftenmaterials sowie der künstlerischen Arbeit von Jeff Wall und integriert zusätzlich Sequenzen aus einem amerikanischen Action-Kriegsfilm in seine Medienproduktion.

Christian schafft mit dieser Kombination der verschiedenen Elemente eine ambivalente Äs-

thetik, die seine Identifizierung mit heroischen Männlichkeitsbildern dokumentiert und diese zugleich durch Irritationseffekte sowie die Montage verschiedener ästhetischer Sprachen bricht und im Zusammenspiel von Bild und Musik diese Differenz dramatisch inszeniert.

Er nähert sich mit dieser differenzsetzenden, dekonstruktiven Ästhetik künstlerischen Ausdrucksformen an, wie diese Jeff Wall mit dem Konzept der dramatischen Inszenierung einer Spannung zwischen Ideal und Realität beschreibt. In der Anwendung des Performativitätskonzepts kann diese als performative Subversion bezeichnet werden. Zugleich äußert sich hier auch eine Anwendung des von ihm präferierten Heavy Metal Stils.

Ein dominierender tradierter Kunstbegriff erschwert es Christian allerdings, die künstlerische Ästhetik mit dem popkulturellen Stil in Bezug zu setzen. Diese Verbindung schafft er im Interview erst durch eine insistierende Frage der Interviewerin und führt hier als übereinstimmendes Element von Kunst und Heavy Metal die Aktivierung von Reflexivität an:

I.: Hat Heavy Metal was für dich mit Kunst zu tun?

C.: Find schon, also ich würd sagen ok, gut, sie is nen bisschen drastisch is nich jedermanns Sache aber von den Texten her sagt man manchmal 'Die Kunst des Heavy Metals' und zwar die beschreiben Sachen, aber man muss erst überlegen was es is. [...]

(Passage „Kunst“, 57. Min.)

Faszination, Betroffenheit und Reflexion formuliert Christian nicht nur in seiner ästhetischen Produktion, sondern er löst diesen Effekt auch bei den Betrachtenden aus und bewertet dies als Gelingen. Christian beobachtet diese Effekte bei einer Präsentation seines Films vor einem öffentlichen Publikum, die ihn zugleich mit Nervosität und Stolz erfüllt:

C.: Ich war ziemlich nervös, das muss man sagen, ich war erst nervös aber ich war auch nen bisschen stolz, weil wann sieht man mal seine eigenes, seine eigene Produktion auf so=ner großen Wand also und dann irgendwie die Leute alle geguckt haben, da konnt man wirklich die verschiedensten Gesichter sehn. Einige ham völliges Entsetzen, andere blieben ganz ruhig,



Sequenzen aus Christians "Antikriegsfilm" und hierin verwendetes Bildmaterial: verfremdete Originalaufnahme aus dem 2. Weltkrieg, Ausschnitt aus *Dead Troops Talk* von Jeff Wall, Sequenz aus einem kommerziellen Kriegsfilm, Dokumentationsfoto aus dem Irakkrieg aus einem Nachrichtenmagazin.

Einige ham völliges Entsetzen, andere blieben ganz ruhig, ich ich hab sogar einen gesehen, der hatte leicht gelächelt. [...]

I.: Und in der Situation äh du hast gesagt warst du stolz ...

C.: Ich war stolz, aber auch nen bisschen, was heißt nen bisschen, ich war auch noch mit ziemlich nervös, weil äh, äh, man weiß ja nich: Wie reagieren die Leute drauf. Entweder man kriegt jetzt äh, äh nach dem Motto so erst mal 'Voll eins in die Fresse', dass man dann da zusammengeschissen wird, weil: 'Wie kann man so was machen, so=ne Verherrlichung.' und andererseits war ich auch stolz, weil ich hab so als ich die Leute so angesehen hatte, die ham danach auch drüber nachgedacht. Die hatten wirklich nachdenkliche Gesichter, als es vorbei war, [...]

