

Angelika Bartl **Das reflexive Lachen der Anderen.**  
**Feministische Kunstkritik, dokumentarische Videokunst**  
**und die Frage des Politischen**

Der zentrale Ausgangspunkt dieses Aufsatzes ist die Beobachtung, dass die feministische Kritik am Kunstkanon mittlerweile selbst einen kanonischen Status erlangt hat. Diese Tatsache zeigt sich etwa in der kunsthistorischen Bedeutung, die gegenwärtig autorschaftskritischen, feministischen Kunstpositionen wie zum Beispiel jener Cindy Shermans zuerkannt wird. Obwohl diese Form der Kanonisierung keineswegs zu unrecht erfolgt und einen wichtigen strategischen Erfolg der feministischen Kunstwissenschaft darstellt, birgt sie die Gefahr, dass der Blick auf die eigenen kunstwissenschaftlichen Voraussetzungen verloren geht – auf den *eigenen*, feministischen Kunstbegriff. Dieser Gefahr wird im Folgenden vor dem Hintergrund von feministisch-postkolonialen Dokumentarvideos nachgegangen, wie sie seit den späten 1990er Jahren im Kontext des *documentary turn* in der Kunst in Erscheinung treten. Dies erscheint für das Anliegen dieses Textes insofern produktiv, als die darin repräsentierten ethnisch ‚anderen‘ Frauen durch mehrfache Differenz-Belegungen einfache politische Bezugnahmen erschweren und das Problem eines (unbewussten) feministischen Kanons sichtbar werden lassen.

Der weitere Text wird diesen Zusammenhang in zwei Schritten verhandeln: Der erste Teil richtet den Blick zunächst allgemein auf die feministische Kunsttheorie und fragt nach ihren expliziten und impliziten politischen Ebenen. Im zweiten Teil werden diese theoretischen Überlegungen anhand eines konkreten Videobeispiels praktisch anschaulich gemacht und die Konsequenzen für einen feministischen Analyseansatz benannt. Vorweggeschickt sei, dass dabei die feministische Kritik gewissermaßen selbst in eine reflexive Bewegung gebracht wird, d.h. sie wird auf die feministische Bedeutung der künstlerischen Arbeit selbst bezogen. Die dabei entworfene Reflexivität ist jedoch – dies wird die praktische Auseinandersetzung mit dem Dokumentarvideo zeigen – weniger ein rationales politisches Konzept, sondern sie impliziert auch ein irritierendes *Reflektiert-Werden* durch das ‚Andere‘ der feministischen Kunstlektüre.

**Ambivalente Kunst-Bündnisse** Seit den 1970er Jahren analysieren zahlreiche post-strukturalistische, feministische Kunstwissenschaftlerinnen die Gründe dafür, weshalb Frauen im Kunstbetrieb eine marginale, untergeordnete Rolle einnehmen bzw. – um mit Linda Nochlins einflussreichem Aufsatztitel zu sprechen – weshalb es „keine bedeutenden KünstlerInnen gegeben“<sup>1</sup> hat. In zahlreichen differenzierten Studien wurde die Tatsache kritisiert, dass im etablierten Kunstsystem der Wert eines ‚kanonfähigen‘ Kunstwerks am Konzept des vermeintlich autonomen und dezidiert männlich konnotierten Künstler-subjekts festgemacht wird. Die spezifische Konstruktion des männlichen Künstler-Genies wird dabei durch das geschlechterdichotome Kontrastbild einer angeblich naturhaften und häuslichen Weiblichkeit essentialisiert – ein Bild, welches nicht zuletzt in unzähligen Kunstwerken reproduziert und naturalisiert wird. Für Frauen ist vor diesem Hintergrund die Künstlerposition nur schwer zugänglich, da selbst ihre praktischen künstlerischen Tätigkeiten immer wieder in den abgewerteten angewandten und reproduktiven Bereich gedrängt werden.<sup>2</sup> Mit der Kritik an dieser Situation ist die wissenschaftlich-theoretische Kunstkritik keineswegs alleine. Parallel dazu arbeiten auch zahlreiche künstlerische Positionen auf unterschiedliche (und unterschiedlich explizite) Art und Weise daran, den klassischen, patriarchalen Kunstbegriff aufzubrechen. Experimentell erproben sie alternative Visualisierungs- und Handlungsformen, mit denen klassische Geschlechterzuschreibungen und Subjektvorstellungen irritiert und durch feministische Identifikationsangebote ersetzt werden können.<sup>3</sup>

Im gemeinsamen Kampf gegen patriarchale Denkmuster gehen Kunstpraxis und Kunsttheorie immer wieder strategische Bündnisse ein – so etwa, wenn die feministische Bedeutung der künstlerischen Praktiken von der Kunsttheorie sprachlich herausgearbeitet und im theoretischen Diskurs profiliert wird. Die autorschafts- bzw. subjektkritische Kunst wird dabei in ihrer Funktion als „feminist interventions in the histories of art“<sup>4</sup> genutzt, sowie ihrerseits produktiv gemacht und forciert. Griselda Pollock – von der die obige Formulierung stammt – grenzt dabei diese *interventions* streng von einer „feminist art history“ ab. Diese, so ihre Kritik, könne durch ihre Orientierung an weiblichen Künstlerinnen-Persönlichkeiten die diskriminierenden Strukturen des geschlechterdichotomen Kunstkanons nur reproduzieren.<sup>5</sup> Bei einem genauen Blick auf die Praxis der kanonkritischen, feministischen Kunstwissenschaft kann eine solche Trennung allerdings nicht gänzlich aufrecht erhalten werden. Denn auch im Zusammenhang autorschaftskritischer Positionen wird häufig weiterhin die feministische Bedeutung aus den kritischen Intentionen der KünstlerInnen abgeleitet. Das Werk der KünstlerIn wird als *objektiv richtige, ideale* Form von Kritik und Widerständigkeit behauptet. Über einen idealisierten (d. h. zwischen Künstlerin und Theoretik-

