

Der Blick bei Sophie Calle
Inszenierungen zwischen Authentizität und Fiktion

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Magistra artium

an der Universität für angewandte Kunst

Institut für Medientheorie

vorgelegt von

Miriam Hamann

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl: S 190590347 A

Studienrichtung: Kunstpädagogisches Lehramt für Bildnerische Erziehung

Betreuerin: ao. Univ.-Prof. Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Gabriele Jutz

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Wien, Juni 2010

Vorwort

Die vorliegende Arbeit nimmt Bezug auf thematische Schwerpunkte im Werk der französischen Künstlerin Sophie Calle.

Ihre Formen der Beobachtung, das Spiel mit den Bereichen des Privaten und Öffentlichen, ihr Umgang mit sich selbst und den Kriterien von Authentizität und dem Fiktiven sind wesentliche Aspekte, die für meine Themenwahl bestimmend waren. Die Vielschichtigkeit von Calles Arbeiten aufzuzeigen und in der Rezeption theoretische Bezüge sichtbar zu machen sowie herzustellen, stellten für mich spannende und produktive Herausforderungen dar.

Anstoß für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ausgewählten Werkbeispielen der Künstlerin war der Besuch einer Ausstellung bei der Biennale di Venezia im September 2007.

Einen Monat später trat ich meinen einjährigen Studienaufenthalt in Paris an. Als ich dort in der Galerie Emmanuel Perrotin ein Praktikum absolvierte, begegnete ich erneut den Werken Sophie Calles. Sie zählt zu jenen zeitgenössischen KünstlerInnen, die von der Galerie vertreten und ausgestellt werden. Während meines Studienjahres in Paris hatte ich nochmals die Gelegenheit, die bereits in Venedig ausgestellte Arbeit der Künstlerin in der Bibliothèque nationale de France zu sehen. Die neuerliche Betrachtung erweckte meine Neugierde und den Wunsch, die künstlerische Produktion Sophie Calles besser zu erfassen.

Zurück in Wien beschloss ich, meine Diplomarbeit diesem Themengebiet zu widmen. Um meine Recherche zu vertiefen und Literatur heranzuziehen, die mir in Österreich nicht zugänglich war, verbrachte ich etwas später abermals zwei Monate in Paris. Dort hatte ich die Möglichkeit, in Artikel und Bücher aus dem Archiv der Galerie Emmanuel Perrotin Einblick zu nehmen und für meine Arbeit relevante Texte als Quellen zu verwenden.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin, ao. Univ.-Prof. Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Gabriele Jutz, für den Anstoß bedanken, die Thematik dieser Diplomarbeit zu entwickeln. Außerdem bedanke ich mich für ihre intensive fachliche Betreuung und

die inhaltliche Anregung, die Arbeit nicht deduktiv aufzubauen, sondern vom Konkreten ausgehend das Themenfeld induktiv zu erarbeiten.

Ein weiterer Dank gilt der Pariser Galerie Emmanuel Perrotin, insbesondere Philippe Joppin, der mir Material und einen eigenen Platz für meine Recherche zur Verfügung stellte und mir somit die Möglichkeit eröffnete, das Archiv der Galerie zu nützen.

Ganz besonderer Dank gebührt all jenen, die mich während der Realisierung der Diplomarbeit begleitet haben, insbesondere meiner Familie, die mich bei meiner Ausbildung stets förderte und auch bei der Erstellung dieser Arbeit intensiv unterstützte.

Depuis des mois, je suivais
des inconnus dans la rue.
Pour le plaisir de les suivre
et non parce qu'ils m'intéressaient.¹

¹ Calle: *A suivre...* (*LIVRE IV*), 1998, o.S.

„Seit Monaten folgte ich Unbekannten auf der Straße. Um des Späßes wegen, ihnen zu folgen, und nicht, weil sie mich interessierten.“

Alle Übersetzungen in der vorliegenden Diplomarbeit stammen von der Autorin M.H.

Inhaltsverzeichnis

<u>Vorwort</u>	<u>1</u>
<u>Inhaltsverzeichnis</u>	<u>4</u>
<u>1. Einleitung</u>	<u>6</u>
<u>2. Sophie Calles ästhetische Praxis</u>	<u>10</u>
<u>3. Beschreibung ausgewählter Werkbeispiele</u>	<u>18</u>
3.1. Suite vénitienne	18
3.2. L’Hôtel	22
3.3. La filature	24
3.4. Le carnet d’adresses	27
3.5. Double Blind	29
<u>4. Theoriebezüge zu Sophie Calles ästhetischer Praxis</u>	<u>34</u>
4.1. Kunst- und medientheoretische Hintergründe	34
4.1.1. Performancekunst	34
4.1.1.1. Performancekunst und ihre Entstehung	35
4.1.1.2. Happening, Fluxus und Wiener Aktionismus als performative Spielarten	42
4.1.1.3. Zur Dokumentation performativer Ausdrucksformen	44
4.1.1.4. Das künstlerische Schaffen Sophie Calles im Kontext ausgewählter PerformerInnen	47
4.1.2. Spurensicherung	54
4.1.2.1. Spurensicherung und das Medium Fotografie	61
4.1.3. Blick	68
4.1.3.1. Abbild des (fotografischen) Blicks	80
4.1.3.2. Der heimliche Blick	82
4.2. Psychoanalytische und soziologische Hintergründe	86
4.2.1. Lacans Aspekte des Anderen und der Konstituierung des Selbst	86
4.2.2. Jean Baudrillards Verführungstheorie	91
<u>5. Analyse der ausgewählten Werkbeispiele</u>	<u>99</u>
5.1. Leitfragen der Analyse	99
5.1.1. Leitfrage 1: Performative Strategien	100
5.1.2. Leitfrage 2: Spurensicherung, Abwesendes und Inszenierung	105

5.1.3. Leitfrage 3: Blickkonstruktionen bei Sophie Calle	113
5.1.4. Leitfrage 4: Das Selbst und der Andere bei Sophie Calle	117
5.1.5. Leitfrage 5: Sophie Calle als Verführerin	120
<u>6. Zusammenfassendes Fazit</u>	<u>127</u>
<u>7. Bildbeispiele ausgewählter Werke</u>	<u>131</u>
<u>Abbildungsverzeichnis</u>	<u>140</u>
<u>Literaturverzeichnis</u>	<u>141</u>

1. Einleitung

Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit sind Werke der zeitgenössischen französischen Künstlerin Sophie Calle. Der Fokus wird dabei im Besonderen auf die Themenfelder Blick und Selbstinszenierung gerichtet, die in den Arbeiten Calles in auffälliger Regelmäßigkeit auftauchen und sich gleichsam als Leitmotiv durch ihr künstlerisches Œuvre ziehen.

Durch die eingehende Darstellung ausgewählter Beispiele wird konkreten Fragestellungen nach dem Blick in der Kunst nachgegangen, wobei die Genderspezifik des Blicks im Vordergrund steht. Von Bedeutung ist diesbezüglich die Rolle des Blicksobjekts: als aktiver Part steht das Blicksobjekt dem Blickobjekt gegenüber, das erst durch den Blick des Anderen als solches generiert wird. Sowohl in der bildenden Kunst als auch in den Medien ist das Blicksobjekt vorwiegend ein männliches. Durch den Blick männlicher Kunstschaffender werden Bilder einer Weiblichkeit produziert, die Frauen als Objekte darstellen und sich nicht nur in Kunst und Film, sondern auch in der gesellschaftlichen Realität manifestieren.

Dieser vorwiegend männlichen Blickposition setzt Calle eine weibliche entgegen und hinterfragt somit traditionelle Rollenverhältnisse.

Sie tritt als Beobachterin des Privaten und Intimen auf und stellt verborgene Bereiche schonungslos der Öffentlichkeit dar. Wenn sie unbekanntem Menschen folgt oder private Gegenstände Fremder fotografiert und präsentiert, so dringt sie heimlich in das Leben anderer ein. Vor dem Hintergrund des Publizierens von Privatem ist eine Auseinandersetzung mit der Thematik der Schaulust unumgänglich. Inwieweit sind Einblicke in das Private berechtigt und wo liegen ihre Grenzen?

Indem Calle Privates und Intimes öffentlich macht, stehen ihre künstlerischen Ausdrucksformen in einem Naheverhältnis zur feministischen Performancekunst der 1970er Jahre, die gegen die Exklusion des Privaten – als weiblich konnotierter Bereich – und für das Vordringen der Frau ins Öffentliche bzw. Politische eintrat. Künstlerische Auseinandersetzungen, die sich aus der Konfrontation zwischen Privatem und Öffentlichem ergaben, gingen in dieser frühen Performancekunst mit der Frage nach Identität, Freiheit und Kontrolle einher. Ziel war es, ein Wechselspiel

dieser beiden Bereiche zu initiieren und das Private öffentlich zugänglich zu machen. Wesentlich für eine feministische Auseinandersetzung war außerdem die Thematisierung von Voyeurismus und traditionellen Blickpositionen, in denen die Frau lediglich als passives, betrachtetes Objekt fungierte.² Die Beschäftigung mit diesen Inhalten prägte die Zeit der frühen Aktionskunst ebenso wie Sophie Calles Werk, das in den späten 1970er Jahren seinen Anfang nahm, sich aber vor allem in den 1980er Jahren mit besonderer Vehemenz der Frage nach dem Privaten und der eigenen Identität widmete.

Calle interessiert sich für das private Leben anderer und begibt sich auf eine Suche nach dem Fremden – eine Suche, die jedoch nur eine vorgebliche ist. Denn fremde Geschichten bieten der Künstlerin eine Bühne, auf der sie ihre eigenen Identitäten konstruiert und inszeniert. Nicht das Aufdecken von Geheimnissen anderer steht im Zentrum ihrer Arbeit, vielmehr ist es die Frage nach der Positionierung der Künstlerin selbst in diesen Erzählungen, Spurensicherungen und Beobachtungen. Denn immer setzt sie sich mit all ihren vorgegebenen intimen Gefühlen und Empfindungen in Bezug zu den Geschichten, wird selbst zum Mittelpunkt ihres Werks. Sie entwirft Situationen, in denen sie bestimmte Formen von Subjekt-Objekt-Verhältnissen eingeht, sei es als weibliches Blicksubjekt, das heimlich Menschen – und vor allem Männer – observiert, oder als Beobachtete, die betrachtet und begehrt werden möchte.

Immer wieder inszeniert sich die Künstlerin neu und entwirft Bilder von sich in unterschiedlichsten Rollen. Dies hinterlässt den Eindruck, als wäre sie auf der Suche nach Identität. Ständig führt sie ihre Arbeiten auf sich selbst zurück, wird zum Zentrum ihres Werks und ihrer bildlichen Darstellungen. Wenn sie als repräsentierte Hauptfigur ihrer Fotografien und Geschichten in Erscheinung tritt, so erweckt dies den Eindruck, als versuche sie dadurch ihr Dasein mittels eines Bildes sicherzustellen und Identifikationen mit dem eigenen Bild zu ermöglichen. Diese Herangehensweise erscheint wie eine Reinszenierung des Lacanschen Spiegelstadiums. Dieses ist in Bezug auf Calles Arbeiten wesentlich, da Jacques Lacan darin

² Vgl. Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, 2001, S. 103–104.

einen bestimmten Prozess der Selbstbildung und Identifikation ausgearbeitet hat, in dem sowohl das eigene (Selbst)Bild als auch der Blick des Anderen an Bedeutung gewinnen.

Indem Calle sich selbst durch unterschiedliche künstlerische Strategien in Verhältnisse zum Anderen bringt und Identitäten konstruiert, ruft sie jene Ausbildung des Selbst über das eigene Bild in Erinnerung. Doch nach Lacan geht die Begründung des Selbst mit einem Mangel und Verkennen einher. Was dies für die Identifikation bedeutet, wird in Kapitel 4.2.1. thematisiert, in dem näher auf das Spiegelstadium eingegangen wird. Welche Funktionen die Identitätskonstruktionen Calles haben und inwiefern eine Reinszenierung des Spiegelstadiums vorliegt, soll in weiterer Folge vor einem psychoanalytischen Hintergrund beleuchtet werden.

Calles künstlerische Auseinandersetzung mit der eigenen Identität lässt sich im Zusammenhang mit einer Positionierung des Weiblichen lesen. Strukturen der Wahrnehmung spielen dabei eine überaus bedeutende Rolle. Sie manifestieren sich vor allem in einer Kontextualisierung des Selbst zum Anderen, in einer Verführungsstrategie innerhalb zwischenmenschlicher Beziehungen (wie sie Jean Baudrillard beschrieb und in Kapitel 4.2.2. dargelegt wird), sowie in einer Beschäftigung mit dem Blick als Ausdruck einer Machtpositionierung.

Calles ästhetische Praxis steht auch im Zeichen einer Feldforschung, innerhalb derer sie Spuren und Relikte sucht, sammelt und für ihre künstlerischen Interessen verwertet. Situationen werden akribisch aufgezeichnet, schriftlich beschrieben und fotografisch dokumentiert. Relikte und Spuren werden gleichsam um des Beweises willen gesammelt und präsentiert. Calle arbeitet dabei mit authentisierenden Strategien, indem sie auf jene Zeichenkategorie zurückgreift, die in der Semiotik als Index bezeichnet wird. Der Index ist ein Zeichentypus, der einen Bezug zu seinem Referenten aufweist, dessen Existenz vorausgesetzt wird. Mit dem Einbezug des Relikts und der Spur integriert Calle zwei Unterkategorien des Index, um ihren künstlerischen Herangehensweisen den Charakter authentischer Dokumentationen zu geben. Diese bewusste Auseinandersetzung mit indexikalischen Zeichen und ihrer Funktion wird uns vor allem in Kapitel 4.1.2 (zur Spurensicherung) begegnen.

Aspekte der Spurensicherung, authentisierende Strategien sowie das Spiel mit Blickpositionen und Identitätskonstruktionen sind dem Werk Calles inhärent. Diese Themenfelder stellen gleichsam tragende Säulen im Schaffen der Künstlerin dar. Da der Fokus der vorliegenden Arbeit auf diese Themenfelder gerichtet ist, wird kein repräsentativer Überblick über das Gesamtwerk Calles gegeben, sondern es werden fünf Beispiele ausgewählt. Diese werden zuerst beschrieben und in weiterer Folge analysiert. Ausgehend von diesen wird der Versuch unternommen, einen theoretischen Kontext herzustellen, um dann den Bogen wieder zu den eingangs beschriebenen Arbeiten und ihrer Analyse zurückzuführen. Als Instrumentarium dienen Leitfragen, die sich aus inhaltlichen Aspekten der Werkbeispiele und dem theoretischen Umfeld ergeben.

Stellt die vorliegende Einleitung das erste Kapitel dar, so nimmt das zweite sowohl Bezug auf biografische Eckdaten der Künstlerin als auch auf die Entwicklung unterschiedlicher künstlerischer Strategien. Das dritte Kapitel widmet sich, wie bereits erwähnt, der Beschreibung exemplarischer Arbeiten, während das vierte sich vom Werk Calles entfernt, um kunst-, medientheoretische, psychoanalytische und soziologische Kontexte zu beleuchten. Im fünften Kapitel werden die beschriebenen Werkbeispiele Sophie Calles vor dem Hintergrund der Theoriebezüge analysiert.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Calles ästhetische Ausdrucksformen zu erfassen, Prozesse der Identitätskonstruktionen und Blickpositionen aufzudecken und der Frage nach deren Funktionen nachzugehen. Da der Blick und seine Genderspezifika bei Sophie Calle zentrale Elemente sind, möchte ich mit der vorliegenden Arbeit eine Sensibilisierung für diese Thematik schaffen.

2. Sophie Calles ästhetische Praxis

Sophie Calle ist konzeptionelle Künstlerin, sie ist Fotografin, Schriftstellerin, Filmemacherin, Autobiografin, Spurenleserin, Verführerin, Beobachterin und Verfolgerin. Seit den 1970er Jahren gilt sie als eine der bedeutendsten zeitgenössischen französischen Künstlerinnen. Sie lebt und arbeitet in Paris und New York.

Geboren wurde Calle 1953 in Paris, wo sie auch ihre Jugendjahre verbrachte, bevor sie in den 1970er Jahren eine Weltreise unternahm und als Barfrau, Stripteasetänzerin und Dompteurin arbeitete.³ Seit den späten 1970er Jahren macht sie immer wieder durch brisante Aktionen auf sich aufmerksam. In ihren Arbeiten thematisiert sie das Private und das Öffentliche sowie Blickpositionen, beobachtet und lässt beobachten, verfolgt und lässt verfolgen und geht der Frage nach den Grenzen zwischen Kunst und Leben nach. Sie ist „artiste narrative“ bzw. „faiseuse d’histoires“⁴, erzählende Künstlerin also, die inhaltlich interessanten Gegebenheiten und Geschichten nachgeht und sie unter Verwendung verschiedenster Medien neu erzählt und interpretiert. Der künstlerischen Produktion zugrunde liegt zumeist eine Idee, eine Geschichte, die Calles Neugierde weckt.

Bestimmte Formen der Beobachtung nehmen dabei einen besonderen Stellenwert ein. Während Calle zu Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit vorerst willkürlich die Objekte ihrer Beobachtungen wählt, unternimmt sie bald schon gezielte Inszenierungen, die sie selbst als Rituale bezeichnet. Sind es in den frühen Arbeiten vor allem anonyme Verfolgungen und Beschattungen unbekannter Menschen, so erlebt ihr Werk ab Mitte der 1980er Jahre eine Wende. Immer mehr tritt Sophie Calle in Dialog mit bestimmten Menschen und ihren Schicksalen. Sie porträtiert Blinde und befragt sie zu deren Vorstellung von Schönheit (*The Blinds*, 1986) oder erzählt von ihrer Bekanntschaft mit einem älteren Russen, den sie auf einer Eisenbahnfahrt quer durch Russland kennen lernt und mit dem sie trotz sprachlicher Differenzen

³ Vgl. Heinrich: „Die wahren Geschichten der Sophie Calle“, in: Calle/Heinrich: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*, Katalog zur Ausstellung, 2000, S. 6.