(aus Passage „Ich war erst nervös aber ich war auch 'nen bisschen stolz“, 50. Min.)

Im Unterschied zur intimen Atmosphäre der intensiven Produktionsphase im nächtlichen Privatraum wird mit der Präsentation eine externe Perspektive initiiert. Christian intensiviert diese reflexive Auseinandersetzung mit seinem Werk, in dem er im Anschluss an die Präsentation seines Videos das Gespräch mit Besucher/inne/n sucht. Dabei verteidigt er seine Produktion und zeigt hier eine Identifizierung mit seiner Arbeit, die auch der Bewährungsprobe einer Kritik standhält:

„Ich hab gefragt: „Wie fanden Sie das letzte Video eigentlich?“ 'Na, nen bisschen undurchdacht und chaotisch.' Ich so 'Undurchdacht und chaotisch wars nich.' 'Wieso?' 'Weil ich das gemacht hab, ich muss ja wissen, was ich gemacht hab.' „

(aus Passage „Drei fragende Leute hat ich“, 23. Min.)

Christian äußert auch den Wunsch nach einer erneuten Rückkoppelung an die private Sphäre, in dem er sein Interesse daran formuliert, das Video erneut zuhause abzuspielen und dem Vater präsentieren zu können.

Möglichkeitenräume zum Freisetzen experimenteller Selbsthaltungen

Die hier dokumentierte ästhetische Praxis, die von aufmerksamer Erkundung und experimentellen, intermedialen Prozessen geprägt war, unterstützte nicht die zuvor geäußerte Über-Identifikation, sondern ließ einen changierenden Zwischenraum entstehen, in dem Verbindungen und Distanzierungen in der Auseinandersetzung mit einer zentralen Thematik stattfanden.

Dabei wurde durch die künstlerisch-pädagogische Begleitung die Initiierung dieses von Übergängigkeit geprägten Bildungsraums aktiv mit gestaltet.

Neben Austausch und Beratung zur Videoproduktion gehörte dazu die Bereitstellung von visuellem Material, das einem anderen Kontext als dem zunächst von Christian anvisierten angehörte. Mit dem Hinweis auf künstlerische Arbeiten fand eine Konfrontation mit einer ambivalenten Ästhetik statt, die sich als anschlussfähig an einen von Christian präferierten popkulturellen Stil erwies.

Dabei war insbesondere die Basis der Freiwilligkeit wesentlich, die dann dazu führte, dass dieses fremde Bildmaterial für die Praxisphase mit genommen und – wie sich im Interview herausstellte – einem heimischen Reservoir ästhetischer Materialien hinzugefügt wurde.

Differenzsetzende Ästhetiken entstanden in der Videoproduktion einerseits durch die visuellen Erforschungen des Materials und durch intermediale Effekte, die in einigen Fällen zunächst als Störungen erlebt wurden, durch den Austausch im Kontext der schulischen Projektarbeit aber als spezifische Ästhetiken in das eigene Darstellungsvokabular mit aufgenommen werden konnten.

Mit der Integration von Musik, die dem eigenen Stil entsprach, konnte dann das Bekannte dem Fremden hinzugefügt werden, wodurch beide Ästhetiken eine Verfremdung erfuhren und die ambivalente Wirkung der gesamten Produktion gesteigert wurde.

Die Bildungs-Institution wurde mit dieser Praxis zu einem Ort des Dialogs, an dem im konstruktiven Prozess sowohl Re- als auch Dekonstruktionen bekannter Schemata initiiert wurden.

Unterstützt wurde dieser zirkuläre Prozess durch die Strukturierung von dritten, zwischen Subjekt und Welt vermittelnden Instanzen, die durch Irritation, Feedback und Präsentation reflexive Vermittlungszonen entstehen ließen.