kerin vereinheitlichten) Begriff des Politischen scheint sich dabei der autorschaftliche Ansatz wieder einzuschleichen. Freilich erfolgt dies unter stark veränderten Vorzeichen. Nun ist es nicht mehr das patriarchale Bürgertum, das sich über die ‚schöne Kunst‘ definiert – dieses wird vielmehr vehement in Frage gestellt! –, dafür aber eine andere ExpertInnen-Gruppe, die sich durch ein scheinbar objektives Wissen über die kritische, feministische Kunst definiert und in einer privilegierten Position behauptet. Jacques Rancière hat genau diese Logik kürzlich als „Metapolitik der kritischen Form“ kritisiert.<sup>6</sup>

Wie bereits angedeutet, besitzt ein solches re-kanonisierendes Vorgehen im Fall der autorschaftskritischen feministischen Kunst eine nicht zu vernachlässigende strategische Legitimation. Denn das Etablieren ‚herausragender‘ feministischer Künstlerinnen-Positionen im Bündnis zwischen feministischer Kunst und Theorie stellt ein überaus schlagkräftiges Instrument im Kampf gegen die hegemonialen, männlich dominierten Strukturen des Kunstbetriebs dar. Dennoch bleibt die damit einhergehende ‚metapolitische Dimension‘ auf zwei Ebenen problematisch: Zum einen verpflichtet nämlich die Idealisierung und Objektivierung politischer Kunst die ‚gewöhnlichen‘ RezipientInnen darauf, die Vorgaben der Kunst bzw. der Kunsttheorie möglichst lückenlos zu befolgen und zu reproduzieren. Dieser (zumeist implizit bleibende) Anspruch bedeutet aber, dass vorrangig nach einer vermeintlich objektiven, intentionalen Bedeutung des Werks gesucht wird, ohne dass eine kritische Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen eigenen Rezeptions-situation unternommen würde. Wie ebenfalls Rancière kritisiert, wird dabei nicht ‚progressive Politik‘ vermittelt, sondern vielmehr die eigentlich kritisierte Differenz zwischen den angeblich Wissenden und den Nicht-Wissenden vergrößert. Mit anderen Worten, es wird ein „Verdummungsprozess“ in Gang gesetzt.<sup>7</sup>

Zum anderen stellt die Tatsache, dass in dieser metapolitischen Idealisierung die ‚feministische Politik‘ selbst absolut gesetzt wird, ein Problem dar. Verdrängt wird dabei, dass Feminismus (wie jede andere politische Praxis) ebenfalls unabdingbar hegemonial ist – und zwar nicht nur im intendierten, strategischen Sinn gegenüber der patriarchalen Ideologie, sondern auch auf anderen, unbewussten oder nicht-intendierten Ebenen. Diese unabdingbare Mehrdimensionalität, Unabgeschlossenheit und Nicht-Rationalität des Politischen beschreibt insbesondere die Hegemonietheorie nach Ernesto Laclau und Chantal Mouffe. Ihr Begriff der hegemonialen Artikulation unterstreicht, dass jede Äußerung und Handlung (aber auch Nicht-Handlung) eine politische Positionierung in einem diskursiven System darstellt, die jedoch durch die Möglichkeit anderer Artikulationen stets veränderbar und somit konstitutiv unabgeschlossen bleibt.<sup>8</sup> Für den Feminismus bedeutet dies, dass er keineswegs einheitlich intentional und gänzlich emanzipativ wirkt, sondern auch

selbst Gewaltmomente impliziert. Diese treten aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich deutlich zu Tage, provozieren Einwände und Relativierungen.

Besonders deutlich artikuliert haben diese Dimension seit den 1980er Jahren die so genannten *women/feminists of color*.<sup>9</sup> Aus einer postkolonialen Perspektive kritisieren sie, dass unter dem Deckmantel einer scheinbar universellen *global sisterhood* die Fiktion einer neutralen, nicht kulturell gemachten, einheitlichen Weiblichkeit geschaffen wird. Eine solche Universalisierung reproduziert aber nicht nur den bestehenden Geschlechterdualismus,<sup>10</sup> sondern essentialisiert auch kulturelle und ethnische Differenzen ‚anderer‘ Frauen bzw. reduziert diese auf ihren „Dritte-Welt-Unterschied“,<sup>11</sup> wie Chandra T. Mohanty formuliert. Dieser Unterschied erscheint dabei als ein unaufholbarer Nachteil im Kampf gegen das vermeintlich universelle Patriarchat. Er bewirkt, dass ‚andere Frauen‘ aus dem (weißen) Feminismus weitgehend ausgeschlossen bleiben bzw. darin marginalisiert und paternalistisch auf einen reinen Opferstatus festgeschrieben werden. Mohanty schreibt dazu prägnant: „[D]urch die Selbstdarstellung der westlichen Feministinnen [scheint es, dass] nur sie selbst die wirklichen ‚Subjekte‘ einer Gegen-Geschichte sind. Dritte-Welt-Frauen kommen dagegen nie über ihre Homogenität und ihren Objektstatus hinaus.“<sup>12</sup> Diese Kritik relativiert einen absolut gedachten politischen Emanzipationsanspruch des Feminismus deutlich – auch jenen der feministischen Kunstwissenschaft.

