

Luisa Ziaja

Catch me if you can...

Zu Subjektkonstitution und Logistik des Blicks in Miriam Bajtalas Videoarbeiten

„Nicht nur ist das Bild in meinem Auge, sondern ich bin auch im Bild.“¹

Die an zeitgenössischen Visualisierungsprozessen geschulte Wahrnehmung filmischer und videografischer Bilder denkt zweifelsohne die jeweiligen bildgebenden Apparate mit – ist sich also der Konstruiertheit des Abgebildeten bewusst. Welche Positionierung nehmen die BetrachterInnen in diesem Bewusstsein angesichts eines Filmes oder Videos ein, welche Faktoren bestimmen ihre Verortung, die im und durch den Blick manifest wird? In der Annäherung an die jüngsten Videoarbeiten Miriam Bajtalas werfen sich paradigmatisch eben jene Fragen nach der Subjektkonstitution und -konstruktion innerhalb und ausserhalb des Bildes, wie auch jene nach der Konstitution und Konstruktion des Blicks auf, stellen sich doch beide Kategorien „Subjekt“ und „Blick“ als grundlegend erschütterte dar.

Der Establishing Shot des Videos „Paranoia (Death Valley)“² zeigt einen verlassenem Landschaftsausschnitt, der von einem Schotterweg dominiert im Mittelgrund in Wüstenvegetation übergeht, im Hintergrund markiert ein Gebirgszug die Horizontlinie. Unvermittelt erscheint eine laufende Frau in Rückenansicht in der Mitte des Bildes und verschwindet ebenso unvermittelt wieder, noch bevor sie den linken Bildrand erreicht. Kaum ist sie nicht mehr sichtbar, setzt sich die bislang statische, scheinbar objektive Kamera in Bewegung und folgt der Frau – transformiert sich der Establishing Shot in einen Point-of-View-Shot. Die ins Bild übersetzte Laufbewegung bewirkt die Subjektivierung des Kamerablicks, der ob des absenten Objektes der Begierde ins Leere zielt. Der Grad der Irritation wird zudem durch die beschleunigte Wiedergabe dieser Sequenz, die in einer beklemmenden visuellen und auditiven Verfremdung resultiert, nachhaltig gesteigert. An dem Punkt angelangt, an dem die Frau aus dem Bild verschwunden ist, verharrt die Kamera, ein eingezäuntes Blockhaus wird sichtbar, die US-amerikanische Flagge weht im Wind – keine Spur von der Verfolgten. Die Kamera setzt sich in Bewegung, wiederum beschleunigt nähert sie sich dem Haus, wendet den Blick entlang des Zaunes nach links und verharrt. Kaum ist der Blick stillgestellt, erscheint die Frau in der Mitte des Bildes, läuft den Zaun entlang auf ein weiteres Holzhaus zu, verschwindet nach wenigen Sekunden unvermittelt und setzt damit die Verfolgungsjagd wieder in Gang, die in der Folge „im Zick-Zack“ an Gebäuden, abgestellten Trucks, einer Telefonzelle vorbei über eine lange Strasse zu einer Ruine führt und schliesslich scheinbar wieder am Ausgangspunkt anlangt, um im Loop wieder von vorne zu beginnen. Das aberwitzige Wechselspiel zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Präsenz und Absenz, objektivem und subjektivem Kamerablick, stillgestellter und beschleunigter Aufnahme lässt wesentliche Parameter der diegetischen Realität unaufgelöst: Wer ist dieser Verfolger, dessen Blick uns aufgezwungen wird, wer die Verfolgte, die sich buchstäblich dem Blick entzieht? Wie steht es also um die eingangs erwähnten Kategorien „Subjekt“ und „Blick“ innerhalb und ausserhalb des Bildes?

Die Filmwissenschaft beschreibt in Rückgriff auf die Lacansche Psychosemiotik den Prozess durch den der filmische Text Subjektivität auf seine BetrachterInnen überträgt mit dem Konzept der „suture“, der Naht oder Nahtstelle:³ Im Zustand der rein visuellen und auditiven Perzeption wird das

ZuschauerInnensubjekt zunächst mit einer Einstellung konfrontiert, die ihm auf unmittelbare imaginäre Weise Lust bereitet und es völlig vereinnahmt. Das vollständige Eintauchen wird aber gleichzeitig durch die Bewusstwerdung des Bildes als solchem und der eigenen Absenz unterminiert. Es bedarf einer Verortung im Bild, die über die Identifikation mit einem subjektiven Blick, also einem Protagonisten der filmischen Narration, geleistet wird.⁴ Wie Žižek schreibt „Um die dezentrierende Lücke mit einer „Naht“ zu schliessen, wird die Einstellung, die ich als objektive wahrgenommen habe, im nächsten Bild als subjektive Sicht einer Person innerhalb des diegetischen Raumes wiedereingeschrieben/wiederangeeignet. In Lacanscher Terminologie: Die zweite Einstellung repräsentiert (innerhalb des diegetischen Raums der Repräsentation) das abwesende Subjekt der ersten Einstellung.“⁵