Die Organisation dieser Instanzen kann mit dem Konzept der Performativität nach Butler erläutert werden, das hier in der Analyse von künstlerischen Ästhetiken angewendet wurde, mit denen trotz Anlehnungen an Realismus und Dokumentation nicht ein Abbild von Wirklichkeit geliefert, sondern die Art und Weise der Hervorbringung von Wirklichkeits-Bildern vermittelt wird.

Butler setzt sich mit der Funktion dieser dritten Instanz, die in ontologischen Modellen als Sphäre des abgesicherten Wissens, der Norm und des Gesetzes gilt, im Kontext ihrer Diskussion von Identitätskonstruktionen auseinander und formuliert die Bedeutung einer Selbst-Beobachtungsinstanz, die nicht eine normierende Kontrollfunktion ausübt, sondern stattdessen die soziale Konstruiertheit der symbolischen Formen, der Normen und Gesetze erfahrbar macht (Butler 1997, S. 252).

Nach Butler hat diese Flexibilisierung der Beobachtungsinstanz Konsequenzen für das Verhältnis von Ich, Ich-Ideal und Über-Ich (vgl. ebd., S. 249). Statt eines normativen Abgleichs zwischen Ideal und realer Verfasstheit des Ichs, der dem Ich grundsätzlich eine Mangelhaftigkeit attestiert, erfolgt nun eine Erfahrung des Idealisierungsprozesses und somit dessen Dekonstruktion.

Als eine Folge kann sich hieraus die Entwicklung von experimentellen Selbstbildern und Selbsthaltungen ergeben.

Wird noch einmal zurückgeblickt auf die hier zitierten Äußerungen eines Jugendlichen zu seiner Medienproduktion, wird deutlich, dass hier eine Praxis angeregt wurde, mit der diese dekonstruktiven Erfahrungen ermöglicht wurden. Mit einer performativen Selbstrealisierung wurden Identifikation und Distanzierung zugleich Raum gegeben, wobei das Intervall zwischen diesen Polen durch die Einbeziehung von Dritten in Aushandlungs- und Präsentationssituationen eine Vergrößerung erfuhr.

In diesem Prozess erfuhr auch die Konstruktion von personalen dritten Instanzen eine Veränderung, wie sich in den Aussagen des befragten Schülers dokumentiert.

Statt einer Unterordnung unter eine Autorität formuliert Christian eine Achtung vor einem Künstler, der mit subversiven Strategien heroisierende Männlichkeitsdarstellungen unterläuft. Auch die Projektleiterinnen und das öffentliche Publikum werden nicht als normierende, sondern als rückspiegelnde Instanzen entworfen, wodurch statt Abgrenzung oder Übernahme von fremden Stilen Reflexion und Verhandlung eigener Präferenzen in einem dialogischen Zwischenraum möglich werden.

Die medialen Schnittstellen besitzen innerhalb von diesem Prozess unterschiedliche Funktionen: sie strukturieren als Beobachtungsmaterial und Wahrnehmungsangebot diese Erfahrungen vor und dokumentieren zugleich die hier vollzogenen Aushandlungsprozesse von Ich und Welt.

Literatur

Austin, John Langshaw (1979): *Zur Theorie der Sprechakte*, 2. Auflage. Stuttgart: Reclam.

Becker, Markus (1998): „Der Tod und die Gesellschaft: Texte in der Hardrock- und Heavy-Metal-Musik“ Magisterarbeit an der Ruhr-Universität Bochum.

Bohnsack, Ralf (2003): *Rekonstruktive Sozialforschung*, 5. Auflage. Opladen: Leske + Budrich.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997): *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen von Geschlecht*. Berlin: Berlin Verlag.

Butler, Judith (1998): *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin: Berlin Verlag.

Butler, Judith (2002): *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*. In *Performanz*, hrsg. von Uwe Wirth. S. 301-320. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Chevrier, Jean-Francois (1997): *Die innere Akademie. Ein Interview mit Jeff Wall*. In *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit: Essays und Interviews*, hrsg. von Gregor Stemmerich. S. 259-270. Dresden: Verlag der Kunst.