**Dokumentarische Videokunst** Ein Kontext, in dem die Kritik der *women/feminists of color* für die feministische Kunstwissenschaft virulent wird, ist der so genannte *documentary turn*. Dabei handelt es sich um eine Strömung, die sich seit den 1990er Jahren aus sozial engagierten, ethnografischen Formen der Fotografie und Videokunst entwickelt und die seit der Jahrtausendwende – und insbesondere seit der *Documenta 11* (2002) – auch im *mainstream*-Kunstbetrieb etabliert ist.<sup>13</sup> Auf thematischer Ebene zeichnen sich die neuen dokumentarischen Kunstpositionen v. a. durch einen postkolonialen Schwerpunkt aus. Ein Blick auf ihre Inhalte zeigt, dass sie vor allem Momente der Differenz zur westlich-bürgerlichen Dominanzgesellschaft thematisieren sowie die Mechanismen der Ausgrenzung und Unterdrückung im globalen Neo-Kolonialismus.<sup>14</sup> In diesem überaus heterogenen Feld finden sich auch mehrere Videoarbeiten, die – mit durchaus unterschiedlichen thematischen Ausrichtungen – ethnisch ‚andere Frauen‘ repräsentieren.<sup>15</sup> Das Besondere dieser Arbeiten ist, dass die repräsentierten Frauen als ‚reale Subjekte‘ adressiert werden, mit denen eine Form der politischen Solidarität angestrebt bzw. begehrt wird. Für die Kunsttheorie ist es daher durchaus nahe liegend, aus diesen Arbeiten geschlechterkritische, feministische Bedeutungen abzuleiten. Einheitliche, feministische

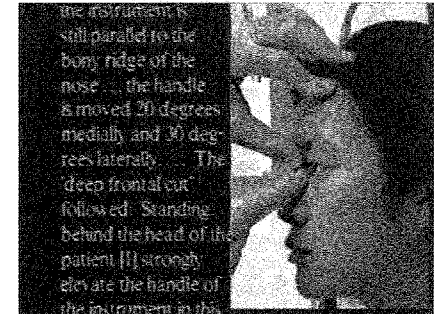
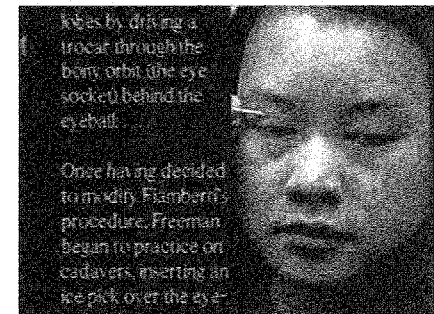
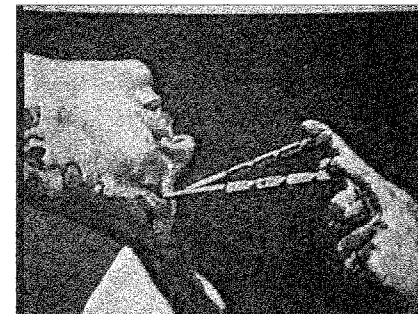
Bündnisse zwischen Künstlerin und Kunsttheoretikerin werden jedoch zugleich auch unterbrochen – und zwar gerade aufgrund der diskursiven Präsenz der repräsentierten ‚anderen Frauen‘, die (speziell durch die dokumentarische Rhetorik) eine potenzielle dritte Subjektposition bilden. Dabei interveniert nicht nur deren ethnische Differenz in ‚weiße‘ feministische Kunst-Bündnisse, sondern ihre spezifische dokumentarische Medien-Präsenz verweist vor allem darauf, dass sie in Relation zur Künstlerin und den BetrachterInnen eben keine tatsächliche, gleichberechtigte Subjektivität erlangen können, sondern unabdingbar an ihren Medien-Objektstatus gebunden bleiben. Die letztlich *unerfüllt begehrte* ‚Subjektivität der Anderen‘ macht dabei die neo-kolonialen Strukturen der westlichen Kunstwelt sichtbar, in der vor allem weiße (feministische) KünstlerInnen, KuratorInnen und BesucherInnen symbolisches und reales Kapital abschöpfen können.<sup>16</sup>

