Tiefsinn, Kitsch und Politik

Autor(en): **Keil, Erika**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **46 (1994)**

Heft 3

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-932106

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Tiefsinn, Kitsch und Politik

Statistisch gesehen arbeiten mehr Frauen mit Video als mit Film. Ein Blick auf ihre Arbeit, inhaltliche Entwicklungen und Tendenzen.

Erika Keil

Im Gegensatz zum Film ist Video in der deutschen Sprache ein Neutrum, sozusagen bereit, von allen Seiten ausgebeutet zu werden. Die Entwicklung der Technologie des Videos allerdings ist patriarchalisch definiert, seine Anwendung in Industrie und Militär folgt dem Ethos aller wissenschaftlichen Forschung: Rentabilität und Wettkampf. Davon abgesehen hatte Video bei seiner Entdeckung durch die Kunst (etwa Mitte der sechziger Jahre) in erster Linie für Kreative aus dem Bereich der bildenden Künste – weniger aus dem Umfeld des Films, des Erzählens und Dokumentierens – eine grosse Anziehungskraft; diese Erbfolge prägt es bis heute.

Betrachtet man die Lebensläufe der Schweizer Videoschaffenden, so sind heute zwei Entwicklungsrichtungen auszumachen: Auf der einen Seite die Pionierinnen bzw. Pioniere, die Video Ende der siebziger Jahre (einige auch schon früher) als Erweiterung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten gefunden haben; auf der anderen Seite die neue Generation, das heisst: Videoschaffende, die direkt mit Video begonnen haben und ausschliesslich damit arbeiten. Silvie Defraoui, die Video als Weiterführung der Fotografie einsetzte, oder Anna Winteler, die es als bildnerische Festmachung, als neue Ausdrucksform des Tänzerischen gebrauchte, werden zu den Pionierinnen gezählt. Zur neuen Generation gehören Videoschaffende, die beispielsweise von der Mittelschule oder von einer Ausbildung an einer Schule für Gestaltung kommend, eine Videoausbildung absolvierten. Für diese Gruppe stehen beispielsweise Muda Mathis oder Pipilotti Rist.

Selbsterfahrung

In der Praxis kann allerdings keine klare Einteilung in die oben beschriebenen Gruppen gemacht werden. Anna Winteler zum Beispiel dokumentiert längst nicht mehr nur tänzerische Choreografien, sondern benutzt Video als Instrument zur Selbsterfahrung. Ein Ansatz, der innerhalb der Videokunst als typisch weiblich betrachtet wird. Die Videokamera ermöglicht durch ihre Handlichkeit – im Gegensatz zu den meist schwereren und kompliziert bedienbaren Filmkameras – den Alleingang. Gerade körperliche Erfahrungen können so ohne Störung durch andere (Beleuchtung, Kameraführung, Ton) aufgezeichnet werden; Experimente, die (fast) keiner zeitlichen Begrenzung unterjocht sind und deren Erfahrungswelt selbstbezogen ist, sind möglich. Derartige künstlerische Konzepte erzeugen keine narrative Strukturen, der Dokumentationswert übersteigt das Ausharrungsvermögen Informationshungriger. Subjektive Erfahrungen und Veränderungen der zeitlichen Wahrnehmung sind Grundlage von etlichen, meist ziemlich ausgedehnten Selbsterfahrungs-Arbeiten.

Aussenwelt

Selbsterfahrungs-Studien werden heute noch realisiert, sie sind aber wieder eher erzählerischen, mitunter auch tagebuchartigen Erfahrungsberichten gewichen. Viele neuere Videos suchen einen Bezug zur Aussenwelt. Deren Einbezug, ohne Verlust eines subjektiven Standpunktes, ist die Grundlage des Schaffens einer neuen Generation von Videokünstlerinnen. Erzählt Pipilotti Rist von ihren nächtelangen Rendezvous mit dem Schneidetisch, in denen sie ihre Aufnahmen von der Aussenwelt zu ihren eigenen Wahrnehmungen verarbeitet, ist der Bezug der Person zu ihrem Produkt äusserst eng und persönlch gefärbt. Auch gruppendynamische Prozesse – die beispielsweise Muda Mathis in Interviews anspricht, und die sich in ihren Bändern nachvollziehen lassen – integrieren einen persönlichen Lebensstil in die Kunst. Das muss nicht immer eine bekenntnishafte Komponente haben, die spielerische Annäherung an das menschliche Dasein ist durchaus beabsichtigt und bezeichnend; Selbstironie durchbricht immer wieder den Anspruch auf Wahrhaftigkeit.