Derrida, Jaques (1988): *Signatur Ereignis Kontext*. In *Randgänge der Philosophie*, hrsg. von Peter Engelmann. S. 291-314. Wien: Passagen-Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (2000): *Vom „Text“ zur „Performance“*. Der „Performative turn“ in den Kulturwissenschaften. In: *Ästhetik & Kommunikation. Was soll das Theater*. Heft 110, 31. Jahrgang: S. 65-68.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Helsper, Werner (1997): *Das Echte, das Extreme und die Symbolik des Bösen - Zur Heavy-Metal-Kultur*. In *Kursbuch JugendKultur - Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende*, hrsg. von SpoKK. S. 89-96. Mannheim: Bollmann.

Jäger, Gottfried (1988): *Bildgebende Fotografie. Ursprünge, Konzepte und Spezifika einer Kunstform*. Ostfildern: DuMont.

Kemp, Wolfgang (1999): *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel.

Klein, Gabriele / Friedrich, Malte (2003): *Zur Konstitution des popkulturellen Feldes Hip-Hop*. In: *Performativität und Ereignis*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte / Christian Horn / Sandra Umathum / Matthias Warstat. S. 338-355. Tübingen und Basel: Francke.

Klinke, Harald (2001): *Jeff Wall. Inszenierte Photographie*. <http://www.stud.uni-karlsruhe.de/~um9t/sa/Wall/WALLXX.htm>, letzter Zugriff 13. August 2006.

Krämer, Sybille (1998): *Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen*. In *Medien-Welten Wirklichkeiten*, hrsg. von Gianni Vattimo / Wolfgang Welsch. S. 27-38. München: Fink.

Lindner, Ines (Hrsg.) (1993): *Sehbewegungen. Über die Folgen der Entprivilegierung des Einzelbildes in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin: HdK

Matussek, Peter (2001): *Performing Memory. Kriterien für einen Vergleich analoger und digitaler Gedächtnistheater*. Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Band 10, Heft 1: S. 303-333.

Schade, Sigrid (2003): Bilder-Sprachen - Medien-Realitäten. In VALIE EXPORT - Mediale Anagramme, hrsg. von Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK). S. 17-42. Berlin: Vice Versa.

Schnelle-Schneyder, Marlene (1990): Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg: Jonas Verlag.

Sontag, Susan (2003): Das Leiden anderer betrachten. München, Wien: Hanser.

Stemmerich, Gregor (Hrsg.) (1997): Jeff Wall. Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Dresden, Amsterdam 1997.

Weibel, Peter (1991): Transformationen der Techno-Ästhetik. In Digitaler Schein, hrsg. von Florian Rötzer. S. 205-245. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Welsch, Wolfgang (1998): Eine Doppelfigur der Gegenwart. Virtualisierung und Revalidierung. In Medien-Welten-Wirklichkeiten, hrsg. von Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch. S.229-248. München: Wilhelm Fink Verlag.

Wirth, Uwe (2002): Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Uwe Wirth. S. 9-60. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Transkriptionszeichen

<u>Unheimlicher</u>	-	betont gesprochen
sieht's	-	Vokal ausgelassen und zusammen gezogen gesprochen
aus=m Krieg	-	Wortverschleifung
(.)	-	Sprechpause, 2 Sek.
wenn des jetzt ...		es wirkt es
	-	Sprechüberlappung
[...]	-	unvollständig zitierter Satz, Auslassung
I.:	-	die Interviewerin
C.:	-	Christian