⁴ Vgl. Guibert: „Panégryque d’une faiseuse d’histoires“, in: Calle: *A suivre...*, 1991, o. S.

eine sonderbare Form der Freundschaft aufbaut (*Anatoli*, 1984). Anstelle eines anonymen Observierens lässt sich eine emotionalere Herangehensweise an die Befragten und Beobachteten erkennen. Dass genau dies große Kritik hervorbringen kann, zeigen die Reaktionen auf *The Blinds*. Kritische Stimmen warfen Calle vor, die physische Behinderung der Menschen schamlos den Blicken eines sehenden Publikums auszusetzen. Dem kann jedoch die Tatsache entgegengesetzt werden, dass Calle den Blinden die Möglichkeit eröffnet, ihre verbalen Aussagen zu verbildlichen und sie ihnen somit für kurze Zeit einen Blick – nämlich den der Künstlerin – gibt.⁵

Auch Calles eigenes Leben gewinnt in ihren künstlerischen Auseinandersetzungen zunehmend an Bedeutung – sie wird Beobachterin und Betrachtende ihrer selbst. Das Autobiografische tritt immer mehr in den Vordergrund. Erinnerungen und Erfahrungen werden zum Ausgangspunkt vieler späterer Arbeiten. Unter dem Titel *Autobiografische Geschichten* (seit 1988) stellt sie immer wieder sich selbst und ihr eigenes Leben in das Zentrum des Interesses, offenbart eigene Befindlichkeiten und setzt sich der Rezeption einer breiten Öffentlichkeit aus. Ähnliches geschieht in dem Film *No Sex last Night* (in der Videoverision erschienen unter dem Titel *Double Blind*) aus dem Jahr 1992, der in Kooperation mit ihrem damaligen Lebensgefährten Gregory Shephard entstand und sich vor allem mit den Schwierigkeiten bzw. gar der Unmöglichkeit einer (Liebes)Beziehung auseinandersetzt. Um die Beziehung zu einem Mann bzw. deren Ende geht es auch in der Arbeit *Prenez Soin de Vous*, die im Zuge der Biennale di Venezia 2007 im französischen Pavillon gezeigt wurde.

Durch die Schaffung von Bild-Text-Zyklen wurde Sophie Calles Werk oftmals mehr der Literatur als der bildenden Kunst zugeschrieben. Visuelle und verbale Ebenen finden sich in ihren Arbeiten nebeneinander und ergeben im Sinne von „I see what I don't say and I say what I don't see“⁶ ein Ganzes. Meist ergänzen Fotografie und Texte einander, manches Mal aber ist deren Zusammenhang nicht sofort ersichtlich. Auffallend an den Bild-Text-Zyklen ist die dokumentarische Einsatzweise der Fotografie. Sie fungiert zumeist als Element, das den Inhalt des Texts unterstreicht.

⁵ Vgl. Heinrich, 2000, S. 8–9.

⁶ Macel: „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*“, in: Macel (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue*, 2003, S. 21.

Als würden sie schriftliche Erlebnisberichte begleiten, finden Fotografien als Beweisfotos oder Aufzeichnungen Verwendung.

In Ausstellungsräumen werden diese Text-Bild-Kombinationen oft großflächig präsentiert. Eigens produzierte Bücher dienen deren Dokumentation und werden gleichsam eigene künstlerische Publikationen. Vor dem Hintergrund der Feststellung, Calle sei eine „erzählende Künstlerin“, ist es nur logisch, dass sie selbst als Autorin dieser Bücher in Erscheinung tritt. Das Geschichten-Erzählen wird – begleitet von Bilddokumentationen – in ein geeignetes Printmedium verpackt. Das Buch als nicht ephemeres, beständiges Zwischenglied von Künstlerin und Publikum spielt hier eine wichtige Rolle und wird gleichsam eigenständiges künstlerisches Produkt.

Calles Werk ist vorwiegend konzeptuell. Doch im Gegensatz zur *Concept Art*, in deren Mittelpunkt die öffentlich gemachte Idee und das Konzept – präsentiert in Form von Skizzen, Entwürfen, Plänen, Modellen und teilweise auch Künstlerbüchern – stehen, hat der Zufall in den Arbeiten Sophie Calles eine bedeutende Rolle inne. Das Element des Zufalls kann das Konzept/die Idee revidieren, das ursprünglich intendierte Endprodukt verändern und die Künstlerin mit ständig neuen, sich wandelnden Situationen konfrontieren. Diese Herangehensweise erweckt den Eindruck, als würde Sophie Calle leben, um zu produzieren und produzieren, um zu leben. Leben und Werk werden untrennbar miteinander verbunden. Durch ihre Intermedialität lassen sich die Werke der Künstlerin nur schwer einer einzigen Kunstgattung bzw. -richtung zuordnen. Indem sowohl Performance- und Schreibkunst als auch Fotografie (und Video) als künstlerische Ausdrucksformen eingesetzt werden, entsteht eine Intermedialität ästhetischer Praktiken, die dem Werk einen signifikanten Eigencharakter verleiht.

Calles Arbeiten verwirren, irritieren unser Gespür für die Unterscheidung von Fiktion und Realität und werfen Fragen nach Grenzüberschreitungen auf. Das Medium Fotografie dient der Dokumentation vieler ihrer performativen Strategien oder ist eigenständiger Teil der Arbeit an sich. Doch der Wahrheitsgehalt der Text-Bild-Zyklen ist nicht zu fassen. „Ob diese visuellen und verbalen Rekonstruktionen

wahre Geschichten oder Fiktionen sind, muß der Betrachter selbst entscheiden⁷, schreibt die Kuratorin Barbara Heinrich in einem Katalogtext zu einer Ausstellung Calles in Kassel. Damit spielt sie auf jene Ebene an, derer sich die Künstlerin bemächtigt, um der Rezipientin/dem Rezipienten Verantwortung zu übergeben und sich als Kunstschaaffende einerseits klar zu exponieren, sich jedoch als deutende bzw. erklärende Instanz im Hintergrund zu halten. Dadurch wirken ihre Arbeiten verstörend, denn weder wird die Form der Betrachtung vorgegeben, noch ein Wort über Tatbestände verloren. Doch genau diese Ambiguität macht Sophie Calles Werk zu jenem Faszinosum, dessen man sich nur schwer entziehen kann.

Die Darstellung ihrer eigenen Geschichten, die im Grunde ebenso undefiniert bleiben wie die anderer Menschen, kann in Bezug zu einer „Auto-Fiktion“ gestellt werden, in der Autor/in, Erzähler/in und Charaktere eins sind, eine wahrhafte Nacherzählung des eigenen Lebens jedoch nicht unbedingt gegeben sein muss.⁸ Obwohl Calles Arbeiten den Anschein einer autobiografischen Anlehnung geltend machen, bleiben sie gleichzeitig anonym und Fragen nach Authentizität und Fiktion meist ungeklärt: Ist Sophie Calle die Person, die sie mittels Worten und fotografischen Dokumentationen vorgibt zu sein? Wo ist der Unterschied zwischen Leben und Werk? Immer schlüpft Calle in neue Rollen, die Beweise der Spuren ihres Lebens sind jedoch nüchtern und austauschbar. Diese Undifferenziertheit zwischen Werk und Leben, zwischen Realität und Fiktion, führt zu folgender Fragestellung: Welche Funktionen haben die von ihr entworfenen Konstruktionen?

Durch ihre Beobachtungen bewirkt Calle eine Entrückung und Verfremdung des Alltags. Es ist das Abwesende, das fasziniert. Die Erinnerung an das eben nicht Gegenwärtige und Greifbare, aber doch Existente. Die Erzählung und Rekonstruktion des Abwesenden durch Gegenstände (als Indizien) oder durch die Beschreibung anderer.

Obwohl Calle Menschen und Gegenstände genau durchleuchtet und sie dem/der BetrachterIn näher bringt, schafft sie gleichzeitig eine gewisse Distanz zu diesen Objekten und Subjekten, die im Grunde banal und alltäglich sind. Durch akribische detektivische Untersuchungen und die Verbindung mit einem dem jeweiligen Werk

⁷ Heinrich, 2000, S. 10.

⁸ Vgl. Macel: „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*“, 2003, S. 21.

zugrunde liegenden Kontext werden Spuren manipuliert, von der Künstlerin jedoch als authentische Zeichen dargelegt. Diese Einsatzweise von authentisierenden Strategien wird im Kapitel zur Spurensicherung näher beleuchtet.

Welche Funktion haben die für den/die BetrachterIn gesammelten und präsentierten Spuren? Fungieren sie als Indices von unbeabsichtigt Hinterlassenem oder sind sie – integriert in die Ausdrucksform künstlerischer Praxis – inszeniert? Betrachtet man näher die Entstehung von Spuren, so wird deutlich, dass sie dem Unwillkürlichen entstammen.⁹ Spuren werden zu solchen, indem sie *hinterlassen* werden. Ihre Anwesenheit zeugt von einer Abwesenheit. Dieser Funktionsweise der Spur bedient sich Sophie Calle. Wenn sie vorgefundene Objekte – gleichsam Relikte – bildlich bzw. sprachlich in eine Geschichte integriert, schafft sie eine narrative Logik, innerhalb derer sie die Gegenstände auf gewisse Weise manipuliert und inszeniert. Aus dieser Verwendung von Spuren ergibt sich die Frage nach deren natürlicher Beschaffenheit.

Das Sujet der Spurenfunktion ist ebenso zentrales Element der künstlerischen Praxis Calles wie jene oben skizzierten Motive der Privatheit vs. Öffentlichkeit, des Blicks sowie der Subjektkonstituierung.

Seit 1980 zeigt Sophie Calle ihre Arbeiten in zahlreichen Solo-, sowie Gruppenausstellungen. Ihre Beteiligung an der Biennale de Paris im Jahre 1980 brachte ihr ersten Ruhm ein, bald schon wurde sie zu einer der angesehensten französischen Künstlerinnen der Gegenwart. Ihre Arbeiten werden laufend in in- und ausländischen Galerien und renommierten Häusern gezeigt.¹⁰ Unter anderem war Sophie Calle im Jahr 2007 auf der Biennale di Venezia vertreten. Viele ihrer Arbeiten wurden als Künstlerbücher publiziert.

Die anfänglich alleinige Autorschaft gab Calle zu Gunsten von Kooperationen mit anderen Personen auf. Mit Gregory Shephard als Koproduzent ihres Filmes *No Sex Last Night* entstand eine gegenseitige, spiegelnde Beobachtung, in der divergierende

⁹ Vgl. Krämer: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Krämer et al: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, 2007, S. 14–16.

¹⁰ Eine von vielen detaillierten Ausstellungsschronologien findet sich in: Macel (Hg.), 2003, S. 436–439.

Blicke und unterschiedliche Gesichtspunkte zweier AutorInnen ein Ganzes ergaben. Mit dem Schriftsteller Paul Auster verband Calle eine langjährige Zusammenarbeit. In seinem Roman *Léviathan* skizzierte er mit der Künstlerin Maria eine Figur, deren künstlerische Produktionen zum Teil jenen von Calle ähnelten bzw. gar entsprachen. Zugleich nahm Calle wiederum Eigenschaften und Handlungen der Romanfigur Maria an. Fiktion und Realität wurden sowohl in dem Roman als auch im realen Kunstschaffen Calles vermischt.

In *Double Game* wurde dieses durch gegenseitige Beeinflussung entstandene Pingpong-Spiel¹¹ zwischen Auster und Calle veröffentlicht. Um weiterhin eine fiktive Charaktere eines Romans in die Realität umzusetzen, bat die Künstlerin Auster um eine Geschichte, der sie ein Jahr lang folgen würde. Diese Verantwortung lehnte der Autor aber ab und schickte Calle stattdessen die kurze Anweisung, das Leben in New York zu verbessern. Daraufhin schenkte sie u.a. Passanten und Passantinnen auf offener Straße ein Lächeln, sprach mit Fremden und dekorierte eine Telefonzelle.¹² Die durchgeführten Aktionen, sowie Austers Anleitungen, wurden unter beider Namen in *The Gotham Handbook* herausgebracht.

Die doppelte Rolle Calles als Autorin und Protagonistin ihres Werks, das (scheinbare) autobiografische Elemente integriert, führt zur Auseinandersetzung mit der Biografismus-Debatte. In den 1960er und 70er Jahren problematisierte diese die vorherrschende Annahme eines Zusammenhangs von Leben und Werk. Der Beginn der Kunstgeschichtsschreibung und einer Leben-Werk-Verbindung lässt sich mit dem 16. Jahrhundert datieren, als Giorgio Vasari erstmals Lebensbeschreibungen von Künstlern (so genannte Künstlerviten) verfasste. Damit prägte er die zu einem großen Teil heute noch vorherrschende Annahme, das Kunstwerk sei subjektiver Ausdruck der Kunstschaffenden. Der Biografismus geht von der Annahme aus, dass das Leben einer Autorin/eines Autors in engem Zusammenhang mit dem von ihr/ihm produzierten Werk steht, dessen Bedeutung demzufolge nur unter Einbeziehung der Biografie zu erfassen sei. Diese autorzentristischen Theorien wurden jedoch vielfach kritisiert. So ging etwa die Psychoanalyse Fragen nach der Subjektivität nach. Sie

¹¹ Vgl. Macel: „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*“, 2003, S. 26.

¹² Vgl. Macel (Hg.), 2003, S. 274.

sah das Individuum nicht als „autonomous, bounded, or self-evident entity“¹³, sondern als Subjekt, das in bestimmten historischen und kulturellen Kontexten lebt und von diesen definiert wird: „The psychoanalytic subject is by definition historically contextualized, constantly in formation, psychically dynamic, open-ended and complex.“¹⁴

Auch Autoren und Literaturkritiker der Avantgarde verstanden ästhetische Praktiken nicht als reine Expression eines autonomen Individuums. Kultursoziologische Ansätze entlarvten die Auffassung der Künstlerin/des Künstlers als „geniale/n“ und autonome/n Schöpfer/in als romantisierendes Klischee, da jedes künstlerische Schaffen historisch, sozial und kulturell determiniert ist. Um ein Beispiel für den Mythos vom autonomen Künstlersubjekt anzuführen, kann auf Picasso verwiesen werden, der unzählige Male als Genie erwähnt wurde und dessen Bilder von einer narzisstischen Charakteristik geprägt sind. Diese resultierte vor allem aus dem ständigen Miteinbezug („inscription“) seines „Selbst“ als Garantie der Autorschaft. Doch auch Picassos Arbeiten können nicht als Ausdruck eines „reinen“ Selbst gesehen werden. Denn sie entstanden in einem bestimmten Kontext und sind kulturell sowie historisch eingebettet.

Die Kritik am Individualismus führte zu der Ansicht, dass weniger die psychische Realität, sondern vielmehr Kräfte von Außen für die Individuation und damit für die künstlerische Produktion prägend seien: „[...] the artist was an individual produced by cultural conditions rather than an autonomous entity existing in some fictive „outside“ of the social order [...]“¹⁵.

Wichtige Vertreter der Kritik am autonomen Autor waren unter anderem Roland Barthes mit seiner 1968 publizierten Schrift *Was ist ein Autor?* und Michel Foucault, dessen Text *Der Tod des Autors* im Jahr 1969 erschien.¹⁶ Barthes hielt fest, dass es keinen aus sich selbst schöpfenden Autor gäbe, sondern die von ihm produzierten Texte aus einer Vielfalt schon existierender Worte und Zitate bestünden, die sich dem Leser offenbaren. Damit spricht Barthes diesem einen besonderen Stellenwert zu, da er mit der Entmächtigung des Autors zur Instanz der Bedeutungsbildung wird.

¹³ Drucker: *Theorizing Modernism: visual art and the critical tradition*, 1994, S. 108.

¹⁴ Drucker, 1994, S. 109.

¹⁵ Drucker, 1994, S. 125.

¹⁶ Vgl. Drucker, 1994, S. 108–146.

Foucault geht in seiner Abhandlung zum Thema Autorschaft der Frage nach deren Funktionen nach.¹⁷

Der Begriff der Autorschaft impliziert(e) Ansprüche auf Authentizität sowie Autorität, die – so zeigt es die Kunstgeschichte – vorwiegend männlich dominiert waren. Die aus der Beschäftigung mit der Autorschaft resultierenden Fragen nach Machtpositionierung sowie der Bedeutung von Autorbiografie stellen sich auch bei Sophie Calle. Denn genau zu jener Zeit, als der „Tod des Autors“ verkündet wurde, entstanden die ersten Arbeiten Calles, in denen die Künstlerin deutlich als Protagonistin und Autorin ihres Werks in Erscheinung tritt und die Grenzen zwischen Leben und Werk verwischt.

Mit ihrer Verbindung von Leben und Werk gibt Calle vor, autobiografische Elemente in ihre Arbeit zu integrieren. Sie erzählt fremde und private Geschichten, in denen sie selbst als zentrale Protagonistin in Erscheinung tritt. In ihrer künstlerischen Herangehensweise übernimmt sie performative Strategien, wird Agierende innerhalb der von ihr initiierten Prozesse, in denen sie verfolgt, beobachtet, Spuren sammelt, Berichte schreibt und das Geschehen fotografiert.