Was bedeuten diese theoretischen Voraussetzungen nun für den praktischen, feministisch-kunstwissenschaftlichen Umgang mit den Dokumentarvideos? Welche Überlegungen und Analysekonzepte lassen sich daraus ableiten? Ein möglicher Ansatz weist zurück in die feministische Kunstkritik, deren zentrale Überlegung es ist, dezidiert *nicht* nach der kritischen Bedeutung des Werks zu suchen, sondern den darin eingeschriebenen hegemonialen Ebenen nachzugehen. Nun geht es allerdings auch darum, die hegemonialen Ebenen der feministischen Kunst und Kunstwissenschaft zu berücksichtigen. Mit anderen Worten, die feministische Kunstkritik muss angesichts der Problematik eines weißen feministischen ‚Kunstkanons‘ reflexiv gemacht werden. Dies bedeutet – um eine bekannte Formulierung von Teresa de Lauretis in diesem Sinn zu wenden –, „mit, aber gleichzeitig auch gegen“ die feministische Kunst „zu arbeiten, also mit äußerster Entschlossenheit“ verschiedene und durchaus widersprüchliche politische Bedeutungsebenen zu entwickeln und zueinander zu stellen.<sup>17</sup> Ein solches Modell weist direkt in die Analysepraxis. Anhand eines konkreten Videobeispiels wird im Weiteren gewissermaßen ‚performativ‘ anschaulich gemacht, wie eine solche reflexive feministische Analyse aussehen könnte und welche Konsequenzen dies für das politische Kunst-Bündnis (zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und AnalytikerIn) haben kann.

**Das Beispiel operculum** Der ausgewählte Analysegegenstand ist der Videoessay *operculum* der vietnamesisch-amerikanischen Künstlerin Tran T. Kim-Trang. Er entstand 1993, dauert 14 Minuten und ist Bestandteil der achteiligen Videoreihe *The Blindness Series* (1992–2002).<sup>18</sup> Das Thema dieses speziellen Videos ist ethnisch motivierte Schönheitschirurgie – konkret: die Praxis der Augenlid-Operation bei AsiatInnen. Das Video besteht aus drei Teilen: Der erste ca. dreiminütige Teil leitet das Thema mit assoziati-

ven Bildern zur Augenchirurgie ein. Der Hauptteil dauert 10 Minuten und besteht aus einem statischen *split-screen*. Dieser zeigt auf der einen Seite einen weißen Fließtext vor schwarzem Hintergrund und auf der anderen Seite dokumentarische Aufnahmen aus verschiedenen Arztpraxen, in denen Beratungsgespräche über eine zukünftige Augenoperation geführt werden. Der dritte und letzte Teil dauert ca. 1 Minute und ist zugleich der Abschluss. Er zeigt hinter den laufenden Credits einen farblich verfremdeten Ausschnitt aus dem Spielfilm *Kung Fu Rascals* (1982/1991) von Steve Wang.

**a) Die Videorhetorik** Die Grundstruktur des Videoessays besteht darin, einen stark affirmativen Diskurs zur Schönheitschirurgie mit Hinweisen auf deren Gewaltdimension zu konfrontieren. So etwa, wenn gleich zu Beginn des ersten Teils so genannte Vorher/Nachher-Bilder von kosmetischen Augenoperationen mit historischen Fotos von Operationen am Auge, welche das körperlich-invasive Moment besonders betonen, quergeschnitten werden. (Abb.1) Daran anschließend ist ein farblich verzerrter Videoausschnitt einer Operation



1 Zwei Videostills des ersten Teils von Tran T. Kim-Trang, *operculum*, Video, s/w und Farbe, 14 min., 1993.

2 Zwei Videostills des Hauptteils von Tran T. Kim-Trang, *operculum*, Video, s/w und Farbe, 14 min., 1993.

zu sehen, während ein Sprecher über mögliche Risiken aufklärt. Dies wird von Bildern einer Computersimulation abgelöst, zu welcher der Popsong *Connected* erklingt, sodass der Eindruck eines Werbespots entsteht. Diese Abfolgen verdeutlichen, dass hinter der glatten, positiv konnotierten Oberfläche stets ein gewaltvolles Moment der Operationen lauert. Die kommerziellen Interessen der Schönheitschirurgie werden auf diese Weise sichtbar und ihre Verblendungsversuche lächerlich. Im Hauptteil wird dies weiter zugespitzt: Hier ist zu sehen, wie auf der einen Seite des *split-screens* verschiedene Ärzte um eine Patientin werben, während auf der anderen Seite ein makaberes Operationsverfahren aus den 1950er Jahren geschildert wird, bei dem der Verbindungsstrang zwischen linker und rechter Gehirnhälfte durchtrennt wird. Über weite Strecken sind dabei Originalzitate des Psychiaters Walter Freeman zu lesen, der dieses Verfahren durch eine spezielle Operationstechnik weiterentwickelt hat, bei welcher der Zugang zum Gehirn über das Auge erfolgt.<sup>19</sup> (Abb. 2)