Der kometenhafte Aufstieg von Pipilotti Rist und Muda Mathis, nicht nur in der Videoszene, gründet ebenso

Einbezug der Aussenwelt: «Der Dienstag» von Muda Mathis und R. Zürcher (1990); links «Pickelporno» von Pipilotti Rist (1992)

auf der Vielfältigkeit ihrer Betätigung wie auf dem eleganten Umgang mit den Erwartungshaltungen des Publikums der neunziger Jahre. Kitsch steht neben Tiefsinn, Doppeldeutigkeit neben naiver Kindlichkeit, Frohsinn neben Melancholie: Diese Mischung hat nicht nur ihren Unterhaltungswert, sondern ermöglicht auch eine vielfach vom Publikum ersehnte Identifikation. Das Herumtingeln als Musikgruppe «Les reines prochaines» (Pipilotti Rist und Muda Mathis bilden zusammen mit Fränzi Madörin und Gaby Streiff eine «Frauenbande», wie sie sich selbst bezeichnen) trägt ausserdem zur Popularität bei und kann durchaus als Öffnung der abgeschlossenen, hermetischen Video-Kunst-Szene bezeichnet werden. Auch andere Videoschaffende, etwa Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser oder Christine Hunold mit Yegya Arman arbeiten an einer Durchdringung dieser Abgeschlossenheit.

Vielfalt

Die alte Suche nach der adäquaten Form für den jeweiligen Inhalt liegt den Arbeiten von vielen Künstlerinnen zugrunde. Marie-José Burki setzt sich, verkürzt gesagt, seit Jahren mit der formalen Verwirklichung von erzählbarer Zeit oder dehnbarer Gegenwart auseinander. Eine nicht leicht nachvollziehbare Denkarbeit, die ihre Installationen und Bänder prägt, aber auch immer schwieriger zugänglich macht. Diesbezüglich zugänglicher präsentiert sich die Arbeit von Franziska Megert, die seit über zehn Jahren Videobänder und Installationen realisiert. Ihre Auseinandersetzung ist von hohem Niveau, sie reflektiert in ihrer Arbeit beispielsweise über die Beziehung zwischen Mann und Frau («Auf Rosen gebettet» 1987; «Das Spiel mit dem Feuer», 1989). Franziska Megerts Studium der Psychologie schlägt sich in ihren audiovisuellen Arbeiten nieder, wie eine vorhergegangene Ausbildung in einem anderen Bereich auch bei anderen Videoschaffenden sozusagen natürliche Ressourcen bereitstellt. Beispiele dafür sind Heidi Köpfer Slebodzinski (Tanz), Barbara Schaubacher (Schauspiel, Illustration), Elisabeth Kuchen (Filmtechnik), Gabrielle Baumann (Bildhauerei, Layout), Sarah-Maria Derendinger (Tanz), Klara Schilliger (Tanz), Gerda Tobler (Malerei), Käthe Walser (Gärtnerin).

Die aktive Durchforstung des Mediums Video durch Künstlerinnen Mitte der achtziger Jahre findet ihr Pendant in einer – verzögerten – politischen Nutzung: Frauengruppen greifen das Thema Häuserbesetzung auf («Bäcki bleibt» vom Verein der Freundinnen von Punst und Kolitik, 1991), dokumentieren politische Aktion im Inland («Züri 1990» von Maria Gössler, 1990), befassen sich mit frauenspezifischen Themen («Zum hundertsten Mal» von Kristine Konrad, 1990; «Inanna, Eva, Mari und ihre Bande – Auf den Spuren des Matriarchates in Syrien» von Sus Zwick, 1990), oder zeichnen frauenaktivistische Veranstaltungen auf («+alles andere», Regie: Seefrauen, 1992). Alle genannten Beispiele sind Zeugnisse für die Vielfalt weiblicher Zugänge zum Medium Video, dessen «Vorteil» – im Vergleich zum Film – in der kurzen Geschichte seiner Existenz liegt. Es gibt wenige Vorreiter und damit wenig prägende «Besitzer». Die «Entdeckung» von Video ist etwa gleich zu datieren wie die politische Emanzipation der Frauen in der Schweiz. Auch die Selbstverständlichkeit, dass Frauen kreativ arbeiten, findet damit ihren Anfang. Ein Aufbruch und ein neues Medium – welche Chance!

Konsolidierung

Die überall gegründeten neuen Videoabteilungen an den Kunstschulen werden heute von nahezu ebensovielen Frauen wie Männern besucht (an der Schule für Gestaltung in Luzern sind es schon 1992 drei Frauen und zwei Männer mit einem Lehrerteam von zwei Männern und einer Frau). Statistisch gesehen arbeiten mehr Frauen (kreativ) im Videobereich als im Film. Vor allem können Frauen in verantwortungsvollen Bereichen wie Regie mit Videoarbeiten eher Erfahrungen sammeln, als dies im (viel aufwendigeren) Filmschaffen möglich war. Die Aufbruchsstimmung und die ihr eigene Experimentierfreudigkeit aber, an der erstmals in der Geschichte eines Mediums auch Frauen aktiv teilgenommen haben, ist vorbei, eine Konsolidierung hat stattgefunden. Das Video und seine künstlerische Verwendung ist noch nicht alt, und es ist bisher auch nicht weiblich geworden. ■

***Erika Keil** ist Filmkritikerin und gehört zum Leitungsteam des Internationelen Film- und Videofestivals VIPER in Luzern.*