Wichtig dabei wird der Blick, dessen sich Calle bemächtigt, um private Geschichten erzählen und öffentlich präsentieren zu können. In diesem Zusammenhang wird im Rahmen dieser Arbeit der Frage nachgegangen, welche Blickpositionen eingenommen werden und welche Konstruktionen des Anderen (als beobachtetes Objekt) daraus resultieren.

In vielen ihrer Werke, ob in ihren Verfolgungen, Spurensicherungen oder Beobachtungen, inszeniert sich Calle neu und entwirft unterschiedlichste Identitäten. Welche Bedeutung dies für die Rezeption hat und welche Funktionen diese Konstruktionen haben, wird im Zuge dieser Arbeit dargelegt.

¹⁷ Vgl. Schiesser: „Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited“, in: Caduff/Wälchli (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, 2008, S. 20–33 und Bippus: „Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung“, in: Caduff/Wälchli, 2008, S. 34–45.

3. Beschreibung ausgewählter Werkbeispiele

Im Folgenden werde ich auf fünf Arbeiten Sophie Calles näher eingehen, in deren Zentrum bestimmte Formen der Beobachtung sowie der Selbstinszenierung stehen. In diesem Zusammenhang wird unterschiedlichen Blickperspektiven Beachtung geschenkt, die für Calles künstlerische Praxis von besonderer Bedeutung sind. Neben dem Fokus auf bestimmte Beobachtungs- und Blickstrukturen wird des Weiteren ein besonderes Augenmerk auf jene Formen der Identitätskonstruktionen gelegt, in denen Calle unterschiedliche Rollen einnimmt, um eine Suche nach Identität zu inszenieren.

Die Werkbeispiele werden entsprechend ihres Entstehungsdatums chronologisch angeführt und zunächst beschrieben. Ihre genaue Analyse findet sich – vor dem Hintergrund einer theoretischen Auseinandersetzung – in Kapitel sechs.

3.1. Suite vénitienne

Als Sophie Calle nach langjährigen Reisen um die Welt in den späten 1970er Jahren zurück in ihre Heimatstadt Paris kommt, sieht sie sich mit großen Veränderungen konfrontiert. Alles scheint ihr fremd, anders, nicht mehr vertraut. „[...] Ich hatte alles über Paris vergessen. Ich hatte keine Gewohnheiten, ich kannte niemanden. Ich konnte nirgends hin gehen, also beschloss ich Menschen zu folgen – irgendeinem.“¹⁸ Über einen Zeitraum von vier Monaten folgt sie fremden Menschen in den Straßen von Paris (siehe Abb. 1 und 2). Sie geht ihnen nach, fotografiert sie unbemerkt, um sie dann wieder aus den Augen zu verlieren.

[...] eines Tages begann sie auf der Straße Fremden nachzugehen; sie ging morgens aus dem Haus, suchte sich willkürlich jemanden aus und ließ sich von dieser Wahl für den Rest des Tages leiten. [...] In der Folge nahm sie ihre Kamera mit und fotografierte die Leute, denen sie nachging. Wenn sie abends nach Hause kam, schrieb sie auf, wo sie gewesen war und was sie getan hatte [...].¹⁹

¹⁸ Calle, zit. nach Heinrich, 2000, S. 6.

¹⁹ Auster: *Leviathan*, 1994, S. 87–88.

Im Zuge dieser anonymen Beschattungen folgt sie einem Mann, der nur wenige Minuten später wieder in der Menschenmasse verschwindet. Durch Zufall wird sie am Abend desselben Tages mit eben jenem Mann namens Henri B. bekannt gemacht. Als dieser im Zuge ihrer Konversation von seiner geplanten Reise nach Venedig spricht, beschließt Calle, ihm dorthin zu folgen. Ausgestattet mit einer Fotokamera, einer Linse mit eingebauten Spiegeln sowie Make-up und einer Perücke startet sie am 11. Februar 1980 am Gare de Lyon ihre Reise (eigentlich fand diese im Jahre 1979 statt, doch aus rechtlichen Gründen und um einer Anklage seitens Henri B.s zu entgehen, entschied sich Calle, das Datum um ein Jahr zu ändern²⁰). Tagebuchartig tätigt Calle Aufzeichnungen, chronologisch werden Henri B.s tägliche Handlungen – in Uhrzeiten gegliedert – aufgeschrieben und persönliche Anmerkungen und Gedanken Sophie Calles hinzugefügt.

Mit dem Motiv der Verfolgung eines Fremden durch das Labyrinth eines urbanen Raumes schafft Calle den zentralen Ausgangspunkt für *Suite vénétienne* (siehe Abb. 3 bis 5). Doch schon zu Beginn sieht sie sich mit Schwierigkeiten konfrontiert. Das Hotel, das Henri B. während ihres Gesprächs in Paris erwähnt hatte, scheint nicht zu existieren. „Je me vois aux portes d’un labyrinthe, prête à me perdre dans la ville et dans cette histoire.“²¹ Selbst in der von ihr – in der Hoffnung auf Auskunft über das Hotelregister – aufgesuchten Polizeistation erhält sie keine Information über den Verbleib des Mannes.

Am dritten Tag ihrer Reise wird die Annäherung an den Unbekannten systematischer. Calle geht von Hotel zu Hotel, doch ihre Suche bleibt erfolglos. „Je rencontre sans cesse les mêmes visages, jamais le sien. J’en arrive à trouver une consolation dans le fait de savoir qu’il n’est pas là où je le cherche. Je sais où Henri B. n’est pas.“²²

Am fünften Tag beschließt sie, alle in einem Register aufgelisteten Hotels in Venedig anzurufen. Dabei erfährt sie vom Verbleib des Mannes in der Casa de

²⁰ Vgl. Macel: „Biographical Interview with Sophie Calle“, in: Dies. (Hg.), 2003, S. 78.

²¹ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 44.

„Ich sehe mich vor den Toren eines Labyrinths, bereit, mich in dieser Stadt und dieser Geschichte zu verlieren.“

²² Calle: *À suivre...*, 1998, S. 51.

„Ständig begegne ich denselben Gesichtern, nie dem seinen. Allmählich finde ich sogar Trost in der Gewissheit, dass er nicht da ist, wo ich nach ihm suche. Ich weiß, wo Henri B. nicht ist.“

Stefani. Sie zögert. Wollte sie ihn wirklich ausfindig machen, ihrem Vorhaben einen neuen Verlauf geben? Trotz gewisser Unsicherheiten beschließt sie, dem Fremden näher zu kommen. Tagelang wartet sie – verkleidet mit einer blonden Perücke – vor dem Hotel, doch von Henri B. keine Spur.

Schließlich hilft ihr der Besitzer der Pension, in der sie untergebracht ist. Er ruft einen Freund in der Casa de Stefani an und bekommt u.a. folgende Auskunft: Henri B. hatte Venedig zusammen mit seiner Frau für einige Tage verlassen, sei nun wieder zurückgekommen und hätte das Zimmer bis nächste Woche reserviert. Meist verlasse er das Hotel gegen 10.00 oder 10.30 Uhr und käme erst spät abends zurück.

À cette évocation si concrète des habitudes d'Henri B. la peur me saisit à nouveau. J'ai peur de le rencontrer, j'ai peur que la rencontre ne soit médiocre. Je ne veux pas être déçue. Il y a un tel décalage entre ses pensées et les miennes. Je suis seule à rêver. Les sentiments d'Henri B. ne font pas partie de mon histoire.²³

Am 18. Februar sieht Sophie Calle Henri B. zum ersten Mal. Gemeinsam mit seiner Frau verlässt er die Pension und das städtische Versteckspiel beginnt.

An den folgenden Tagen sucht sie ihn, fotografiert ihn und seine Frau in den Cafés. Immer wieder beschreibt Calle die Wege, die Henri B. und seine Frau zurücklegen und berichtet von den Zwischenstopps vor diversen Schaufenstern und ihren Besorgungen in den Geschäften Venedigs. Fortwährend ist Calle in der Nähe der beiden, beobachtet und hält alles fotografisch, schriftlich und teils kartografisch fest. Oft wirkt sie unsicher über ihr Vorhaben, doch sie setzt die Verfolgung fort. Suchend bewegt sie sich durch die Stadt, macht Bekanntschaften und versucht auf verschiedenste Weisen, Henri B. näher zu kommen. Sie nimmt dieselben Wege durch das urbane Gewirr und fotografiert dieselben Motive wie der Verfolgte.

Eines Nachmittags, Henri B. ist alleine unterwegs, verkleinert sie den Abstand zu ihm. In einer Menschenmenge stoßen sie plötzlich aneinander – er spricht sie an, scheint sie trotz Perücke zu erkennen:

²³ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 61.

„Beim Wachrufen solch einer konkreten Erinnerung an Henri B.s Gewohnheiten packt mich erneut die Angst. Ich habe Angst, ihn zu treffen; ich habe Angst, die Begegnung könnte banal werden. Ich will nicht enttäuscht sein. Zwischen seinen und meinen Gedanken klafft ein Abgrund. Ich bin die einzige, die träumt. Henri B.s Gefühle sind nicht Teil meiner Geschichte.“

„Vos yeux, je reconnais vos yeux, ce sont eux qu’il fallait cacher!“ Il se recule pour me photographier. Il propose: „Voulez-vous que nous marchions ensemble?“ [...] Chemin faisant, il me demande ce que j’ai vu de Venise. Je ne trouve pas de réponse. Devant mon silence, il tente autre chose: il me dit que je n’aurais pas dû laisser ma carte d’identité en évidence, à la réception de l’hôtel. Invention dérisoire. Je lui souris. Je suis soulagée qu’il ne dise pas: „A votre place...“ ou bien „Vous auriez dû...“. J’aime la maladresse avec laquelle il cache sa surprise, son désir d’être maître de la situation.²⁴

Nach dem Spaziergang und der Enthüllung von Calles Identität gehen sie getrennte Wege. „Qu’avais-je imaginé? Qu’il allait m’emmener, me provoquer, m’utiliser? Henri B. n’a rien fait, je n’ai rien découvert. Il fallait une fin banale à cette histoire banale.“²⁵ Doch für Calle ist die Geschichte noch nicht zu Ende. Es ist ihre Geschichte und ein derartiges Ende scheint ihr zu missfallen.

Über einen Bekannten erfährt sie von Dr. Z., dessen Wohnung in der Straße von Henri B.s Hotel liegt. Sie geht zu ihm, erzählt ihm ihre Geschichte. Er willigt ein, ihr zu helfen, „leiht“ ihr morgens ein Fenster. „Si je le vois sortir je ne le suivrai pas. Je désire simplement le regarder à la dérobée, encore une fois, le photographier, mais je ne voudrais pas l’agacer, lui déplaire.“²⁶ Doch keine Spur von Henri B. Calle scheint unsicher zu werden, unsicher über den weiteren Verlauf ihrer Beschattung. „Mon aventure avec lui aurait-elle pris fin parce qu’il m’a découvert, parce qu’il sait?“²⁷

Am 23. Februar erfährt sie von Henri B.’s Abreisetag. Ihr kommt der Gedanke, sein Zimmer zu mieten, in seinem Bett zu schlafen. Doch die Pension ist ausgebucht, und so beschließt die Künstlerin, ebenfalls abzureisen. Um ein zufälliges Treffen mit ihm

²⁴ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 91–92.

„Ihre Augen, ich erkenne Ihre Auge wieder, die hätten versteckt werden sollen!“ Er tritt zurück um mich zu fotografieren. Er schlägt vor: ‚Wollen wir ein paar Schritte miteinander gehen?‘ [...] Unterwegs fragt er mich, was ich von Venedig gesehen habe. Ich finde keine Antwort. Angesichts meines Schweigens versucht er etwas anderes: Er sagt mir, ich hätte meinen Personalausweis an der Rezeption der Pension nicht so auffällig liegen lassen sollen. Lächerlicher Einfall. Ich lächle ihn an. Ich bin erleichtert, dass er nicht sagt: ‚An Ihrer Stelle...‘ oder ‚Sie hätten sollen...‘. Ich mag, wie unbeholfen er seine Überraschung versteckt, seinen Wunsch, Herr der Situation zu sein.“

²⁵ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 93.

„Was hatte ich mir vorgestellt? Dass er mich mitnehmen würde, mich herausfordern, mich benutzen würde? Henri B. hat nichts getan, ich habe nichts entdeckt. Diese banale Geschichte brauchte ein banales Ende.“

²⁶ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 98.

„Wenn ich ihn rausgehen sehe, werde ich ihm nicht folgen. Ich will ihn nur noch einmal heimlich betrachten, ihn fotografieren, aber ich würde ihn nicht belästigen, ihn nicht verärgern wollen.“

²⁷ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 103.

„Hat mein Abenteuer mit ihm ein Ende genommen, weil er mich entdeckt hat, weil er nun davon weiß?“

zu vermeiden, nimmt sie einen Zug über Bologna, der fünf Minuten vor dem Nachtzug, in dem sie Henri B. vermutet, in Paris ankommt. Am Morgen des 24. Februars trifft Calle fünf Minuten vor Henri B. am Gare de Lyon ein. Ein letztes Mal wartet sie auf ihn, macht ein abschließendes Foto als er den Bahnsteig verlässt. „Je n’irai pas plus loin. Il s’éloigne, je le perds de vue. Après ces treize jours passés avec lui, notre histoire s’achève.“²⁸

Verarbeitet in Texten, 53 Fotografien und drei Stadtplänen mit darauf verzeichneten Wegen findet sich diese gesamte Geschichte der venezianischen Beschattung sowohl in Ausstellungsräumen als auch in gebundener Buchform wieder. Letztere beinhaltet darüber hinaus den Aufsatz „Bitte, folge mir!“ des Soziologen und Philosophen Jean Baudrillard, der darin eine Abhandlung seiner These der Verführung ausführt und dabei der Frage nach der Definition des Selbst durch den Anderen nachgeht.

3.2. L’Hôtel

Im Jahre 1981 knüpft Sophie Calle mit *L’Hôtel* (siehe Abb. 6 und 7) an die im Jahr zuvor entstandene Arbeit *Suite vénétienne* an. Im Zuge der Beschattung Henri B.’s in Venedig erlangte dessen Hotel als Zentrum und immer wiederkehrender Ausgangspunkt der Beobachtung besonderen Stellenwert. Wie bereits erwähnt, versuchte die Künstlerin am Abreisetag des Beobachteten das von ihm soeben verlassene Zimmer der Pension zu mieten, um ihm dadurch noch einen Schritt näher zu kommen. Da das Hotel jedoch ausgebucht war, konnte ihr Vorhaben nicht realisiert werden.

Die Vorstellung, das von einem bestimmten Menschen bewohnte Zimmer sehen zu können, es gleichsam zu fühlen, bildet die Grundlage für die Arbeit *L’Hôtel*.

Calle kehrt 1981 nach Venedig zurück und nimmt dort für drei Wochen einen Aushilfsjob als Zimmermädchen in einem Hotel an. Ihr werden zwölf Zimmer im

²⁸ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 107.

„Ich werde nicht weiter gehen. Er entfernt sich, ich verliere ihn aus den Augen. Nach diesen dreizehn mit ihm verbrachten Tagen geht unsere Geschichte zu Ende.“

vierten Stock zugeteilt, die sie sauber zu halten hat. Bald schon erwecken die für sie fremden persönlichen Gegenstände der Hotelgäste ihr Interesse. Sie werden zu Spuren und Relikten, die Calle sammelt, zusammenträgt und genau inspiziert:

Au cours de mes heures de ménage, j'examinais les effets personnels des voyageurs, les signes de l'installation provisoire de certains clients, leur succession dans une même chambre, j'observais par le détail des vies qui me restaient étrangères.²⁹

Sie fotografiert die Räume sowie Details von den Spuren der Gäste: geöffnete Koffer, Innenansichten von Kleiderschränken, den Inhalt des Abfalleimers, oder sogar Ausschnitte eines geöffneten Tagebuchs. Anbei erstellt sie Beschreibungen zu den einzelnen Räumen und fasst somit ihre Beobachtungen in Worte. Fast schon detektivisch observiert sie bis ins Detail die Gegenstände der Gäste und versucht dadurch Rückschlüsse auf die Personen zu ziehen. Nie aber gehen ihre Aufzeichnungen über die Beschreibungen des Observierten hinaus.

Aujourd'hui j'ouvre la penderie. Peu de vêtements, mais de bonne qualité [...] Je fais la chambre puis je m'attelle à la lecture de son journal: une mauvaise écriture, épaisse, irrégulière. [...] Bruits dans le couloir, je referme le journal. A l'instant où je le repose, on entre. Je prends mes chiffons, mon seau (c'est là que sont cachés mon appareil de photo et mon magnétophone), je baisse les yeux et m'éclipse. Il est bien habillé comme je l'avais prévu, à peu près 28 ans, des cheveux blonds, un visage mou. Je vais m'efforcer de l'oublier.³⁰

Akribisch nimmt Calle ihr Umfeld wahr, zeichnet auf, was ihren Blick anzieht, durchforscht Fremdes und versucht, ihre Eindrücke zu einem Ganzen zusammen zu fügen. Dabei eignet sie sich das Fremde nicht nur durch Beobachtung an, sondern zum Teil auch physisch. So verwendet sie beispielsweise das Parfum einer ihr unbekanntes Frau aus Zimmer 28 oder nimmt deren Schuhe, die im Müll lagen.

²⁹ Calle: *L'Hôtel*, 1984, S. 7.