Die linke Textseite des *split-screens* befindet sich dabei genau an der Stelle, wo sie die Ärzte im Video überdeckt. Zu sehen sind von ihnen nur die gleichsam aus dem Textzitat heraus wachsenden Hände, die am Gesicht der Patientin die geplante Operationsmethode demonstrieren. Die Textzitate werden auf diese Weise zu einer Art visuellem Substitut für die abwesenden Körper der Ärzte. Sie verschmelzen mit ihnen zu einem anonymen, unpersönlichen Diskurs des ‚reinen, körperlosen Wissens‘ – ein Diskurs, wie ihn etwa Michel Foucault in seiner Arbeit *Die Geburt der Klinik* beschrieben hat.<sup>20</sup> Im Video ist dieser Diskurs offensichtlich auf den stummen, passiven Körper der Frau auf der rechten Bildschirmhälfte bezogen. Ihr zumeist in Nahaufnahme gefilmtes Gesicht ist während der gesamten 10 Minuten auf der rechten Bildschirmhälfte sichtbar. Die Tatsache, dass diese Aufnahmen durch den Text der linken *split-screen*-Seite wie angeschnitten wirken, lässt den Eindruck entstehen, dass die gefilmten Bilder einen spezifischen Blick wiedergeben: und zwar jenen der Ärzteschaft der ‚modernen Klinik‘, die durch die linke Bildschirmhälfte ‚verkörpert‘ ist. Damit wird es für die BetrachterInnen möglich, aus einer kritischen Distanz das eigentlich unsichtbare Blickregime der Ärzte zu sehen. Es wird erkennbar, dass die Frau zum Objekt ihres Diskurses und ihrer Machtposition gemacht wird. Diese Situation wird weiter präzisiert, indem die Schönheitschirurgen unentwegt die Vorstellung einer Verbesserung des angeblich schlechten asiatischen Aussehens reproduzieren. Mithilfe des Konzepts ‚Schönheit‘ wird dabei eine biopolitische Grenzlinie entlang ethnischer Differenzen gezogen, die – wie Foucault formuliert – „zwischen dem, was leben soll und dem, was sterben muss“<sup>21</sup> unterscheidet. Die Kategorie *Gender* spielt dabei eine wichtige Rolle. Denn – wie etwa Lola Young oder Richard Dyer gezeigt haben – wird gerade vor dem Hintergrund des Schönheitsideals einer ‚reinen weißen Weiblichkeit‘ das Konzept *black-*

ness konstruiert und als bedrohlich und schlecht abgewertet.<sup>22</sup> Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass im Video gerade eine weibliche Patientin dem männlich repräsentierten Diskurs der Schönheitschirurgie gegenüber steht.<sup>23</sup>

Festgehalten werden kann also, dass das Video eine feministische, postkoloniale Kritik an den ökonomischen Interessen sowie am Rassismus und Sexismus der biopolitischen Schönheitschirurgie formuliert. Dies unterstreicht auch die Künstlerin Tran in einer Stellungnahme, in der sie die Schönheitschirurgie als „hoffnungslose Behandlungsform“ bezeichnet, die einer letztlich unerreichbaren, kulturellen Norm nacheifert: „[The video] comments on cosmetic surgery as a ‚desperate cure‘ to attain a standard of beauty that demands conformity to a cultural norm, and that can only produce an average.“<sup>24</sup>

**b) Das dokumentarische Bild der ‚anderen Frau‘** Neben dieser von der Künstlerin intendierten und autorisierten essayistischen Bedeutung ermöglicht das Video noch weitere, gänzlich andere – und sogar konträre – Bedeutungsebenen. Dabei spielt (paradoxiertweise) gerade die dokumentarische Präsenz der asiatischen Frau eine zentrale Rolle. Denn der rhetorisch-dokumentarische Anspruch, es handle sich hier um eine *reale Person*, die dem Blick- und Gewaltregime der Schönheitschirurgie ausgeliefert ist, verleiht ihr das Potenzial, auch teilweise autonom von der Video-Rhetorik wahrgenommen zu werden. Es wird möglich, ihr in einem gleichsam gesteigerten feministischen Anspruch eine Subjektivität *hinter* dem Video zuzuweisen. Dies provoziert aber nicht nur einen kritischen Blick auf den Objektstatus der Frau innerhalb der Video-Erzählung (d. h. wie er durch die Ärzte verfertigt wird), sondern auch auf ihren Objektstatus *durch* das spezifische Sichtbarkeitsregime des Videos selbst. Nun wird deutlich, dass die dokumentarischen Bilder der hyperpräsenten Frau nicht nur den Blick der Ärzteschaft kritisieren, sondern genau diesen gewaltvollen Blick auch selbst reproduzieren und den BetrachterInnen anbieten, die ihn ihrerseits aktiv wiederholen. In ihrem Artikel *Reflections on a Yellow Eye* von 1998 kritisiert Kathleen Zane genau dies an *operculum*.<sup>25</sup> Das Video stilisiere die gefilmte asiatische Frau erneut zum ultimativen Opfer und verschweige, dass die chirurgische Veränderung bzw. ‚Verwestlichung‘ der Augen auch Momente subjektiver Handlungsfähigkeit enthalten könne. Zane nennt insbesondere die Möglichkeit, durch *passing* aus traditionellen ethnischen Frauenrollen auszubrechen. Wie sie weiter zu bedenken gibt, etabliert die einseitige Darstellung im Video v. a. einen Abstand zwischen der ‚kritischen, intellektuellen Künstlerin‘ und den angeblich unwissenden, unkritischen ‚anderen Frauen‘: „The critiquing narrator is identified as exceptional, as successfully transformed, while locating those other(ed) women outside her critical position.“<sup>26</sup>

Als Einwand gegen diese Kritik ist sicherlich von Bedeutung, dass in *operculum* die Künstlerin selbst als Patientin vor der Kamera steht. Um in den Arztpraxen filmen zu dürfen, gab Tran vor, die Aufnahmen für ihre Eltern zu benötigen, die ihre Augenoperation finanzieren würden.<sup>27</sup> Diese Zusatzinformation verstärkt die intendierte, kritische Rhetorik des Videos. Allerdings ist sie kaum aus dem Video selbst herauszulesen; sondern sie ist nur über eine zusätzliche, privilegierte Verbindung zur Künstlerin (bzw. zu ihren Aussagen) verfügbar. Aus der Perspektive der Bild-Kritikerin Zane ist diese Information daher weitgehend unerheblich. Denn trotz allem bleibt im Video eine asiatische Frau dokumentarisch sichtbar; und – entgegen der künstlerischen Intentionen – impliziert dieses Bild, dass unser Blick die Frau als stereotypes und zugleich authentisches Opfer reproduziert.