Anmerkungen

1 Siehe hierzu auch die Ausführungen von Peter Matussek zu Erinnerungstypen, bei denen die Beteiligten sich selbst retrospektiv als Akteure eines Denk- und Wahrnehmungsprozesses begreifen und „Beobachtungs-“ statt „Felderinnerungen“ produzieren. Matussek interpretiert Beobachtungserinnerungen als Dokumentation eines aktiven und selbstdistanzierenden Rezeptionsprozesses. In der Auseinandersetzung mit der Frage danach, welche Erinnerungsform die inszenierende Aufbereitung von Wissen mit digitalen Me-

dien hervorruft, benennt er als Voraussetzung für eine Entstehung von Beobachtungserinnerung die Gestaltung von reflexiven statt immersiven Interfaces, die eine gesteigerte Rezeptionsaktivität und Selbstaufmerksamkeit hervorrufen (Matussek 2001, S. 316/317).

2 Ein klassisches Beispiel, das Austin gibt, besteht im Ja-Wort der Eheleute, mit dem die Ehe vollzogen wird (Austin 1979, S. 33ff).

3 Die *Transmediale* ist eine jährlich in Berlin stattfindende Präsentation aktueller Medienkunst und bietet ein Forum für Theorie und Praxis der Medienkunst.

Siehe www.transmediale.de

4 Siehe www.klip-berlin.de

5 Das gesamte Interview hat eine Länge von 68:03 Min. Zu den zitierten Ausschnitten wird jeweils das Oberthema der Gesamtpassage und die Minute, aus der der Ausschnitt stammt, angegeben. Die verwendeten Transkriptionszeichen werden am Ende des Beitrags erläutert. Die hier zitierten Ausschnitte stammen aus einem Interview, das ich im Rahmen einer qualitativen empirischen Untersuchung in einer der beteiligten Schulen geführt und mit der dokumentarischen Methode (Bohnsack 2003) ausgewertet habe. Christians Orientierungen wurden in einer komparativen Analyse in der Kontrastierung mit Aussagen anderer Schüler/innen rekonstruiert.

6 In der Diskussion zum Heavy Metal Stil werden verschiedene Thesen formuliert. Zum einen wird diese Ausprägung der Rock-Kultur verdächtigt Gewaltverherrlichung, heroisierende Männlichkeitsvorstellungen und in speziellen Varianten auch Rechtsradikalismus zu transportieren. Auf der anderen Seite wird Heavy Metal als ein Stil interpretiert, der durch die Integration von aggressiven Aussagen in die ästhetische Produktion diese unterläuft und eine subversive Praxis realisiert (vgl. Becker 1998, S. 6; Helsper 1997).

7 Butler setzt sich mit der Definition dieser Instanz im Kontext einer kritischen Rezeption von Freuds Modell des Über-Ich und Lacans Konzept des Symbolischen und des Realen auseinander: „Wenn die beobachtende Instanz, die von Freud beschrieben wird, als Figur eines beobachtenden Richters vorgestellt wird, eines Richters, der eine Anzahl von Idealen verkörpert, und wenn diese Ideale in einem erheblichen Maße sozial instituiert und unterhalten werden, dann ist diese Beobachtungsinstanz das Mittel, mit dem soziale Normen die Psyche brandmarken, sie einer Verurteilung aussetzen, die zum Selbstmord führen kann. Tatsächlich bemerkte Freud, dass das Über-Ich, wenn es völlig ungehindert gelassen wird, sich seines Begehrens vollständig berauben wird, ein Entzug, der dem psychischen Tod gleichkommt, von dem Freud sagt, er führe zum Selbstmord.“ (Butler 1997, S. 252)



ULRIKE STUTZ, M.A., (Dr. paed.)

Künstlerin und Kunstpädagogin

Arbeitsgebiete: Kunstvermittlung, Medienbildung in der Kunstpädagogik, ästhetische Bildung, kooperative Kunstpraxis, qualitative empirische Forschung ins besondere Methoden der Bildanalyse.

Lehrbeauftragte der Universität der Künste Berlin, Institut für Kunst im Kontext, und der Universität Bielefeld, Fachbereich Erziehungswissenschaften.

[Zurück zur Heftübersicht](#)