„Während meiner Tätigkeiten als Zimmermädchen betrachtete ich die persönlichen Gegenstände der Reisenden, die Zeichen der provisorischen Einrichtung bestimmter Gäste, ihr Aufeinanderfolgen im selben Zimmer. Über Details beobachtete ich Leben, die mir fremd blieben.“

³⁰ Calle: *L'Hôtel*, 1984, S. 12.

„Heute öffne ich den Kleiderschrank. Wenig Kleidung, aber von guter Qualität [...] Ich putze das Zimmer, dann mache ich mich ans Lesen seines Tagebuchs: hässliche Schrift, dicht, unregelmäßig. [...] Geräusche im Gang, ich schließe das Tagebuch. In dem Moment, als ich es zurücklege, wird das Zimmer betreten. Ich nehme meine Putzlappen, meinen Eimer (darin sind mein Fotoapparat und mein Tonbandgerät versteckt), ich senke meinen Blick und verschwinde. Er ist gut gekleidet, so wie ich es vorhergesagt habe, zirka 28 Jahre alt, blonde Haare, ein weiches Gesicht. Ich werde mich bemühen, ihn zu vergessen.“

Oft scheint es, als würde sich die Künstlerin auf einen Aspekt ihrer Beobachtung besonders konzentrieren. Ein Pyjama, der am nächsten Tag genau am selben Platz liegt wie am Tag zuvor, oder die Anordnung der Kleidung in den Schränken bleiben signifikante Erinnerungen.

Immer beginnen die Aufzeichnungen der jeweiligen Zimmer mit der Beschreibung des Bettes. Der erste Eindruck wird festgehalten. Die Kontextualisierung der sich in den Räumen (im Besonderen im Badezimmer) befindlichen Gegenstände ermöglicht es ihr, Rückschlüsse auf Geschlecht, Alter und soziale Stellung der Gäste zu ziehen. Manchmal durchsucht sie Jacken- bzw. Handtaschen und findet darin Portemonnaies. Daraus liest sie Namen, Alter, Beruf und Wohnort der jeweiligen Personen.

Auffallend ist eine gewisse Indifferenz, mit der die Darstellungen niedergeschrieben werden. Ganz im Sinne einer Dokumentation handelt es sich um eine Sammlung von Eindrücken, um eine Auflistung der vorgefundenen Objekte und Gegenstände, um die Beschreibung der Raumsituation. Nie aber gibt die Künstlerin ihre eigene Meinung preis. Mit Präzision und akribischer Genauigkeit stellt Calle ihre Beobachtungen an. Auf systematische Weise erkennt sie Anwesenheit, Bewegung und Veränderung der Gegenstände. Es sind reale Objekte, die einen Kontrast zur menschlichen Abwesenheit bilden. Eine Abwesenheit, die auf die Kunstschaffende eine ungemeine Faszination auszuüben scheint. In kleinen Schritten versucht sich Calle den Zeichen und dem mystisch anmutenden Fremden zu nähern.

3.3. La filature

In Anlehnung an die in *Suite vénitienne* durchgeführte Verfolgung von Henri B. veranlasst Sophie Calle 1981 ihre eigene Beschattung (siehe Abb. 8). Sie beauftragt ihre Mutter, einen Privatdetektiv zu engagieren, der sie an einem ihr unbekanntem Tag beobachten und ihre Wege fotografisch dokumentieren soll.

Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a

réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves.³¹

Um über ihren Beobachter Bescheid zu wissen, setzt sie einen Freund, François M., darauf an, sich in der Woche der geplanten Beschattung jeden Tag um 17.00 Uhr vor dem Palais de la Découverte³² zu stationieren. Er soll jeden fotografieren, der sie zu beobachten scheint. Der Detektiv ist leicht zu erkennen. François M. nimmt seinerseits die Verfolgung auf und startet somit die Beobachtung des Beobachters der Beobachteten. Er hält denselben Abstand zu dem jungen Mann ein, wie dieser zu Sophie Calle und dokumentiert die Beschattung.

Obwohl unwissend, wann die Observation beginnen wird, verlässt Calle jeden Morgen in der Vermutung, beobachtet zu werden, ihre Wohnung. Eines Tages sieht sie tatsächlich einen jungen Mann mit einem Fotoapparat. Die Beschattung beginnt. Wie schon in *Suite vénétienne* hält Calle ihre Beobachtung schriftlich fest. Ein chronologischer Zeitablauf verdeutlicht ihre Unternehmungen und den Vorgang der Beschattung. Detailliert beschreibt sie ihre Handlungen von morgens bis abends: „[...] côté boulevard Edgar-Quinet, j'achète *Le Monde* et *Pariscope*.“³³

Neben ihren Aufzeichnungen entstehen Fotos von der Observation, also vom Detektiv selbst aufgenommene Bilder in typischer (oft unscharfer) „geheimagentischer“ Manier. Zu sehen ist Sophie Calle, wie sie im Café sitzt, wie sie durch den Friedhof von Montparnasse spaziert, telefoniert oder im Louvre vor einem Gemälde steht. Der Detektiv fotografiert sie, legt Zeugnis ihrer Aktivitäten ab.

Doch wieder ist es Calle, die die Fäden in der Hand hält. Sie führt den Detektiv an jene Orte, die für sie von Bedeutung sind und lässt ihn somit an ihrem Leben und an

³¹ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 111.

„Gemäß meiner Anweisungen begab sich meine Mutter im Laufe des Monats April 1981 in das Privatdetektivbüro Duluc. Sie verlangte, dass man mich beschattete und forderte als Beweis einen schriftlichen Bericht über meinen Tagesablauf sowie eine Serie von Fotografien.“

³² Das Palais de la Découverte (zu Deutsch „Palast der Entdeckung“) ist ein im 8. Arrondissement von Paris gelegenes Museum, das sich vor allem auf die Bereiche Wissenschaft, Chemie, Physik, Astronomie und Mathematik spezialisiert.

³³ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 113.

„[...] in der Nähe des Boulevards Edgar-Quinet kaufe ich eine *Le Monde* und ein *Pariscope*.“

ihren intimen Geheimnissen teilhaben. Sie hat die Kontrolle, weiß mehr als derjenige, der sich unbemerkt glaubt. Sie weiß von ihrem Beobachter und ihr Verhalten wird sichtlich von der Beschattung beeinflusst. So setzt sie sich in einem Café nicht an ihren Stammtisch, sondern näher zum Fenster. Sie steuert und lenkt die Situationen. Obwohl sie einerseits seine Existenz ausblenden will, agiert sie auf der anderen Seite doch in dem Wissen, von einem Detektiv verfolgt zu werden. „C’est pour „lui“ que je me fais coiffer. Pour lui plaire.“³⁴ Calle fungiert demnach nicht als passives Objekt, sondern beobachtet ihren Verfolger und nimmt damit die Beschattung aktiv wahr.

Die Aufzeichnungen der Künstlerin begleitend, finden sich in der Arbeit sowohl die von François M. angefertigte Dokumentation der Beschattung an sich als auch die Fotografien und der Bericht des Detektivs. Demzufolge beinhaltet auch die Präsentation der Arbeit *La filature* sowohl Bild-, als auch Textelemente. Im Gegensatz zu Calles Notizen sind diejenigen des Beschatters distanziert, er bezeichnet Calle als „surveillé“ (als „Observierte“), sie ihn hingegen als „lui“ (als „ihn“).

Ganz im Sinne einer Semantik des geheimen Ermitteln ist den Fotografien des Detektivs eine bestimmte Momenthaftigkeit zu Eigen, ein ephemerer Augenblick, den es einzufangen gilt. Eine „Ästhetik des Verdachts“³⁵ wird kreierte. Eine Bildsprache, die von Unschärfe und einer gewissen Distanz zum fotografierten Objekt/Subjekt geprägt ist. Paparazziähnliche Bildkonstruktionen werden materialistischer Beweis einer Existenz. Der Blick des Anderen macht Sophie Calle erst zu dem, was sie „ist“.

Doch was geschieht, wenn das objektive Beobachten zwar von einem Subjektiven zeugt, dieses Subjektive aber nicht der Realität entspricht? Was wird aus dem Beweis der Existenz, wenn sich die beobachtete Person – im Wissen des Beobachtet-Werdens – verstellt und sich ob der Beschattung anders verhält und dadurch nicht sie

³⁴ Calle: *À suivre...*, 1998, S. 114.

„Für ‚ihn‘ lasse ich mir die Haare richten. Um ihm zu gefallen.“

³⁵ Vgl. Karallus: „Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs“, in: Calle et al: *Sophie Calle*, Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, 2002, S. 155.

selbst ist? Und was geschieht mit der „Be-Schattung“? Wer ist wessen Schatten und kann ein Schatten zu einem Selbstbildnis führen?

3.4. Le carnet d'adresses

Mit *Le carnet d'adresses* (siehe Abb. 9 und 10) wendet sich Sophie Calle erstmals an eine breite Öffentlichkeit und sorgt mit ihrem Projekt für großes Aufsehen.

Im Juni 1983 findet sie ein Adressbuch. Sie schickt es an seinen Besitzer Pierre D., dessen Name und Anschrift in dem Buch zu finden sind, zurück. Zuvor aber kopiert sie sämtliche Seiten und Kontakte aus dem Adressbuch. Sie beschließt, so viel wie möglich über seinen Besitzer in Erfahrung zu bringen, ohne ihn dabei jemals zu treffen. Um ein Bild von dem ihr Unbekannten entstehen zu lassen, trifft sie über einen Zeitraum von mehreren Wochen Menschen aus seinem Umfeld. Sie spricht mit seinen Freunden, Familienmitgliedern und Bekannten über seinen Beruf und sein privates Leben. So erfährt sie von seiner Tätigkeit als Dokumentarfilmer, lernt seine Leidenschaften und Routinen des Alltags kennen. All diese Eindrücke und Geschichten fügt Calle zu einem – wohl imaginären – Ganzen zusammen und entwirft das Porträt eines Mannes, dessen Leben sie in der französischen Tageszeitung *Libération* in Form eines Feuilletons veröffentlicht. Die Geschichte, von der sie schreibt, dreht sich um die Suche nach Zeugnissen einer ihr verborgenen Existenz, um Auskünfte und Berichte über den unbekanntem Mann mit dem Adressbuch. Wieder recherchiert sie über das Fremde, das Unbekannte. Sie wendet sich an einen Graphologen, um eine Analyse der Schrift des Mannes und eventuell auch nähere Kenntnis seines Wesens zu gewinnen: „Un graphologue consulté a deviné sous cette écriture quelqu'un d'intelligent, instruit, structuré, à l'humour sec et piquant.“³⁶

Nach und nach, im Zuge ihrer achtundzwanzigtägigen Untersuchung, erfährt sie von seinem Leben und u.a. auch von seiner gegenwärtigen Reise nach Norwegen.

³⁶ Calle: *Le carnet d'adresse (LIVRE VI)*, 1998, S. 13.

„Ein befragter Graphologe erahnte hinter dieser Schrift jemand Intelligenten, Belesenen, Strukturierten, jemanden von trockenem und pikantem Humor.“

Sie würde sich im dunkeln vorantasten, ohne irgend etwas zu wissen, und nach und nach würde sie mit allen Leuten reden, die in dem Buch verzeichnet waren. Indem sie diese kennenlernte, würde sie allmählich auch etwas über den Mann erfahren, der es verloren hatte. Daraus entstünde ein Porträt in Abwesenheit, ein Umriß um einen leeren Fleck, und mit der Zeit würde sich vor dem Hintergrund eine Gestalt abzeichnen, zusammengesetzt aus allem, was er nicht war.³⁷

Zurück in Paris lassen die Veröffentlichungen in der Zeitung *Libération* den Mann aufhorchen. Ob es nun seine Freunde sind, die ihm von den Gesprächen mit Sophie Calle erzählen, oder ob er sich in dem Feuilleton wieder erkennt, ist unklar. Deutlich jedoch ist der Protest des Mannes. Er ärgert sich über die Tatsache, Objekt eines solchen Kunstprojektes geworden zu sein und ist zutiefst entrüstet ob dieses Eingriffs in sein Privatleben. Denn der Mann, der selbst Dokumentarfilmer war, empfand die Ohnmachtstellung des Beobachteten als verurteilenswert. Nie sollte seiner Meinung nach eine Person nur von außen betrachtet werden, ohne ihr selbst die Möglichkeit einer Äußerung zu lassen.

Diese Möglichkeit gab Calle ihm offensichtlich nicht. Denn der Besitzer des Adressbuches – der sich noch dazu im Ausland befand – wusste nicht, dass er Mittelpunkt einer Recherche geworden war, deren Ergebnisse ganz Frankreich lesen konnte.

In seinem Ärger rächt er sich, indem er in derselben Zeitung sowohl seine Ablehnung gegenüber Calles Vorgangsweise kundtut, als auch ein Foto der Künstlerin veröffentlicht, auf dem sie nackt zu sehen ist.

Zudem erreicht er ein gerichtliches Urteil, dem zufolge Sophie Calle diese künstlerische Arbeit nicht mehr publizieren darf.

³⁷ Auster, 1994, S. 93.

3.5. Double Blind

Double Blind (siehe Abb. 11 bis 12) ist ein 75-minütiger Film einer Reise, die aus zwei Perspektiven dokumentiert wurde. Gewidmet wurde er Hervé Guibert, einem Freund Sophie Calles, der 1991 (während Calles Flug nach New York) an Aids gestorben war.

Eine Stimme aus dem Off – es ist die Stimme Calles – leitet den Beginn des Films ein. Sie spricht von Guibert und seinem Tod, von seiner Beerdigung in Paris, an der die Künstlerin nicht teilnehmen konnte. Und von einer Reise, die sieben Tage nach dem Tod des Freundes beginnt. Zu sehen ist dazu die Sequenz einer symbolischen Beerdigung. Es ist Sophie Calle, die Rosen ins Meer wirft. Aus dem Off ertönt die einleitende Geschichte zu einer Reise, die Sophie Calle mit Gregory Shephard unternimmt.

Double Blind erzählt mehrere Geschichten:

Eingeleitet von den erklärenden Worten Sophie Calles zum Tod Hervé Guiberts, beginnt der Film mit einer Darstellung der Beziehung zwischen Calle und Shephard. Nachdem sie sich 1989 in einer New Yorker Bar kennen gelernt hatten, hatte Sophie für zwei Tage bei ihm gewohnt. Als sie abreiste, vereinbarten sie ein gemeinsames Treffen in Paris. Doch Shephard kam nicht zum abgemachten Treffpunkt.

A few days later, I called him from France. After several conversations, we decided to meet in Paris and made an appointment for January 20th, 1990, Orly airport, 10 am. He never arrived, never called, never answered the phone. On January 10th 1991, I received the following phone call: „It’s Greg Shephard. I am at Orly airport, one year late. Would you like to see me?“ This man knew how to talk to me. That’s how it all began.³⁸

Ein Jahr später fährt Sophie Calle wieder nach New York, um gemeinsam mit Shephard einen Trip zu unternehmen. Am dritten Jänner 1992 beginnt ihre Reise, die, ginge es nach Calle, Ausgangspunkt einer Liebesbeziehung werden sollte.

³⁸ Wenn nicht anders angeführt, stammen alle Zitate dieses Kapitels aus dem Video *Double Blind* by Sophie Calle and Gregory Shephard, 1992.

Die Reise führt die beiden mit dem Auto, einem Cadillac, quer durch Amerika. Von New York aus, dem Heimatort Shephards, fahren sie bis nach Kalifornien, ausgerüstet mit jeweils einer Kamera, um ihre Eindrücke dokumentarisch festzuhalten. Dabei geht es jedoch nicht um den Trip an sich, sondern vielmehr um die Beziehung zwischen den beiden AkteurInnen.

Das Video der Reise zeigt aneinander gereimte Ausschnitte und Szenen aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Immer wieder wechseln Videostills und bewegte Szenen einander ab. Fortwährend wird der/die BetrachterIn mit einer Autofahrt konfrontiert, die geprägt ist von Stille und vermeintlicher Kommunikationsunfähigkeit. Meistens sprechen die beiden zu ihren Kameras, wenig jedoch miteinander. „Le plus drôle quand même c'est que je parle à la caméra.“³⁹

Wenn sie ihre Kommentare und Eindrücke mittels Camcorder aufzeichnen, scheint es, als würde der/die andere nichts davon mitbekommen. So als würde der/die PartnerIn nichts merken oder verstehen, geben sie der Kamera und gleichsam den BetrachterInnen ihre Gedanken und Gefühle preis – Kommentare über den/die PartnerIn, die der/die andere nicht zu hören scheint: „I don't know what she's thinking. She never says anything.“⁴⁰

Die beiden Kameras scheinen das „Paar“ zu begleiten. Einmal ist es Sophie Calle, die vor der Kamera Shephards zu sehen ist, dann ist sie es, die filmt. Zu hören sind englische und französische Stimmen aus dem Off. Stimmen, die persönliche Bemerkungen anfügen. Sie sprechen über Eindrücke und Gefühle, vertrauen den BetrachterInnen etwas an, das sie voreinander verheimlichen. Die ZuschauerInnen werden Zeugen verschiedener Situationen, erzählt aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven. Parallele und getrennte, sowie divergierende Blicke vermischen sich genauso wie Subjektives und Objektives.

Sophie Calles Erwartungen einer Beziehung zu Shephard scheinen sich nicht mit der Realität zu decken. Immer wieder wartet sie auf ein Zeichen, auf Zärtlichkeiten.

³⁹ „Das komischste ist dennoch...dass ich mit der Kamera spreche.“ (S.C.).

⁴⁰ G.Sh.