**c) Narrativierung der emanzipierten Patientin** In der Konfrontation dieser beiden Bedeutungsebenen – jener des Videos und jener des Dokuments der ‚Frau‘ – wird noch eine dritte Lektüre möglich: Eine Lektüre, die versucht, dem Objektstatus der ‚anderen Frau‘ mithilfe einer aktiven Gegen-Narrativierung konstruktiv entgegen zu wirken. Dies erscheint möglich, indem die einzelnen Materialien des Videoessays aus der Perspektive der asiatischen Frau zu einer Geschichte zusammengeschlossen werden. Dabei ergibt sich eine Geschichte, in der die Protagonistin selbst die Institution kritisch durchquert: Im ersten Teil sieht sie zunächst die Annoncen über Schönheitschirurgie in der Zeitung, bleibt – angesichts des Wissens um die Gefahren einer Operation – ihnen gegenüber jedoch skeptisch und nutzt verschiedene Medien, um sich über eine mögliche Operation zu informieren. Der zweite Teil würde aus einer solchen Perspektive zeigen, wie die Frau aktiv von den Ärzten Informationen einholt. Sie erscheint dabei keineswegs mehr als stereotypes Opfer, sondern als ein handlungsfähiger, komplexer, kritischer Charakter.

In diesem Zusammenhang bekommt die Schlusssequenz des Videos eine besondere Bedeutung, die – da sie auch den Abspann bildet – zuvor wie eine Randnotiz wirkte. Zu sehen ist ein kurzer Ausschnitt eines *Kung Fu*-Films, der nicht nur farblich in Gelb und Blau-tönen verfremdet ist, sondern insgesamt eine sehr schlechte Bildqualität aufweist. Die kurze, kaum einminütige Sequenz zeigt eine als Lao-Ze titulierte Figur, die maskenbildnerisch ihre Gesichtszüge verändert und sich anschließend mit wohlwollendem Lachen im Spiegel bewundert. Dabei offenbart die letzte Einstellung, dass der vermeintliche Spiegel ein Portrait des Schauspielers Bruce Lee enthält. (Abb. 3) Die Figur des dritten Teils verschmilzt durch ihre zentrale Position formal und inhaltlich mit der asiatischen Frau der vorigen Teile. Allerdings scheint sie sich von den zuvor benannten Gefahren und der gewaltvollen Fremdbestimmung der Schönheitschirurgie gänzlich entfernt zu haben: Sie nimmt



3 Zwei Videostills der Schlusssequenz von Tran T. Kim-Trang, *operculum*, Video, s/w und Farbe, 14 min., 1993.

nun die spielerische Gestaltung ihres Körpers selbst in die Hand. Dabei spielt sie auch explizit mit den Stereotypen des Asiatischen – etwa, wenn sie sich eine schwarze Perücke aufsetzt oder falsche, asiatische Augenlider anlegt. Auch die Kategorie *Gender* wird in einen spielerisch-dekonstruktivistischen Prozess eingebunden, indem die asiatische Frau nun zu einer männlichen Figur wird, die sich im Bild des *Kung Fu*-Helden Bruce Lee sogar zum Idol stereotyper, asiatischer Männlichkeit steigert. Die zuvor postulierten Schönheitsideale werden hier grundlegend auf den Kopf gestellt. Dabei steht die re-ethnisierende, queere ‚Gegen-Mimikry‘ der Figur dem Parodie-Konzept von Judith Butler nahe, durch das, wie sie betont, biologische Begründungen der (Geschlechter-)Identität ironisch-kritisch distanziert werden können.<sup>28</sup> Ein zentrales Moment ist hierbei das erfreute Lachen der Patientin, da sich in diesem ihr subversives Handlungspotenzial gegenüber den Ärzten manifestiert. Ihr Lachen wird zu einem Aus-Lachen der enttarnten sexistischen und rassistischen Schönheitschirurgie, die in der parodistischen Inszenierung der Figur nun keinen Platz mehr hat. Die narrative bzw. narrativierte Figur bestätigt damit die ironisch-kritische Haltung der Videorhetorik. Es scheint, als könnten wir im gemeinsamen Lachen mit der ‚anderen Frau‘ letztlich doch eine versöhnte, widerständige feministisch-postkoloniale Gemeinschaft bilden.