Das Fehlen dieser komplementären, die subjektive Sicht eindeutig zuordnenden Einstellung in „Paranoia (Death Valley)“, beschwört „das Gespenst eines frei herumschwebenden Blicks ohne dazugehöriges Subjekt“⁶ herauf, konstruiert also eine unmögliche Subjektivität, die innerhalb des diegetischen Raumes nicht lokalisiert werden kann. Die ständige Umkodierung einer objektiven Aufnahme in eine subjektive, ein Standardverfahren des Horrorfilms, verstärkt die Bedrohlichkeit dieses Blicks und korreliert gleichzeitig mit der Präsenz und Absenz des verfolgten Objekts – die Frau ist ausschliesslich für den objektiven, stillgestellten Kamerablick sichtbar, entzieht sich dem subjektiven vollkommen. Nicht nur wird die Lücke zwischen ZuschauerInnensubjekt und filmischem Text nicht „vernäht“, sie klafft auch im diegetischen Raum weit auf: Das Subjekt ist ein gespaltenes und verfolgt tatsächlich sich selbst – das Objekt der Begierde, das Objekt, das sich entzieht, ist das Bild des Subjekts. Wie Lacan in seiner Konzeptualisierung der visuellen oder imaginären Konstitution des Subjekts gezeigt hat, unterliegt das Kind durch die Identifizierung mit seinem Spiegelbild einer Täuschung, da es sich immer schon um die Identifizierung mit dem Bild eines anderen handelt, es identifiziert sich mit einem Bild, „das nicht es selbst ist und das ihm doch erlaubt, sich zu erkennen“.⁷ In „Paranoia (Death Valley)“ ist die Autorin, wie in einem Großteil ihrer Arbeiten, selbst Protagonistin. Immer wieder geht es Miriam Bajtala darum, die konstitutiven Bestandteile wie auch die Manipulierfähigkeit des technischen Mediums darzustellen und die Beziehungen zwischen Visualität und Repräsentation, Medialität und Identität aufzuzeigen.

Auch in ihrer jüngsten Arbeit „Videogymnastik (warm ups 1-4)“⁸ thematisiert sie die inhärenten Eigenschaften der Kategorien Fotografie und Video in Konfrontation mit dem Selbst anhand ihres eigenen Körpers – übersetzt die Ambivalenz statischer und bewegter Abbilder in einfache körperliche Übungen, wie das Anziehen und Strecken der Arme und Beine im Liegen. Mittels digitaler Videotechnik wird in jeweils zwei sichtbar bleibenden Etappen ein Herausschlüpfen aus dem Körper und das Wieder-Hineinschlüpfen suggeriert. Die visualisierten Parameter des Mediums dienen gleichsam als metaphorische Vehikel, um Veränderungen des inneren und äußeren Ichs, von Illusion und Realität zu artikulieren. Wiederum wird der Lacansche Ansatz transparent, dass es kein verlässliches und authentisches Körperbewusstsein geben kann, das angesichts eines problematisch gewordenen mentalen Bewusstseins beispielsweise durch Übungen eingeholt werden könnte. Sowohl „Paranoia (Death Valley)“ als auch „Videogymnastik“ verhandeln das zur Disposition gestellte Subjekt über den Vorgang der Wahrnehmung selbst. Wenn sich Bajtala wie in „Paranoia (Death Valley)“ selbst „von außen“, von diesem unmöglichen Punkt aus sieht, dann wird nicht nur ihr Ich auf ein externes

Objekt für den Blick reduziert, sondern darüber hinaus auch der Blick selbst, der sie von außen beobachtet objektiviert – es ist nicht mehr IHR Blick, er wird ihr entzogen. So wie sie sich als Objekt immer wieder dem subjektiven Blick entzieht. Es fällt schwer einen geeigneteren Ort für die gleich einer Moebius-Schleife um sich kreisende Jagd nach dem Objekt der Begierde zu imaginieren: Die namenlose Geisterstadt im Death Valley mit ihren zivilisatorischen Überbleibseln ist Trugbild ihrer selbst, Simulacrum einer im Dienste touristischer Attraktionen aufrechterhaltenen Struktur – für die Lust am Schauen und umhergeisternde Blicke.

Catch me if you can... Du wird mich niemals bekommen.

¹ Vgl. Jacques Lacan, Das Seminar, Buch XI, Die Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim/Berlin 1997.

² Miriam Bajtala, Paranoia 1 (death valley), 2004, Video, Farbe, Ton, 3 min., Endlosloop.

³ Vgl. Kaja Silverman, The Subject of Semiotics. New York 1983, S.194-236.

⁴ Vgl. Slavoj Žižek, Die Furcht vor echten Tränen. Krzysztof Kieslowski und die „Nahtstelle“. Berlin 2001, S.12-13.

⁵ Ebd., S.13.

⁶ Ebd., S.14.

⁷ Vgl. Jacques Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Schriften I, Freiburg 1973.

⁸ Miriam Bajtala, Videogymnastik (warm ups 1-4), 2004/2005, Videoinstallation, vier Videos, Farbe, Ton, 10-30 sek., Endlosloop.