Doch nichts Intimes passiert. „On ne peut pas dire qu'on fasse de gros efforts de séduction. Un peu triste mais peut-être est-ce mieux ainsi.“⁴¹

Obwohl sie tagtäglich im selben Auto unterwegs sind und sich auch die Hotelzimmer teilen, vertieft sich ihre Beziehung in keiner Weise. Stattdessen ist jeden Morgen Sophie Calles Stimme zu hören, immer mit derselben Aussage: *No sex last night*. Shephards Haltung Calle gegenüber ist reserviert. Doch scheint es, als würde er sich manchmal mehr Zuneigung zu ihr wünschen: „She looks good with the cigarette. I wish I was more in love with her.“⁴² Während Greg Shephard sich mehr für sein Auto zu interessieren scheint als für seine Begleiterin („Come on honey, ses premiers mots tendres, seulement ils sont pour sa voiture.“⁴³, „Ce n'est même pas moi qu'il filme, c'est sa voiture.“⁴⁴), spielt Sophie Calle immer wieder mit dem Gedanken an eine Hochzeit. Obwohl ihr bewusst ist, dass Gregory Shephard in eine andere Frau verliebt ist, hält sie an der Idee einer Heirat in Las Vegas fest. Doch sie erlebt ununterbrochen Enttäuschungen. Immer wieder telefoniert er mit einer anderen Frau, Calle wirkt eifersüchtig: „Moi quand j'étais en France il ne m'appelait pas, il ne m'écrivait pas.“⁴⁵ Während eines kurzen Aufenthaltes an einem Strand äußert sie folgende Gedanken: „Pourquoi? Une promenade sur la plage, c'est pour les amoureux.“⁴⁶

Den gesamten Film über wiederholen sich ähnliche Szenen: Autofahrten, Essen in Restaurants, Gespräche mit Kellnerinnen und Kellnern, Autopannen und Nächte ohne Intimitäten wechseln einander ab. Und immer wieder: *No sex last night*.

Obwohl sich die Gespräche der beiden ProtagonistInnen meist auf Monologe mit der Kamera beschränken, reden sie doch auch miteinander. Manchmal wirken ihre Dialoge auf den/die BetrachterIn verstörend und unverständlich.

SOPHIE: Do you feel like a king ? Do you think I look like a queen?

GREG: Definitely.

GREG (aus dem Off): She's such a bitch.

⁴¹ „Wir können nicht behaupten, dass wir uns in Sachen Verführung sehr anstrengen. Ein bisschen traurig, aber vielleicht ist es besser so.“ (S.C.).

⁴² G.Sh.

⁴³ „Komm schon Süße, seine ersten zärtlichen Worte, nur sind die an sein Auto gerichtet.“ (S.C.).

⁴⁴ „Nicht einmal mich filmt er, bloß sein Auto.“ (S.C.).

⁴⁵ „Als ich in Frankreich war, rief er mich nicht an und schrieb mir nicht.“ (S.C.).

⁴⁶ „Wozu? Ein Spaziergang am Strand ist was für Verliebte.“ (S.C.).

GREG: You look like one and behave like one. Queen Sophie.

SOPHIE: Thanks.

SOPHIE (aus dem Off): Est-ce un compliment?⁴⁷

GREG (aus dem Off): Why does she ask me these stupid questions?

Aber auch Themen wie Familie, Privatheit, Enttäuschungen und Intimsphäre stehen im Mittelpunkt ihrer Gespräche.

Calle wird zunehmend trauriger über die Abweisungen ihres Freundes. Jeden Morgen filmt sie das Bett, in dem, wie schon in den Nächten zuvor, keine Liebkosungen ausgetauscht wurden. Je länger die Reise wird, desto knapper werden Calles Kommentare zu den einsamen Nächten. Ein reduziertes „No“ steht nun anstelle des zuvor immer wiederkehrenden Satzes und Titels des Films *No sex last night*.

Doch Calle denkt immer noch an eine Heirat mit Gregory. Shephard hingegen empfindet Calles Verhalten und ihre Gedanken bezüglich einer möglichen Hochzeit sichtlich als unangenehm.

I'm talking to her and she says nothing. I don't even know if she's listening. I never know if her silence is sincere or if there is some tactic involved. It's hard. She pisses me off with her opinions, even if I agree with them. I'm getting tired of listening to her French in that camera. Say what you are thinking, just say what you want to say. I hope she wasn't serious about that idea of getting married in Vegas. You don't have to please her [...].⁴⁸

Auf ihre Frage hin, ob sie nun in Las Vegas heiraten würden oder nicht, windet er sich heraus, will Bedenkzeit. „How am I going to handle this one?“⁴⁹ Als sie in Las Vegas ankommen, lehnt er eine Heirat ab. Am nächsten Morgen will Calle weg von Vegas, doch plötzlich kommt von Greg ein unerwartetes „First let's get married.“⁵⁰ Doch heimlich gesteht er der Kamera seine Angst und hofft, das Richtige zu tun. Die beiden einigen sich auf eine dreimonatige Probezeit. Vor der Eheschließung filmen sie sich gegenseitig und fragen nach ihren Gefühlen, kurz darauf werden sie in einer drive-in-Autokapelle geehelicht. Ihre Hochzeitsnacht verbringen sie – nach einer

⁴⁷ „Ist das ein Kompliment?“ (S.C.).

⁴⁸ G.Sh.

⁴⁹ G.Sh.

⁵⁰ G.Sh.

erfolglosen Hotelsuche – im Cadillac. Und wieder kein Sex. In der zweiten Nacht jedoch passiert das Erhoffte und ein knappes „Yes“ aus dem Off bestätigt dies.

Doch das Eheleben entpuppt sich als Enttäuschung. Tatsächlich kommt es drei Monate nach der Hochzeit zur Trennung. Sophie findet Briefe von Greg, worin zu lesen steht: „In three months I’m free.“

Zurück in Paris erfüllt sich Calle dennoch den „langjährigen Traum“ einer Hochzeit in Weiß. Sie inszeniert, zusammen mit Familie und Freunden, ein typisches Hochzeitsfoto auf den Stufen einer Pariser Kirche (aus der Reihe *True Stories*, 1992). Die Anziehungskraft des Authentischen kommt auch hier zu Tage, der die Fotografie begleitende Text klärt den/die BetrachterIn jedoch nicht zur Gänze über Wahrheitsgehalt und Fiktion auf. Das Dokument irritiert, vor allem ob der Aussage der Künstlerin selbst: „I crowned, with a fake marriage, the truest story of my life“⁵¹.

⁵¹ Calle, in: Macel (Hg.), 2003, o. S.

4. Theoriebezüge zu Sophie Calles ästhetischer Praxis

In all den oben angeführten Arbeiten der Künstlerin Calle geht es um das Erforschen des Unbekannten und Fremden ebenso wie um die Frage nach der eigenen Identität. Es sind Spuren, denen Calle nachgeht und die sie um des Beweises Willen dokumentiert. Bild-Text-Zyklen bilden sowohl Bekenntnisse und Beweise der Existenz des Anderen als auch von möglichen Rollen und Identitäten der Künstlerin selbst, die sich zum Anderen – als Observierende, Sammlerin, Fotografin, Geschichtenerzählerin oder Partnerin – in Bezug setzt und damit gleichsam die Beobachtungen auf sich selbst zurückführt. Von dem ersten – einsamen – Jahr in Paris, in dem sie für kurze Zeit wildfremden Menschen folgt, bis hin zu ihrer Arbeit *20 years later* von 2001 – im Zuge derer Calle sich erneut von einem Detektiv beobachten lässt – ziehen sich Formen der Konstruktion von Identitäten wie ein roter Faden durch das Werk der Künstlerin.

Um Bedingungen und Motive der künstlerischen Produktion Calles aufzuspüren und zu erläutern, wird das folgende Kapitel einige theoretische Annäherungen an die oben ausgewählten Werke wagen. Dabei werden kunst- und medientheoretische Prinzipien im Zentrum stehen. Darüber hinaus wird näher auf den Blick in der Kunst sowie auf den psychoanalytischen und soziologischen Kontext eingegangen, vor dessen Hintergrund viele Arbeiten Calles entstanden sind.

4.1. Kunst- und medientheoretische Hintergründe

4.1.1. Performancekunst

Sophie Calle „turns her life into an ongoing performance“⁵², meinte die Kunsthistorikerin RoseLee Goldberg in Bezug auf Calles künstlerische Ausdrucksweisen. Solch eine Aussage wirft einige Fragen auf: Tritt Sophie Calle als Performancekünstlerin eines jeweiligen künstlerischen Konzeptes auf oder umfasst

⁵² Goldberg, zit. nach Macel: „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*“, 2003, S. 23.

eine Performance ihr ganzes Leben? Wird ihr Leben somit zum Kunstwerk bzw. lassen sich Grenzen zwischen Kunst und Leben überhaupt noch definieren?

Kann Calles künstlerisches Schaffen überhaupt als „reine“ Performancekunst betrachtet werden oder ist die Performance nur eine Ausdrucksform von vielen? Gewiss ist, dass ihr Werk von unterschiedlichsten Formen künstlerischer Herangehensweisen geprägt ist. Diese Intermedialität verunmöglicht seine Zuordnung zu einem einzigen Genre und stellt Fragen nach der Tätigkeit der Künstlerin in den Raum: Ist sie Sammlerin, Erzählerin, Fotografin oder doch Performerin?

Wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll, ist Calles Werk unter anderem vor dem Hintergrund des historischen Kontextes der Performancebewegung zu verorten. Aus diesem Grund wird im folgenden Abschnitt ein kurzer Überblick über die Entstehung und Spielarten jener Performance- und Aktionskunst gegeben, die für Sophie Calles Werk von Relevanz sind. Zudem wird der Dokumentation von Aktionskunst mittels Fotografie ein kurzer Abschnitt gewidmet. Der Fokus richtet sich dabei vor allem auf das Verhältnis von Performance und fotografischem Abbild.

4.1.1.1. Performancekunst und ihre Entstehung

Ursprünglich wurde der Begriff *Performance* als „Vorführung und Darstellung“ in Hinblick auf das Theater verstanden. Als Bezeichnung für die Aktion einer/eines bildenden Künstlerin/Künstlers kam der Begriff Performance in den frühen 1970er Jahren von den USA nach Europa, um dort als eine Art „Technik“ adaptiert zu werden. Weiter zurückgreifend lässt sich Handeln als Ausdrucksform schon viel früher in der Geschichte finden; so etwa in Ritualen und Riten. Während jedoch Riten in ihrer Form festgelegt sind, steht die Performance für immer neue, abgewandelte Formen, ist sozusagen lebendes Bild, in dem die/der Kunstschaffende selbst eine zentrale Rolle einnimmt. Subjektive Erfahrungen und allgemein erkennbare Situationen werden vermischt. Obwohl die Performance zur bildenden Kunst zählt, lässt sie sich doch nicht einfach in die traditionelle Vorstellung einer solchen einfügen. Denn eine Performance beabsichtigt meist nicht die Herstellung eines dauerhaften, materiellen Produkts, vielmehr geht es um die Schaffung eines

einmaligen, ephemeren Ereignisses. Nicht mehr die Darbietung und Rezeption eines fertigen Endprodukts ist das Ziel. Dem Prozess/Arbeitsvorgang, also dem, was sich sonst „hinter verschlossenen Türen“ abspielt, wird nun eine bedeutende Rolle zugeschrieben – das Endresultat verliert zunehmend an Bedeutung.

Die im 19. Jahrhundert vorherrschenden bürgerlichen Konventionen und die elitäre Rolle, welche die Kunst innehatte, wurden zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von einer jungen KünstlerInnen-Generation, der so genannten Avantgarde, kritisch betrachtet und in Frage gestellt. Sie lehnte sich gegen die genormte, oft bürgerlichen Institutionen angepasste und zweckdienliche Kunst auf. Kritik wurde auch hinsichtlich einer Gesellschaftsordnung vorgebracht, welche bürgerliche Wertigkeiten und Moral in den Vordergrund gerückt hatte.

Als zentrales Element des neuen Kunstverständnisses galt es, die tradierte Werkkunst in eine Ereigniskunst zu überführen. Nicht mehr die Repräsentation von Wirklichkeit sollte das Kunstschaffen prägen, sondern vielmehr die Einbettung von Wirklichkeit in einen künstlerischen Prozess. Der strikten Trennung von Kunst und Leben sollte damit ein Ende gesetzt werden. Da traditionelle Kunstformen dem Wunsch, Reales in das Kunstschaffen zu integrieren – und damit gleichsam die Kunst zu leben – nicht gerecht werden konnten, wurden prozessorientierte Kunstformen wie die Performance zunehmend wichtig. Es ging um das Hier und Jetzt, um das Gegenwärtige der künstlerischen Produktion – und um eine Erweiterung bzw. Negation der traditionellen Kunstkategorien. Neue Materialien, Inhalte und Formen wurden gesucht, um wirklichkeitsnahe Vorgänge innerhalb eines künstlerischen Aktes zu thematisieren.

Die Infragestellung der traditionellen Rezeption von Kunst regte die Avantgarde ebenso dazu an, die Kunstbetrachtung an sich zu reflektieren. Das Publikum sollte dazu veranlasst werden, aktiv über Aktionen nachzudenken und auch zu reagieren oder sich zu äußern. In vielen Aktionen wurde es aus seiner – wie etwa in

traditionellen Theateraufführungen gängigen – passiven Rolle gerissen, um in die Aktion miteinbezogen und gegebenenfalls selbst als Mitakteur tätig zu werden.⁵³

Bereits im frühen 20. Jahrhundert fand die Aktion in die bildende Kunst Eingang, wurde sowohl von den Futuristen, den Dadaisten, als auch den Surrealisten als Darstellungsmittel entdeckt. Im Bestreben, Kunst in die Lebenspraxis zu überführen, wurde das Reale in das künstlerische Schaffen integriert. Darüber hinaus fanden – wie schon im traditionellen Theater – verschiedenste Materialien (wie etwa Alltagsgegenstände, diverse Instrumente oder Kostüme) ebenso wie das künstlerische Prinzip des Zufalls Eingang in aktionistische Darstellungsformen.

Der Futurismus, der – begeistert von den technischen Errungenschaften und der daraus resultierenden zunehmenden Geschwindigkeit des modernen Lebens – die neuesten Entwicklungen als bedeutungsvollen Fortschritt der westlichen Zivilisation sah, proklamierte eine neue Ästhetik, agierte kriegs- sowie gewaltverherrlichend und trug faschistoide Züge. Um ihre Ideen einer möglichst breiten Masse vorzutragen und zugänglich zu machen, veröffentlichten die Futuristen diverse Manifeste und zeigten in öffentlichen Soirées Aktionen, in deren Mittelpunkt die Improvisation stand. Sie verdeutlichte die Dynamik, der sich die Künstler verschrieben hatten. Licht und Farbe, Tanz und Gesang appellierten direkt an die sinnlichen Erfahrungen des Publikums. Auch olfaktorische Elemente wurden mit einbezogen, Geräusche der industriellen Alltagswelt zu auditiven Kompositionen verarbeitet. Mit dem *Manifest der futuristischen Küche* gelang ein weiterer Schritt in Richtung einer Verbindung von Kunst und Leben. Indem das Kochen als schöpferischer Akt proklamiert wurde, fand es als Kunstpraxis in die Alltagswelt Eingang. Ziel war es, mit tradierten kulturellen Ernährungsgewohnheiten zu brechen und neue Formen des Kochens und Essens zu entwickeln. Praktisch umgesetzt wurden die Ideen einer lebenspraktischen Koch-Kunst – als Vorform der wohl namhafteren Eat-Art der 1960er Jahre – erstmals 1931 mit der Eröffnung der Experimentalküche *Santopalato* (Taverne zum

⁵³ Vgl. Jappe: *Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, 1993, S. 9–41 und Schimmel: „Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt“, in: Noever (Hg.): *out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979*, 1998, S. 17–25.

Heiligen Gaumen) in Turin. Im Mittelpunkt standen sowohl das Experimentieren als auch die Entwicklung neuer Speisen, die sogleich zum Kunstwerk erhoben wurden. Dadurch spielten die Futuristen auf die Trennung von Volks- und Hochkultur an und verwischten die Grenzen zwischen professioneller und alltäglicher Kunstproduktion. Selbst Essaktionen und Tafel-Happenings wurden organisiert.⁵⁴

Auch der Dadaismus war daran interessiert, unterschiedlichste Reaktionen des Publikums hervorzurufen. Gegründet 1917 in Zürich, drehte sich anfänglich alles um das Cabaret Voltaire, in dem Veranstaltungen wie Lesungen, Tanz, Gesang sowie Ausstellungen stattfanden. Das Motto des Dadaismus hieß Anti-Kunst. Dem bourgeois Verständnis von Kunst wurde eine der Wirklichkeit nahe und die Wirklichkeit eingliedernde Kunst entgegengesetzt. Selbst Provokation und Schock fanden in künstlerische Ausdrucksformen Eingang, um das Publikum zu aktiver Beteiligung anzuregen. Realität sollte bewusst wahrgenommen und in den künstlerischen Prozess integriert werden.