**d) Das reflexive Lachen der Anderen** Bei einem letzten Blick wendet sich dieses Lachen jedoch auch gegen die politische Rezeption. Denn das Spiel der Figur mit ihrer ethnischen und geschlechtlichen Identität bezieht sich auch auf das politische Begehren der nachträglichen Narrativierung, d. h. auf jenen solidarisierenden Blick, der von vornherein auf eine zu rettende, ‚reale, asiatische Weiblichkeit‘ gerichtet war und genau dadurch essentielle Vorstellungen von Gender und Ethnizität reproduziert. Diese reflexive Qualität des Lachens wird insbesondere in der letzten Einstellung des Videos deutlich. Denn hier stellt sich heraus, dass der Spiegel, in dem sich die Figur betrachtet, ein *falscher* Spiegel ist. Er reflektiert weder die maskierte Figur noch die von uns adressierte und zu ermächtigende ‚andere Frau‘; sondern er zeigt das Bildnis von Bruce Lee. Durch dieses Verfehlen des Spiegelbilds scheint das Lachen der Figur an uns gerichtet zu sein: Die letztlich *nicht-reflektierte*, *nicht-sichtbare* Figur scheint uns dabei den Spiegel vorzuhalten und lässt uns die ‚weißen Bedingungen‘ unseres Begehrens nach der Subjektivität der repräsentierten Frau reflektieren, unsere aus westlicher Perspektive unternommene, kritische Analyse. Die Ironie der Darstellung gilt also auch den BetrachterInnen, deren Mit-Lachen plötzlich unmöglich wird.

Paradoxerweise ist dieses Lachen, obwohl es den Höhepunkt der Fiktionalität und Medien-Reflexivität darstellt, auch gleichzeitig jener Moment, in dem die Figur als ‚reales Subjekt‘ das Video selbst zu transzendieren scheint. Bill Nichols bezeichnet diesen Effekt für den Dokumentarfilm als „magnitude“,<sup>29</sup> welche im Moment des Zusammentreffens gegenläufiger filmischer Konvention auftritt – „when the balance of person, character, and icon is put to the test“.<sup>30</sup> Dabei entsteht, wie er darlegt, eine Spannung zwischen Repräsentation und Repräsentiertem, die es ermöglichte, dass die dargestellten Körper als ein *Effekt der Rezeption* ‚verlebendigt‘ würden und ihnen eine subjektive Intensität zugeschrieben wird. Dies soll keineswegs einer einfachen Authentizitätsrhetorik des Dokumentarischen das Wort reden. Vielmehr bedeutet es, dass innerhalb eines zwischen Produktion und Rezeption aufgespannten äußersten Begehrens- und Krisenmoments die dokumentarische Figur einen relativ unabhängigen politischen Subjektstatus erlangt. Für *operculum* bedeutet dies konkret, dass sich die ‚andere Frau‘ durch ihr Lachen und ihre reflexive Zeige-Geste auf störrische Weise in der ambivalenten politischen Gemeinschaft von Künstlerin und BetrachterInnen positioniert. In diesem Schluss- und Schlüsselmoment nimmt sie aktiv an den strategischen, feministischen und postkolonialen Bedeutungen teil – gerade weil sie *als unmögliches Subjekt* einen Widerstand darin darstellt. Obwohl dies dem gesamten Video als Potenzial inhärent ist, kulminiert es in der ambivalenten Konstellation des reflexiven Lachens. In diesem performativen Akt spannt sich der politische Raum von *operculum* als ein gemeinsamer, wenngleich unversöhnter auf.

Die obige Analyse des Videos hat gezeigt, dass eine absolut behauptete, im intentionalen Werk enthaltene *Politik der Kunst* fraglich bleibt. Das Politische ist vielmehr etwas, das immer wieder praktisch aktiviert werden muss – in verschiedenen, widersprüchlichen Lektüren, im kritischen Austausch mit der KünstlerIn und den repräsentierten Formen. Dabei hat das ‚Lachen der Anderen‘ auf paradigmatische Art und Weise gezeigt, dass diese politischen Lektüren nie gänzlich ‚richtig‘ oder ‚emanzipativ‘ sein können, sondern stets auf bewusste und unbewusste Widerstände stoßen. Die Problematik der dokumentarischen Videokunst über ‚andere Frauen‘ untermauert nicht nur die Bedeutung der feministischen Autorschaftskritik, sondern ergänzt sie auch mit dem Hinweis, einheitlichen Politikbegriffen zu misstrauen. Ihre reflexiv gewendete Bedeutung wäre damit, dass in der entschlossenen, strategischen Produktion politischer Bedeutung stets auch deren potenzielle Pluralität und notwendige Unvollständigkeit mit-reflektiert werden soll. \_\_\_\_\_

1 Linda Nochlin, Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben? [1971], in: Beate Söntgen (Hg.), Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive, Berlin 1996, S. 27–56.

2 Vgl. dazu u. a. die Beiträge des Tagungsbandes der sechsten Kunsthistorikerinnentagung: Silke Wenk, Kathrin Hoffmann-Curtius (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg 1997.

3 Um erneut einen feministischen Kunstkanon zu bedienen, sei hier u. a. auf die einflussreichen Positionen von Martha Rosler, Valie Export, Cindy Sherman oder Sarah Lucas verwiesen, die mit anderen Positionen der (nicht nur dezidiert feministischen) Avantgarde die kritische Bezugnahme auf den dominanten, autorschaftlichen Kunstbegriff teilen.

4 Griselda Pollock, Feminist Interventions in the Histories of Art: An Introduction [1988], in: Dies., Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art. London/New York 2003, S. 1–24. Pollocks eigenes Beispiel kritischer feministischer Kunst ist v. a. Mary Kelly.

5 Ebd.

6 Jacques Rancière, Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 54.

7 Ders., The Emancipated Spectator, in: Texte zur Kunst 15 (2005), H. 58, S. 35–51, hier S. 41. Vgl. auch Ders., Der unwissende Lehrmeister [1987], Wien 2007.