Marcel Duchamps in Amerika angefertigte Readymades folgten dem dadaistischen Anspruch, Wirklichkeit und Kunst zu verbinden. Er löste industriell gefertigte Gegenstände aus ihrem ursprünglichen Kontext und deklarierte sie zu Kunstwerken, indem er sie in Museen und Galerien ausstellte. Als eines seiner bekanntesten Readymades gilt *Fontaine* (1917), ein vom Künstler unter dem Pseudonym R. Mutt signiertes Urinoir. Die erstmalige Präsentation dieses zum Kunstwerk deklarierten Alltagsobjekts fand im Rahmen einer Ausstellung der *Society of Independent Artists* statt, deren Mitglied Duchamp selbst war. Doch der Vorstand lehnte den unter dem Pseudonym R. Mutt eingereichten Beitrag ab und weigerte sich, das Objekt auszustellen. Daraufhin trat Duchamp – der seine Rolle als Autor von *Fontaine* immer noch geheim hielt – aus dem Vorstand zurück und verteidigte den Künstler und sein Readymade in einem Zeitungsartikel. Darin rechtfertigte er den Kunstwert des Objekts, da nicht etwas herzustellen der künstlerische Akt sei, sondern auch das Auswählen des Gegenstandes sowie dessen Repräsentation in einem anderen – seinem alltäglichen Gebrauch zweckentfremdeten – Kontext.

⁵⁴ Vgl. Lemke: „Das Manifest der futuristischen Koch-Kunst. Annäherung an die Eat Art“, 2006, in: Brück (Hg.): *recenseo – Texte zu Kunst und Philosophie*, <http://www.recenseo.de/index.php?id=91&kategorie=artikel&nav=Inhalt> [Stand: 28.03.2010].

Dem Dadaismus folgend entstand der Surrealismus, der – im Gegensatz zum Dadaismus – nicht mehr die Anti-Kunst predigte, sondern vielmehr neue kulturelle Werte anstrebte. Mit der Entdeckung des Unbewussten kam dem Zufall eine bedeutende Rolle zu. Denn auch im Unvorhersehbaren wurde Sinn vermutet, der „objektive Zufall“ wurde zum Prinzip der Kreativität.⁵⁵ In der *Écriture automatique* fanden die Surrealisten – in Anlehnung an die Psychoanalyse – eine Ausdrucksform, die es dem Subjekt ermöglichte, die Welt und die innere Realität („expression exacte et sensible de la réalité intérieure“) durch das Unbewusste zu erschließen. In einem Zustand möglichst passiver Ruhe sollten schnell und ohne jede Zensur der Vernunft Gedanken und Assoziationen niedergeschrieben werden. Als Spiel des Denkens, das keinem Zweck folgt, steht das automatische Schreiben in einem Naheverhältnis zum Traum. Freie Assoziationen sollten ohne rationale Kontrolle – jedoch unter Einhaltung grammatikalischer und syntaktischer Regeln – zu Wort gebracht werden. Auch hier macht sich der Versuch bemerkbar, die starren Grenzen zwischen Kunst und Realität aufzuheben, indem das schreibende Subjekt sich von allen Zwängen der Kunstproduktion löst und sich einzig seinen unbewussten Gedanken und subjektiven Schaffensdrängen hingibt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg stellten viele KünstlerInnen das Agieren/die Aktion in den Mittelpunkt ihres kreativen Schaffens. Eine revolutionäre Kunstgruppierung der Nachkriegszeit, die in Paris ihren Ausgang nahm und schon bald in ganz Europa sowie in Amerika Mitglieder zählte, war die Situationistische Internationale (S.I.). 1957 wurde diese avantgardistische Bewegung gegründet, die – auf Dadaismus und Surrealismus Bezug nehmend – revolutionären Ideen folgte und Kunst, Leben sowie Politik zu verbinden suchte. Mittels kunstaktionistischer, politischer und stadtplanerischer Arbeiten sollte die ästhetische Praxis in die Alltagswelt Eingang finden und durch einen „unitären Urbanismus“ die Welt verändert werden. Die Stadt wurde dabei als politisches Gesamtkunstwerk konzipiert. Die Kunst sollte in die Gesellschaft integriert und somit Gestaltungsmittel der Alltagswelt werden. Demnach würde Raum für die Realisierung von Kunst geschaffen, der Kunstbegriff

⁵⁵ Vgl. Almhofer: *Performance Art. Die Kunst zu leben*, 1986, S. 12–30.

aber gleichzeitig als solcher aufgelöst werden, da alles als Kunst deklariert werden könnte. Guy Debord, Mitbegründer und Leitfigur der S.I., kündigte die Bestrebungen der Gruppe folgendermaßen an:

Wir meinen zunächst, daß die Welt verändert werden muß. Wir wollen die größtmögliche emanzipatorische Veränderung der Gesellschaft und des Lebens, in die wir eingeschlossen sind. Wir wissen, daß es möglich ist, diese Veränderung mit geeigneten Aktionen durchzusetzen.⁵⁶

Dem Namen entsprechend wollten die Mitglieder der Bewegung Situationen – „kurzfristige Lebensumgebungen“⁵⁷ – konstruieren und auf die bereits bestehenden einwirken, um die Umwelt neu zu gestalten und zu strukturieren. Dabei sollten festgelegte Strukturen – durch Störung des Alltags mittels aktionistischer Ausdrucksweisen – aufgebrochen und der darin gefangene und enteignete Mensch befreit werden. Der urbane Raum gewann insofern an Bedeutung, als sich die von den Situationisten propagierte „integrale Kunst“ nur darin und in der Abkehr von traditionellen Kunstformen verwirklichen konnte. Spielerische und aktionistische Arbeiten wurden in den urbanen Raum integriert. Die vorwiegend nur als Konzepte dargestellten Ideen erlebten 1960 beinahe eine erste Verwirklichung, als die S.I. das Amsterdamer Stedelijk Museum zu einem Konvolut aus akustischen Elementen, Malerei sowie künstlich erzeugtem Wind, Regen und Nebel umgestalten wollte. Gleichzeitig sollte in der Stadt – also außerhalb des Kunstraums – geforscht und mittels Funk eine Verbindung zwischen Innen und Außen geschaffen werden.⁵⁸ Umfassender – unter Bezugnahme auf alle kulturellen und künstlerischen Produkte – agierten die Situationisten mit dem Verfahren des *détournement* (zu Deutsch „Zweckentfremdung“, „Umleitung“ oder auch „Wiedereinsetzung“). Ziel des *détournement* war es, traditionelle Artefakte der Kunstwelt aus ihrem gewöhnlichen Kontext zu reißen und in einen neuen zu versetzen.⁵⁹

⁵⁶ Debord: „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“, in: Ohrt (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, 1995, S. 28, zit. nach Levin: „Geopolitik des Winterschlafs: Zum Urbanismus der Situationisten“, in: Huber/Heler (Hg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen*, 1997, S. 258.

⁵⁷ Vgl. Debord, 1995, S. 39, in: Levin, 1997, S. 261.

⁵⁸ Vgl. Levin, 1997, S. 257–269.

⁵⁹ Vgl. Jutz: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, 2010, S. 173–175.

In ihrer Kritik am Kapitalismus wandten sich die Mitglieder der Situationistischen Internationale vor allem gegen die mit den gesellschaftlichen Entwicklungen einhergehende Entfremdung des Menschen. Die traditionelle Kunst verstanden sie als Medium des Spektakels, das die BetrachterInnen zu passiven KonsumentInnen einer fiktiven Welt machen würde. Daher traten die Situationisten für die Aufhebung der Kunst und für ihre Integration in das alltägliche Leben ein. Denn Kunst sollte nicht der ästhetischen Produktion, sondern der Herstellung von Wirklichkeit dienen. Der Ausschluss vieler Kunstschaffender aus der Gruppierung war ebenso eine Folge dieser strikten Ablehnung künstlerischer Praxis wie die generelle Entwicklung der Bewegung hin zu einer rein politisch agierenden.

Die Ideologien und Kritiken der Situationisten sowie deren Wunsch bzw. Forderung nach freiem Leben prägten 1968 die Studentenrevolten von Paris. 1972 wurde die S.I. aufgelöst.

Auch andere künstlerische Strömungen der Nachkriegszeit legten den Fokus auf aktionistische Praktiken. In Amerika wurde die abstrakte Malerei bedeutend und löste figurative Darstellungsformen ab. Dabei gehörte die dynamische Malgestik als Aktion der Malerin/des Malers mit zum Inhalt des Bildes. Jackson Pollocks *Action Painting* lehnte sich an Aktionskunst an und wurde für deren Wiederentdeckung maßgebend. Auch in Europa gewährten neue Formen der Malerei Einblick in ein neues Kunstverständnis. Malaktionen startete etwa der französische Künstler Georges Mathieu: „Expression d’un élan total, l’oeuvre ne vaut plus que comme témoignage et non pour sa qualité intrinsèque. La peinture devient d’abord un ‚acte‘.“⁶⁰

Das Bestreben, aus traditionellen Kunstformen auszubrechen, wurde zentrales Merkmal eines neuen Kunstverständnisses, in dessen Feld sich die ersten Aktionen entwickelten.

In Anlehnung an die avantgardistischen Aufführungen der Dadaisten und Futuristen beschäftigte sich in den 1950er Jahren das Black Mountain College in einem

⁶⁰ Mathieu: *De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme*, 1973, S. 250.

„Als Ausdruck eines totalen Elans, zählt das Werk nur mehr als Zeuge und nicht aufgrund seiner intrinsischen Qualität. Die Malerei wird primär zu einem ‚Akt‘.“

Multimedia-Happening mit aktionistischen Ausdrucksformen. Allen voran John Cage, der nicht aus der bildenden Kunst kam, sondern Musiker war. Er schrieb Notationen für Aktionen, ohne deren Ablauf genau festzulegen, wodurch die Ausführenden den Freiraum für eigene Interpretationen nutzen konnten. Dies machte die von Cage organisierten Aktionen offen und in gewisser Hinsicht für ihn nicht kontrollierbar. 1952 organisierte er das *Theater Piece No. 1*, bahnbrechend für die Entwicklung von Happening und Fluxus. In dieser Aktion verband er alle Arten der Performing Arts (Musik, bildende Kunst, Theater, Tanz usw.), die gleichzeitig, ohne Proben und ohne genaue Zeitspannen, inszeniert wurden.

4.1.1.2. Happening, Fluxus und Wiener Aktionismus als performative Spielarten

Im Folgenden soll kurz auf die spezifischen Formen der Aktionskunst als Sammelbegriff für eine künstlerische Ausdrucksform mit Handlungscharakter eingegangen werden.

Der Begriff des Happenings erschien erstmals im Jahre 1959 im Zuge der Aktion *18 Happenings in 6 Parts* Alan Kaprows, präsentiert in der New Yorker Reuben Gallery.⁶¹ Das amerikanische Happening, das von Alan Kaprow zuerst inszeniert und dann auch theoretisch fundiert worden ist, entwarf einmalige, nicht geprobte und von Nichtprofessionellen ausgeführte Aktionsformen. Kaprow selbst unterschied zwischen Aktionen vor und Aktionen mit dem Publikum, sah jedoch das Partizipatorische als grundlegendes Element von Happenings. Beim Publikum sollte die Lethargie gewohnter Verhaltens- und Denkmechanismen zugunsten einer neuen gesteigerten Erlebnisfähigkeit durchbrochen werden. In Europa wurde das Happening durch die von Nam June Paik 1959 zelebrierte Aktion *Hommage à John Cage* in der Galerie Jean Pierre Wilhelm in Düsseldorf eingeführt. Ein weiterer wichtiger Vertreter des Happenings in Europa war Wolf Vostell der 1964 bei seinem größten Happening *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum* Düsenjäger der Armee

⁶¹ Vgl. Jappe, 1993, S 17.

heulen ließ und die zuvor in Bussen herum gefahrenen ZuschauerInnen in einem Steinbruch ihrem Schicksal überließ.⁶²

Kennzeichen dieser Kunstform ist ihre Multimedialität sowie eine neue Auffassung von der Rolle des/der RezipientIn als selbstbestimmtes Subjekt, das für sich entscheiden kann, ob das Dargestellte Kunst, Nicht-Kunst oder Teil der Wirklichkeit ist.

1962 kristallisierte sich Fluxus, ein von George Maciunas geprägter Begriff, als eigene Bewegung heraus, die jedoch viele Gemeinsamkeiten und Überschneidungen mit dem Happening aufwies. Setzte das Happening einen Prozess in Gang, dessen Ablauf abhängig von einem Publikum war, so war Fluxus (als das Fließende) eine stärker von der Hand der Künstlerin/des Künstlers geleitete Aktion und richtete sich an ein passives Publikum. Für FluxuskünstlerInnen war Kunst nicht in einzelne Gattungen wie Malerei, Musik, Literatur usw. unterteilbar. Akustische, musikalische, choreographische und theatralische Elemente wurden in die Fluxus-Aktionen integriert. Wesentlich an diesen Aktionen war die Konzeption des reinen Aktes – die Vorstellung von einer Identität von Kunst und Leben. Humor und Ironie, die Leichtigkeit der Materialien, clowneskes Gehabe, das Einsetzen von Sprache – all das waren Charakteristika der Fluxus-Bewegung, deren Anliegen es immer war, klare und philosophische Inhalte (wenn auch oft versteckt) zu transportieren.

In Wien entwickelte sich unter der Bezeichnung Wiener Aktionismus in den 1960er Jahren eine Kunstform, in deren Mittelpunkt die Befreiung von religiösen und sexuellen Tabus stand. Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl und Rudolf Schwarzkogler erregten die Gemüter des katholischen Österreich. Sexuelle Befreiungsakte, religiöse „Opferrituale“ mit Blut und Innereien zählten zu jenen orgiastischen Aktionen, die sogar zu Verhaftungen der Kunstschaffenden führten und zur damaligen Zeit auf viel Unverständnis in der Bevölkerung stießen.

1975 wurde ein altes Lagerhaus in Amsterdam, die Stichting De Appel, zum internationalen Ausgangspunkt neuer Tendenzen der Performancekunst in Europa.⁶³

⁶² Vgl. Jappe, 1993, S 18.

Bei den gestisch-theatralischen Aktionen, die unter der Bezeichnung Performance (Vorführung, Aufführung) subsumierbar waren und sind, wird das Publikum nicht in das Handlungsgeschehen einbezogen. Meist werden die Darbietungen mittels Foto, Film oder Video aufgezeichnet. Auffallend ist, dass diese junge Kunstrichtung einen hohen Frauenanteil aufwies. Zu erwähnen sind etwa VALIE EXPORT, Ulrike Rosenbach, Judy Chicago oder Carolee Schneemann.

4.1.1.3. Zur Dokumentation performativer Ausdrucksformen

Allen performativen Handlungen ist das Merkmal des Ephemeren eigen. Sie werden entweder vor Publikum oder im privaten Raum aufgeführt und bedienen sich einer zeitlich beschränkten Struktur. Nach ihrer Beendigung existiert zumeist kein Endprodukt im Sinne eines klassischen, traditionellen Kunstwerks (eine Skulptur, ein Objekt, etc.), da ausschließlich die temporäre und somit ephemere Handlung von Bedeutung ist.

Um dieses Flüchtige dennoch festhalten und unabhängig von Zeit und Ort reproduzieren zu können, finden dokumentierende Medien Verwendung.

Dabei kommt neben Video und Film auch die Fotografie zum Einsatz. In diesem Kontext darf nicht vergessen werden, dass bei der Dokumentation aktionistischer Vorgänge manipulative Techniken zum Einsatz kommen können. Die Person, die hinter der Kamera das Geschehen beobachtet und festhält, tritt durch die Bildproduktion in einen Dialog mit der Aktion. Dieser ist geprägt von der jeweiligen Bildsprache der das Ereignis dokumentierenden Person. Damit geht eine gewisse Inszenierung des Dokumentarischen bzw. eine Dokumentation des Inszenierten⁶⁴ einher. Der Stellenwert der Dokumentation wird immer wieder hervorgehoben, indem darauf verwiesen wird, dass „der Akt der Dokumentation eines Ereignisses als Performance es als solche konstituiert“⁶⁵.

⁶³ Vgl. Jappe, 1993, S 28.

⁶⁴ Vgl. Clausen: „After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst“, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Clausen (Hg.): *After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, 2006, S. 10.

⁶⁵ Auslander, zit. nach Clausen, 2006, S. 11.

Das Medium Fotografie ist beteiligt an der Übersetzung und Verbreitung der Botschaft. Es gibt Spuren wieder, muss dabei aber gleichsam aus der Rezeption verschwinden. Doch das fotografische Abbild als Dokumentationsmedium spielt immer eine bedeutende Rolle in der Repräsentation einer performativen Handlung. Der gewählte Blickwinkel, technische Hilfsmittel oder eventuelle Nachbearbeitung greifen in die Dokumentation des Geschehens ein und erzeugen – wenn auch nur geringfügig – veränderte Repräsentationen. Diese Medialität sollte bei der Rezeption von authentisch suggerierten Dokumentationen nicht unerkannt bleiben.⁶⁶

Abbildungen von Vergangenen stellen demnach lediglich den Versuch dar, wirklichkeitsgetreue Darstellungen und Authentizität zu erzeugen. Denn „reine“, d.h. der Totalität der Wirklichkeit entsprechende Dokumentationen sind aufgrund jener eben beschriebenen Medialität von Film, Video oder Fotografie nicht erreichbar. Technische Codierungen und Inszenierungen treten zwischen das Geschehen und dessen nachträgliche Betrachtung und prägen somit – als eingreifendes Zwischenmedium – die Rezeption mit. Neben seiner Funktion, ephemere Ereignisse aufzuzeichnen, kann das Dokumentationsmedium gleichzeitig ein eigenständiges künstlerisches Produkt schaffen, das der festzuhaltenden Aktion entspringt, jedoch als autonomes Werk besteht.

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass eine Fotografie etwas Existentes aufzeichnet. Der französische Philosoph Roland Barthes spricht in diesem Zusammenhang von einem „photographischen Referenten“⁶⁷ und bezeichnet damit die Tatsache, dass für ein Abbild etwas Reales vor der fotografischen Linse gegeben sein muss. Fotografie als Dokumentation einer Aktion kann letztere zwar darstellen, gibt diese aber nicht gänzlich der Wirklichkeit entsprechend wieder. Denn das reale Geschehen mit all seinen auditiven, olfaktorischen und haptischen Formen kann niemals wahrhaftig wiedergegeben werden. Ein Einblick in den zeitlichen Ablauf ist zwar bei Videoaufzeichnungen eher möglich, kann jedoch ebenso wenig einer Darstellung des Gesamten gerecht werden.⁶⁸ Vor dem Hintergrund dieser Reduktion sinnlicher Wahrnehmungen sprechen KritikerInnen auch von der Unmöglichkeit der

⁶⁶ Vgl. Clausen, 2006, S. 7–20.

⁶⁷ Vgl. Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, 1994, S. 86.

⁶⁸ Vgl. Engelbach, 2001, S. 7–13.

Unterscheidung von realen und inszenierten Ereignissen in der Rezeption. Denn der/die BetrachterIn steht im Zuge der Rezeption von Dokumentationen performativen Handelns außen und ist nicht unmittelbar am Geschehen beteiligt. Somit berufen sich die Erfahrungen und Wahrnehmungsstrukturen der RezipientInnen von dokumentierten Aktionen auf das, was ihnen das gewählte Medium vor Augen führt. Da Inszenierung, Montage u.v.m. das Reale verändern können, führt dies dazu, dass der Unterschied zwischen Fiktion und Realität von der Betrachterin/vom Betrachter nur noch schwer wahrgenommen werden kann.

Fotografie und Video ebneten den Weg zu neuen Darstellungsmöglichkeiten. Ob zur Überwachung, zur Selbstbeobachtung oder als Erweiterung der Körperaktion, der Einsatz von Dokumentationsmedien ist von Aktion zu Aktion verschieden und kann sich auf unterschiedliche Weise manifestieren. Entweder ist die Kamera – wie das Publikum – anwesend und fotografiert bzw. filmt das laufende Geschehen aus einer unveränderten Perspektive, oder die performative Handlung wird exklusiv für die Kamera, das heißt unter besonderer Berücksichtigung der Dokumentation, ausgeführt. Dies geschieht meist im privaten Raum unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Die Aktion wird dabei oftmals unterbrochen und das Endprodukt – der fertige Film bzw. die Fotografien – überwiegt in seiner Wertigkeit bezüglich der Aktion selbst. Unter bestimmten Umständen kann die Dokumentation an die Stelle des Werks treten, da sie das eigentliche, weil einzige, Rezeptionsobjekt ist. In diesem Fall wird das aufzeichnende Medium von einem sekundären zu einem primären und die performativen Handlungen erweitern sich um die zusätzliche Form der inszenierten Aktionssituation bzw. des gestellten Arrangements.

Die Entscheidung über das verwendete Dokumentationsmedium beeinflusst demzufolge die Überlieferung der Aktionen selbst und wird für die Rezeption essenziell.

Im Amsterdamer Lagerhaus *De Appel* wurde das Dokumentieren der Performances erstmals systematisch betrieben – unter anderem mithilfe des Mediums Video. Davon profitierte die Videokunst, indem sie zum eigenständigen Element der Aktionen wurde.

Typische Merkmale der europäischen Szene waren vor allem extreme Konzentration auf eine Idee, Verzicht auf unterhaltende Elemente, oft auch ein Experimentieren mit physischen und psychischen Grenzen.

Während bei den meisten europäischen PerformancekünstlerInnen das Konzept im Mittelpunkt ihrer Arbeit stand, erlangte in den USA auch die Frage nach dem „Wie“ zusehends Bedeutung.

Die oben angeführten Darstellungen zeigen, dass Aufzeichnungen performativer Praktiken immer dokumentarischen Charakter haben, die inszenierten Anteile dabei aber nicht übersehen werden dürfen, wenngleich sie sich dem/der RezipientIn zumeist nicht von vornherein erschließen.

4.1.1.4. Das künstlerische Schaffen Sophie Calles im Kontext ausgewählter PerformerInnen

Der in New York lebende Vito Acconci gehört einer Generation von AktionskünstlerInnen an, die sich mit Sprache und ihrer Wirkung beschäftigten. Er schrieb Gedichte, gab den Worten eine physische Präsenz im Raum. Neben seiner Aktivität als Poet und Autor war er, wie auch Bruce Nauman, einer der prägenden Künstler der aufkommenden Performancekunst.

Viele seiner vorwiegend konzeptionellen Arbeiten thematisierten sowohl den eigenen Körper als auch die Relation zwischen Öffentlichem und Privatem. In *Untitled Piece for Pier 17* (1971) etwa verriet er BesucherInnen seiner Aktion ein persönliches Geheimnis, welches sie später öffentlich machen durften. Um persönliche Angelegenheiten und Geständnisse ging es auch in *Air Time*. Innerhalb einer Closed-Circuit-Installation⁶⁹ befand sich der Künstler vor einem Spiegel, während Publikum und Kamera die Funktion einer Kontrollinstanz übernahmen. Das inhaltlich Besondere an Acconcis Äußerungen war die Tatsache, dass er die

⁶⁹ Als Closed-Circuit werden jene Installationen bezeichnet, bei denen mittels Video eine Aktion von einem Raum in den anderen übertragen wird. Das Publikum sieht sich dabei meist mit einem Monitor bzw. einer Bildprojektion anstatt mit der real agierenden Person konfrontiert.

Beendigung seiner Beziehung zu seiner damaligen Lebensgefährtin zur Sprache brachte.

In beiden Aktionen wurde – ähnlich dem künstlerischen Schaffen Sophie Calles – Privates in den öffentlichen Raum gebracht und dort verhandelt. Macht spielte dabei eine nicht unwesentliche Rolle. Denn der Künstler agierte hier als mächtige und einflussreiche Person, die das Verhältnis zwischen AkteurIn und RezipientIn maßgeblich bestimmte.⁷⁰

Viele Aktionen Acconcis fanden im urbanen Umfeld statt und stellten den Versuch dar, Performance Art bzw. Kunst im Allgemeinen in das reale Leben zu integrieren. 1969 entstand unter dem Titel *street works* eine Serie an Arbeiten auf offener Straße, bei denen Acconci Fußgänger und Fußgängerinnen mit einbezog. Die Aktion *Following Piece* (ebenfalls 1969) zählt zu den Anfängen performativer Arbeiten im öffentlichen Raum:

We did not want the remote isolation of the theatre, attended only by the initiate, in which only abstractions of the world and not the dirty world itself was shown. We chose as our motto the song: Why don't we do it on the road?⁷¹

Auch bei *Following Piece* war New York Schauplatz der Aktion, im Zuge derer Acconci ihm unbekanntem Menschen folgte, die er per Zufall auswählte. Er ging den PassantInnen so lange hinterher, bis sie einen Privatraum wie etwa ihr Zuhause oder den Arbeitsplatz erreicht hatten, dessen Zugang Acconci verwehrt blieb. Wie ein Privatdetektiv oder ein Agent folgte er ihnen entweder einige Minuten lang oder unter Umständen auch einige Stunden. Über einen Zeitraum von einem Monat agierte Acconci als verfolgender Performer und hielt seine Beobachtungen schriftlich fest.

Während er den ihm fremden Personen folgte, ließ er sich von deren Wegen und Zielen leiten, nahm sich – zu Gunsten der Beobachtung – als die Aktion kontrollierende Instanz zurück und gab den PassantInnen durch die Verdopplung

⁷⁰ Vgl. Engelbach, 2001, S. 101–104.

⁷¹ Acconci: *Performance after the Fact*, in: Bourriaud: *Documents sur l'Art Contemporain*, 1992, zit. nach Zbikowski: *Vito Acconci: „Following Piece“, 1969*, <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/01> [Stand: 03.02.2010].

ihrer Wege eine Spur. Die Aktion wurde von einem Fotografen beobachtet und festgehalten. Auf den Bildern sind sowohl Acconci – als Verfolgter – als auch die verfolgte Person abgelichtet. Sie stehen also in einer Beziehung zueinander, erschaffen einen Raum. Ihre Relation lässt sich ad infinitum führen, denn der eine verweist auf den anderen, welcher – indem er ihm folgt und sich dieselben Positionen im Raum aneignet – sich an die Stelle begibt, die der eine freigegeben hat. Acconci selbst bezeichnete diese Form des dualen Verhältnisses als „shifting the shift“, in dem Entfernung und Verschiebung ins Spiel kommen. In *Following Piece* kommt zu dem dualen Charakter der Beziehung noch eine Ebene hinzu; nämlich die des Fotografen, der als quasi Außenstehender zwar nicht direkt in die Performance involviert ist, aber eine bedeutende Rolle in dem Gefüge der Verfolgung einnimmt. Denn er wird drittes Glied in der Kette, das sowohl Gegenwärtiges als auch Abwesendes einfängt. Dazu gesellt sich als vierter Teil die Betrachterin/der Betrachter.⁷²

Acconci weist darauf hin, wie sehr zufällige Begegnungen zwischen Menschen im öffentlichen Raum diesen definieren. In seiner Performance spielt er auf jene Zufälligkeit an, die den Verlauf einer Situation verändern kann. Er bleibt zwar Agierender der Aktion, gibt sie und ihre Entwicklung aber in die Hände anderer, die von ihrer Partizipation aber nicht einmal Kenntnis haben. „I made my art by using people“, meinte Acconci selbst. Menschen werden also benutzt, ohne nach ihrem Einverständnis gefragt zu werden.⁷³

Damit spielt Acconci auch auf die Rolle des Flaneurs an, der in der europäischen Kulturgeschichte als idealisierte Figur wahrgenommen und dargestellt wurde. Er verkörperte den intellektuellen, modernen – männlichen – Großstadtmenschen, der durch die Straßen wanderte und still beobachtete. Mit seinen *street works* thematisiert Acconci diese Lust am heimlichen Beobachten unwissender Personen.

Auch Yoko Ono, Fluxus- und Performancekünstlerin, Filmemacherin und Musikerin, thematisiert in ihren Werken das oftmals gewaltsame Verhältnis zwischen Privatem und Öffentlichem, Publikum/Kamera und Objekt, sowie Mann und Frau. Sie stellt

⁷² Vgl. Dworkin: „Fugitive Signs“, in: *October*, 2001, S. 108.

⁷³ Vgl. Zbikowski.

konventionelle Betrachtungsweisen der bildenden Kunst in Frage und sorgt mit ihren radikalen Filmen für Aufsehen.

1969 entsteht, in Kooperation mit John Lennon, der Film *Rape* (bzw. *Chase*), der – basierend auf dem Konzept des *Film Script No. 5* Yoko Onos aus dem Jahr 1968 – auf das Machtgefüge zwischen Massenmedien und Individuum aufmerksam machen soll. Inhalt der über 70-minütigen Aufnahmen⁷⁴ ist die Verfolgung einer jungen Frau in London. Zufällig auserwählt, wird sie zum Überwachungsobjekt der Kamera, die ihr durch die Straßen Londons bis zu ihrem Appartement folgt. Trotz unzähliger Versuche, das Kamerateam zu verscheuchen, bleibt das Mädchen Objekt der Observation.

Die Lust am Beobachten ist ebenso zentrales Element des Films wie die Asymmetrie des Blicks.⁷⁵ Die Kamera fungiert als Blicksubjekt gegenüber einem ohnmächtigen, betrachteten Objekt. Gewaltsam und sexuell aufgeladen, ruft der Film bei der Rezeption ein beklemmendes Gefühl hervor, verunsichert ob der gegenwärtigen und immer stärker werdenden Überwachung des Menschen. Yoko Ono, die zusammen mit John Lennon fortwährend in der Öffentlichkeit stand und bei jedem Schritt von Presse und Fernsehen umzingelt war, wollte dieses Stadium des „overexposed“-Seins auf eine Person umlegen, die nicht mit diesem ständigen Medieninteresse konfrontiert war.⁷⁶

Als *Rape* in den späten 1960er Jahren erstmals an die Öffentlichkeit kam, wurde vor allem die Tatsache kritisiert, einem Mädchen gegen seinen Willen die Hauptrolle eines Films zu geben, in dessen Verlauf es selbst nicht wirklich eingreifen konnte. Diese moralische Beanstandung mag heute manchen RezipientInnen übertrieben scheinen.⁷⁷ Von „Versteckte Kamera“ bis hin zu „Big Brother“ als Quotenbringer kennen wir heute jegliche Formen der Überwachung sowohl im Fernsehen als auch, in einer noch enormeren Dimension, im Internet – wenn gleich die Überwachung

⁷⁴ Vgl. Kurz: „Yoko Ono. *Rape*, 1969“, in: Begleitheft zur Ausstellung *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*, 2010, S. 17.

⁷⁵ Diese Blickdichotomie wird in einem weiteren Kapitel vor dem Hintergrund eines historischen Abrisses der Kunstgeschichte sowie ausgewählten Beispielen künstlerischer Auseinandersetzungen ausführlich behandelt.

⁷⁶ Vgl. Hübner: „*Leben auf dünnem Eis*“. *Yoko Ono*, 1999, S. 141.

⁷⁷ Vgl. Richardson: „You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono’s *Rape* Could Have Changed the World“, in: *Senses of Cinema*, 2004, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/yoko_ono_rape.html [Stand: 22.02.2010].

hier meist mehr oder weniger freiwillig passiert. Doch auch die staatliche Kontrolle als eine Form der „geheimen“ Überwachung, von der die Beobachteten oft nichts wissen oder merken, nimmt unaufhaltsam zu. Einen Ausweg, dieser zu entkommen, findet der Soziologe Jean Baudrillard, mit dessen Theorie der Verführung sich die vorliegende Arbeit an späterer Stelle noch eingehend befassen wird.

Die Kamera als Ausdruck des Blickregimes wird in *Rape* auf bedingungslose Weise deutlich. Das Mädchen ist nicht in der Lage, ihre Beobachtung zu stoppen. Hinzu kommt, dass die junge Frau kein Englisch spricht und sich dadurch gegenüber dem Kameramann nur schwer sprachlich artikulieren kann.

Yoko Ono spielte mit ihrem Film nicht nur auf den Stellenwert der Massenmedien und ihren beinharten Umgang mit Menschen an, sondern thematisierte auch die Rolle der Frau als ein auf die Betrachtung reduziertes Objekt.

Rape wurde für das Österreichische Fernsehen (ORF) produziert und dort am 31. März 1969 erstmals ausgestrahlt.⁷⁸

Zieht man Parallelen zwischen der Geschichte der Performancekunst und den Arbeiten Calles, so stellt sich vor allem eine Frage: Inwieweit bemächtigt sich die Künstlerin performativer Strategien und welche Medien verwendet sie zu deren Dokumentation?

Immer wiederkehrendes und somit für das Werk Calles wesentliches Element ist das Ritual. Fortwährend wird es eingeführt, artikuliert und gelebt, ob nun in den autobiografischen Arbeiten oder bei den Beobachtungen des Unbekannten und Fremden. In *La filature* führt Calle den sie beobachtenden Detektiv an einen Ort, der in ihrer Kindheit rituelle Bedeutung erlangte. Auf dem Weg zur Schule durchquerte sie täglich den Friedhof von Montparnasse, der 2001 im Zuge der Arbeit *20 years later* erneut Ausgangspunkt der Beschattung wird. Und *Double Blind* führt den BetrachterInnen, einem Ritual gleich, jeden Morgen ein Bett – stellvertretend für eine nicht in Erfüllung gegangene Hoffnung auf Zärtlichkeiten – vor Augen.

⁷⁸ Vgl. Heller: „Schnürsenkel für Schubert“, in: *Die Presse*, 14. März 2010, S. 17 und Kurz, 2010, S. 17.

Regeln und Rituale aufrechtzuerhalten bzw. einzuführen macht das Gewöhnliche zum Außergewöhnlichen und verfremdet das alltägliche Leben. „Essayer de ne pas souffrir est au cœur de mon travail. Je m'impose des règles pour m'aider à vivre.“⁷⁹, verdeutlicht die Künstlerin selbst. Sie nimmt Rollen an, bewegt sich in einem Alltag, in dem sie den von ihr gestalteten und festgelegten Regeln folgt. Wenn sie als Zimmermädchen in einem Hotel in Venedig arbeitet, so dient dies einem künstlerischen Zweck, doch der Beruf ist einer Alltagswelt entnommen, innerhalb derer sich die Künstlerin für eine gewisse Zeitspanne bewegt.

Trotz dieser Vorgangsweise scheint der Zufall in Calles Werk nicht unmaßgeblich zu sein. Zwar ist es die Künstlerin, die die Spielregeln aufstellt und die Kontrolle nie gänzlich aus der Hand gibt, dennoch sind zufällige Ereignisse oft ausschlaggebend für den Verlauf einer Arbeit (siehe *Suite vénitienne* oder auch *Le carnet d'adresses*). Indem sie ihre Rituale und Handlungen als Ausdruck künstlerischen Schaffens in den Alltag integriert, erinnert ihr Werk an jene avantgardistischen Strömungen, die im frühen 20. Jahrhundert nach einer der Wirklichkeit nahen Kunst strebten (und damit auch der Provokation einen besonderen Stellenwert verliehen). Auch Calle überführt Kunst in die Lebenspraxis bzw. vice versa. Private und intime Details werden ebenso wie alltägliche Lebensformen der Künstlerin und anderer Menschen in das Kunstschaffen integriert oder durch eben jenes bedingt.