8 Ernesto Laclau, Chantal Mouffe, Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus [1985], Wien 2006. Vgl. auch die medientheoretische Aufarbeitung dieses Ansatzes durch Susanne Lummerding, agency @? Cyber-Diskurse. Subjektivierung und Handlungsfähigkeit im Feld des Politischen, Wien/Köln/Weimar 2005.

9 Vgl. dazu u. a. bell hooks, Ain't I a woman? Black Women and Feminism, London 1982; Chandra T. Mohanty, Aus westlicher Sicht: feministische Theorie und koloniale Diskurse, in: Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis, 11 (1988), H. 23, S. 149–162; sowie Patricia H. Collins, Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment, Boston 1990.

10 Besonders deutlich kritisiert hat dies etwa Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.

11 Mohanty (wie Anm. 9), S. 150.

12 Ebd., S. 159.

13 Zum Phänomen des *documentary turn* wurden mittlerweile mehrere Sammelbände herausgegeben

wie u. a. Frits Gierstberg u. a. (Hg.), *Documentary Now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*, Rotterdam 2005; Vít Havránek u. a. (Hg.), *The Need to Document*, Zürich 2005; Karin Gludovatz, (Hg.), *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2005; sowie die Monografie Hito Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008.

**14** Siehe dazu insb. Okwui Enwezor, *Die Black Box*, in: Ausst.-Kat. *Documenta 11*\_Plattform 5: Ausstellung, Kassel, Ostfildern-Ruit 2002, S. 42–55; sowie Ders., *Documenta 11, Documentary, and The Reality Effekt*, in: Ausst.-Kat. *Experiments with Truth, The Fabric Workshop and Museum*, Philadelphia, 2004/05, S. 97–103.

**15** Als Beispiele können etwa die Arbeiten von Ursula Biemann, Fiona Tan, Alejandra Riera, Tran T. Minh oder der auf der *D11* präsentierten *Group Amos* angeführt werden.

**16** Vgl. dazu u. a. die kritischen Darstellungen des westlichen Kunstsystems von Rasheed Araeen, *New Internationalism. Or the Multiculturalism of Global Bantustans*, in: Jean Fisher, *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994, S. 3–11; sowie Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing at the Margins*, London 2001.

**17** De Lauretis argumentiert allerdings im Kontext des klassischen Erzählfikins, dessen Mechanismen sie für ein feministisches Kino produktiv zu machen versucht. Das Originalzitat lautet: „[...] mit, aber gleichzeitig auch gegen die Erzählstruktur zu arbeiten, also mit äußerster Entschlossenheit narrativ und ödipal zu sein.“ Teresa de Lauretis, *Strategien des Verkettens. Narratives Kino, feministische Poetik und Yvonne Rainer*, in: Yvonne Rainer, *Talking Pictures. Filme, Feminismus, Psychoanalyse, Avantgarde*, Wien 1994, S. 41–63, hier S. 42.

**18** Tran T. Kim-Trang, *The Blindness Series. A Decade's Endeavor*, in: Ursula Biemann, *Stuff it! The Video Essay in the Digital Age*, Zürich 2003, S. 73–82.

**19** Es handelt sich dabei um eine Version der so genannten Lobotomie, die in den 1930er Jahren von den Ärzten Mario Fiamberti und Antônio Egas Moniz entwickelt wurde, und die bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in zahlreichen Staaten praktiziert wurde. Freeman ist insbesondere wegen seiner im Akkord und z. T. auch vor laufender Kamera ausgeführ-

ten öffentlichen Operationen bekannt, mit denen er die Effizienz seiner Operationsmethode anschaulich machen wollte.

**20** Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks* [1988], Frankfurt a. M. 2005.

**21** Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1999, S. 295. Vgl. auch die detaillierteren Ausführungen in Sander L. Gilman, *Making the Body Beautiful. A Cultural History of Aesthetic Surgery*, Princeton 1999.

**22** Lola Young, *Racializing Femininity*, in: Jane Arturs, Jean Grimshaw (Hg.), *Women's Bodies. Discipline and Transgression*. London/New York 1999, S. 67–90; sowie Richard Dyer, *White*. London/New York 1997.

**23** Das Video unterstreicht diese *Gender*-Dimension auch insofern explizit, als im ersten Teil folgendes Textzitat von Carol Munter eingeblendet wird, in dem von der Auslöschung weiblicher Subjektivität die Rede ist: „What looked like perfection and power turns out to be the ultimate in subjugation: the eradication of the female self.“

**24** Tran (wie Anm. 18), S. 74.

**25** Kathleen Zane, *Reflections on a Yellow Eye. Asian (eye/)cons and cosmetic surgery*, in: Amelia Jones (Hg.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, London/New York 2003, S. 354–364.

**26** Ebd., S. 358.

**27** Tran (wie Anm. 18), S. 74.

**28** Butler (wie Anm. 10) S. 190–208. Dieses Konzept entwickelt Butler in kritischer Erweiterung zum Maskerade-Konzept von Lacan und Joan Rivière, das, wie sie zeigt, lediglich eine oberflächliche, als ‚Wahrheit‘ erscheinende soziale Identität aufdeckt und die dominante symbolische Struktur, welche die Maskerade antreibt, unhinterfragt lässt. Ebd., S. 75–93.

**29** Bill Nichols, *Representing the Body. Questions of Meaning and Magnitude*, in: Ders., *Representing Reality*, Bloomington/Indianapolis 1991, S. 229–266.

**30** Ebd., S. 262.