Inwieweit Calle Privates und Öffentliches miteinander verbindet, zeigen die Reaktionen einiger RezipientInnen bzw. Beteiligter, die ihr Provokation, Unverständnis oder sogar gerichtliche Klagen entgegen brachten.

Wie das Happening der 1950er und 1960er Jahre zeichnet sich auch Calles Werk durch Intermedialität aus. Aktionen, Fotografie, Texte und dokumentierte Objekte werden zusammengefügt. Die Künstlerin lässt Raum für Interpretationen und appelliert an die Fähigkeiten der BetrachterInnen, selbst Stellung zu beziehen. Dies erscheint besonders deutlich in jenen Arbeiten, die nicht eindeutig dem Realen bzw.

⁷⁹ Calle, zit. nach Guerrin: „Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie“, in: *Le Monde*, 11 septembre 1998, S. 22.

„Der Versuch, nicht zu leiden, steht im Mittelpunkt meiner Arbeit. Ich erlege mir Regeln auf, um mir leben zu helfen.“

dem Fiktiven zugeordnet werden können und dort, wo Fragen nach Grenzen des Privaten aufgeworfen werden.

Zur Dokumentation ihrer Arbeiten setzt Calle mit Ausnahme von *Double Blind* vorwiegend das Medium Fotografie ein. Für ihre Aufzeichnungen der Gegenstände und räumlichen Gegebenheiten für *L'Hôtel* verwendet sie während ihrer „Spurensicherung“ in den Zimmern ein Diktiergerät, um so schnell wie möglich die eigenen Eindrücke festhalten zu können.

Die angeführten performativen Arbeiten von Yoko Ono und Vito Acconci zeigen hinsichtlich der stattgefundenen Verfolgungen im urbanen Umfeld Parallelen zu Sophie Calles künstlerischer Herangehensweise. Als Calle im Zuge der Veröffentlichung von *Suite Vénitienne* von Acconcis *Following Piece* erfährt, nimmt sie Kontakt zu ihm auf. In einem Gespräch verständigen sie sich über die unterschiedlichen Akzentuierungen ihrer Arbeiten. Während Acconci einen nüchternen Beobachterstatus einnimmt, verbindet Calle ihre Observierungen mit subjektiven Emotionen.⁸⁰

Die im Film *Rape* stattgefundenene Verfolgung/„Vergewaltigung“ durch die Kamera weist dort Ähnlichkeiten zu Calles Werk auf, wo fremdes und privates Leben durch die Kunstaktion vereinnahmt und, wie im Beispiel *Le carnet d'adresses* beschrieben, zur Schau gestellt wird.

⁸⁰ Vgl. Macel: „Biographical Interview with Sophie Calle“, 2003, S. 79.

4.1.2. Spurensicherung

In Bezug auf die künstlerische Praxis Sophie Calles ist es wichtig, auf jene Darstellungsformen der bildenden Kunst einzugehen, die sich unter dem Begriff der Spurensicherung (als eine Strömung der Feldforschung) subsumieren lassen.

Im Zuge des durch die Kolonialisierung entstandenen ethnologischen Interesses an außereuropäischen Kulturen entwickelte sich die Methodik der Feldforschung. Beobachtung und Sammlung sprachlicher sowie gegenständlicher Zeugnisse standen im Mittelpunkt der Untersuchungen, die vor Ort – also inmitten der zu erforschenden Kultur – stattfanden. Vor- und Nachbereitung waren ebenso von Bedeutung wie die Arbeit im „Feld“, die schriftlichen und audiovisuellen Protokolle sowie das Sammeln von Objekten.

Auch in der Kunst rückte die Erforschung menschlichen Daseins sowie gesellschaftlicher und (natur)wissenschaftlicher Phänomene in den Blick unterschiedlicher Praktiken. Dies zeigen sowohl performative Ansätze als auch Kunstformen wie Land Art, Concept-Art oder Spurensicherung.⁸¹

Auch bei Sophie Calle scheinen sich Leben und Werk gegenseitig zu determinieren bzw. können oftmals nicht mehr voneinander unterschieden werden. Persönliche Erlebnisse, Beobachtungen und Begegnungen sind Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Praxis oder werden in diese integriert. Calle schlüpft in verschiedene Rollen und konstruiert Identitäten, indem sie Spuren der Außenwelt darstellt und in die eigene Individuation mit einbezieht. Ein Beispiel für einen solchen Prozess wäre etwa das Werk *Suite vénitienne*, dessen Verlauf auf einer zufälligen Begegnung basiert. Um die für die Arbeit wesentliche Verfolgung bzw. Beobachtung durchführen zu können, wird Calle – verkleidet und mit einer blonden Perücke getarnt – zu einer Detektivin, die die Spuren des Anderen sammelt und dokumentiert, und dabei Beweise der eigenen Präsenz unterstreicht.

⁸¹ Vgl. Brenne: „Künstlerische Feldforschung’. Ästhetisch-forschende Zugänge zur Lebenswelt“, in: *KUNST+UNTERRICHT: Feldforschung*, 2008, S. 4–6.

Die als Feldforschung bezeichnete Orientierung an der Außenwelt entwickelte sich vor allem in den 1970er Jahren zu einer bedeutenden künstlerischen Ausdrucksform. Unter Zuhilfenahme verschiedenster Methoden – und auch in Anlehnung an die Naturwissenschaften – wurden Analysen der Welt, der Gesellschaft und seiner Individuen vollzogen. So wurden u.a. kulturelle Zeichen gesammelt und in den Kontext kreativen Schaffens gebracht.

Diese dokumentarische Form der Wiederaufnahme historischer (sowie zeitgenössischer) Elemente wird als Spurensicherung bezeichnet. Medien wie Fotografie und Video sowie sprachliche Äußerungen als Aufzeichnungsmöglichkeit finden sich hier ebenso wie Sammlungen von Objekten und deren Präsentation als quasi archäologische Aufbereitung in Vitrinen oder Schaukästen. Spurensicherung wird jedoch nicht als bloßer Rekurs auf die Vergangenheit verstanden. Vielmehr geht es um die Suche nach vergangenen Geschichten und Zeichen des alltäglichen Lebens sowie nach alten und verborgenen Zusammenhängen, die den KünstlerInnen oftmals die Möglichkeit bieten, eigene Erinnerungen und Empfindungen in die Tätigkeit des Sammelns zu integrieren. Obgleich als objektiv ausgegeben, sind viele Versuche von Dokumentationen und Archivierungen Ausdruck individuellen Interesses an Erkundungen und Erinnerungen. Die KünstlerInnen der Spurensuche positionieren sich und ihre Werke wider das Vergessen und schaffen oft fiktive wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit historischen Gegebenheiten. Kleine Teile sollen auf ein größeres Ganzes verweisen und an Fantasie und Erinnerung der BetrachterInnen appellieren.⁸²

Vor dem Hintergrund des Spurenlesens beschäftigt die Frage, welche Funktionen Gegenstände und Objekte als Spuren haben. Spuren sind Indices, die dem Wunsch nach Authentizität gerecht werden. Im Sinne von Charles Sanders Peirce sei der Index hier verstanden als ein Zeichen,

[...] das sich auf sein Objekt bezieht nicht wegen einer Ähnlichkeit oder Analogie mit ihm, auch nicht deswegen, weil es mit den allgemeinen Merkmalen verknüpft wird, die das Objekt aufweist sondern weil es in einer dynamischen (einschließlich räumlichen) Verbindung sowohl einerseits mit dem Einzelding als auch andererseits

⁸² Vgl. Metken: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995*, 1996, S. 9–15.

mit den Sinnen und dem Gedächtnis derjenigen Person steht, für die es als ein Zeichen dient.⁸³

Der Index verlangt demzufolge ein vorhandenes Objekt und ist nicht etwa mit einem Symbol (als Bedeutungsträger) – das etwas bezeichnet, ohne dass dies existent sein muss – zu vergleichen. Als indexikalisch kann somit jenes Zeichen benannt werden, das wie ein Abdruck oder ein Schatten von einer Beziehung zwischen Referent und Motiv zeugt.⁸⁴ Wesentlich ist, dass der Index in einem „direkten Kontakt“⁸⁵ mit der Welt der Dinge steht und somit als Ausdruck von Wirklichkeit zu verstehen ist. In der Kunst kann er sich auf unterschiedlichste Weise manifestieren: So etwa als Spur oder als Relikt.

Ein Relikt ist beispielsweise ein Überrest (wie etwa ein Knochen), der durch die Zeit transformiert wurde. Wird er Jahrhunderte lang aufbewahrt und dann ausgestellt, so handelt es sich immer um ein und denselben Gegenstand, der eine räumlich/gegenständliche Nähe vorweist, sich aber – aufgrund der zeitlichen Distanz – in einem anderen, veränderten, nicht mehr originären Zustand befindet.

Die Spur unterscheidet sich vom Relikt. Wesentliches Merkmal der Spur ist ihre doppelte – räumliche und zeitliche – Distanz. Denn die Spur, etwa ein Abdruck im Sand, wird von einem Objekt/Subjekt hinterlassen. Dieses ist nicht – wie es beim Relikt der Fall ist – räumlich/gegenständlich existent. Die Spur ist demnach nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich von seinem verursachenden Objekt/Subjekt entfernt. Wird ein Objekt oder Gegenstand in seiner Verbindung zu einem anderen Fragment der Welt aufgespürt, kann von einer Spur als indexikalisches Zeichen gesprochen werden.⁸⁶ Das bedeutet, indem ein/e KünstlerIn Spuren und Relikte (des Vergangenen) wahrnimmt, sammelt und präsentiert und eine Verbindung zu einem anderen Objekt, einer Person etc. herstellt, schafft er/sie die für das indexikalische Zeichen wesentlichen Relationen. Aber auch der/die Kunstschaffende selbst kann in Relation zu den „gelesenen“ Fragmenten der Welt stehen und sie somit zu Indices machen.

⁸³ Peirce, zit. nach Pape: „Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen“, in: Krämer et al, 2007, S. 43.

⁸⁴ Vgl. Krauss: „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“, in: Wolf (Hg.): *Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, 2000, S. 251.

⁸⁵ Vgl. Jutz: *Cinéma brut*, 2010, S. 153.

⁸⁶ Vgl. Pape, 2007, S. 47–48.

Im Folgenden werden zwei Künstler vorgestellt, deren ästhetische Praxis dem Bereich der Spurensicherung zugeordnet wird. Sie stellen – ähnlich wie Sophie Calle – Relikte und Spuren dar, die als indexikalisch wahrgenommen werden.

Nikolaus Lang etwa fokussierte das Leben der – als Außenseiter nahe einem bayrischen Dorf wohnhaft gewesenen – Geschwister Götte, indem er archivarisch und dokumentarisch Spuren und Zeugnisse des Vergangenen sammelte und in Kästen und Kisten präsentierte. Sorgsam sortierte und katalogisierte er alle 238 Gegenstände, darunter Habseligkeiten der Geschwister ebenso wie Fundstücke aus der Natur. Dabei orientierte sich Lang an jener ethnografischen Archäologie, in deren Mittelpunkt die Repräsentation der kulturellen Realität stand. Fiktion spielte hier keine Rolle, vielmehr ging es um das Darstellen wahrer Begebenheiten:

Der Künstler trug Aussagen der Dorfbewohner über die inzwischen verstorbenen Geschwister Götte zusammen, durchforschte ihre zerfallenen Häuser und deren Umgebung [...]. Seine Fundobjekte erläuterte er in einem 33 Seiten langen Text, der ein exaktes Inventar, Fundbeschreibungen, topografische, geologische und klimatologische Karten, eigene Erinnerungen und Erlebnisse sowie Berichte der Dorfbewohner umfasst [...].⁸⁷

Im Gegensatz zur Archäologie aber griff Lang als Künstler stark in die Präsentation der Objekte ein. Durchdachte Kompositionen kehren das Subjektive des Künstlers hervor und appellieren an Gedanken und Eindrücke der RezipientInnen.

Ein weiterer Künstler, dessen Interesse dem Sammeln und Rekonstruieren gilt, ist Christian Boltanski. Er verbindet Fotografie, Text und Objekte, um sein eigenes sowie fremdes Leben zu erforschen und Lebensspuren verschiedener Individuen aufzuzeigen.⁸⁸

Seine vorwiegend großräumigen Installationen gehen zurück auf fiktive oder reale Punkte in der Vergangenheit und sollen an das Erinnern appellieren. So schuf Boltanski etwa in den 1970er Jahren so genannte *Inventaires*, welche die

⁸⁷ Witzgall: *Kunst nach der Wissenschaft*, 2002, S. 311–312, zit. nach Kirschemann: „Zum Beispiel: Nikolaus Lang. ‚Für die Geschwister Götte‘“, in: *KUNST+UNTERRICHT: Feldforschung*, 2008, S.38.

⁸⁸ Vgl. Thomas: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, 1986, S. 349–351 und Kirschemann, 2008, S. 37–39.

Gegenstände und Habseligkeiten verstorbener Personen zeigten. Die Menschen waren dem Künstler unbekannt, was auch schon aus den Titeln hervorgeht: *Verzeichnis der Objekte, die einem Einwohner Oxfords gehören* etwa weist deutlich auf die Absenz einer Beziehung zwischen dem Künstler und dem verstorbenen Menschen hin, dennoch sollte auf dessen Erinnerungswürdigkeit aufmerksam gemacht werden. Besonderes Interesse galt dabei dem Stadium des Objektwerdens eines Subjekts (im Tod), gleichzeitig aber auch dem Versuch, durch die Präsentation der Gegenstände in Kästen und Vitrinen, dieses vor dem Vergessen zu bewahren. Die ausgestellten Materialien wurden Zeichen einer Erinnerung, erlangten somit Bedeutung und wurden subjektiviert: „[...] So steckt in jedem Gegenstand eine Geschichte. Und zu jedem Gegenstand gehörte mal ein Gesicht.“⁸⁹

Gegenstände des Alltags werden bei Boltanski als sekundäre Träger von Identitäten eingesetzt. Viele seiner Arbeiten spielen mit der Frage nach dem Subjektiven, indem beispielsweise Kleidungsstücke und Fotografien zusammen präsentiert werden: „Zur Zeit arbeite ich mit Photographie und Bekleidung. Beiden gemeinsam ist der Aspekt der gleichzeitigen An- und Abwesenheit. Beide sind sowohl Objekt als auch Erinnerung an ein Subjekt [...]“⁹⁰.

Neben der Erinnerung erfahren die Phänomene des Verschwindens und der Abwesenheit große Bedeutung im Werk Boltanskis, der vor allem durch das Medium Fotografie die Vergänglichkeit darzustellen versucht. In Anlehnung an die christlich-religiöse Bildsprache komponiert er Installationen, bei denen Fotografien – Ikonen gleichend – über Altäre platziert und von Kisten und Schreinen umgeben sind.⁹¹

Auch seiner eigenen Kindheit widmete Boltanski Aufmerksamkeit. Mittels verschiedenster Materialien sowie Fotografien stellte er Situationen und Abschnitte seines Lebens dar. Doch bei genauerer Betrachtung fiel auf, dass es sich meist um nachgestellte und inszenierte Szenen handelte, dass der Junge auf den angeblichen Kindheitsfotos nicht der Künstler selbst sein konnte.

Boltanskis vorgenommene Archivierungen gleichen oft einer Anonymisierung, einer Auslöschung des Individuellen.⁹² Diese Ent-Individualisierung findet sich auch in

⁸⁹ Boltanski, zit. nach Lentès: „Liturgien des Verschwindens. Materialreferenz in Kunst und Religion“, in: Jussen (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, 2004, S. 64.

⁹⁰ Boltanski, zit. nach Lentès, 2004, S. 66.

⁹¹ Vgl. Lentès, 2004, S. 59–75.

⁹² Vgl. Walther: *Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2000, S. 568.

der Arbeit *Le Lycée Chases* von 1987, in der ein Klassenfoto einer jüdischen Wiener Schule aus dem Jahre 1931 Ausgangspunkt historischer Erinnerungsarbeit wurde (die Bedeutung des Wortes chase – auf Englisch: verfolgen – ist nicht außer Acht zu lassen). Durch die Vergrößerung der Porträts der einzelnen SchülerInnen wurden deren individuelle Züge beinahe gänzlich ausgelöscht. Entschwindende Einzelschicksale hinter dem Holocaust-Massenmord wurden mittels Unschärfe ebenso bewusst gemacht wie Fragilität und Anonymität.⁹³

Boltanski verwendet eine Bildsprache der Fotografie, die Authentizität suggeriert, jedoch kann – wie das Beispiel der Jugendbilder des Künstlers zeigen – Fiktion nie ausgeschlossen werden. Dies beweist auch die Arbeit *La Famille D.*, in der Boltanski Fotos einer Familie gesammelt hatte und in chronologischer Manier als Sequenzen präsentierte. Diese Ordnung gab einen Ablauf an Ereignissen und eine Entwicklung von Identitäten preis, die jedoch nur konstruiert waren.

Das Öffentlichmachen des Privaten sowie die Art und Weise der Fotobearbeitung (Boltanski lässt Bilder oft bis ins beinahe Unkenntliche vergrößern) beeinflusst maßgebend die Rezeption. Denn die von ihm präsentierten Bilder, so der Künstler, seien nichts anderes als Zeugen eines kollektiven Rituals. Sie erinnern die BetrachterInnen an ihre eigene Vergangenheit und schaffen Identifikationsmöglichkeiten. Die eigentliche Geschichte – ob nun fingiert oder wahr – tritt somit im Medium und seiner Einsatzweise (als Dokumentation historischer oder familiärer Ereignisse oder auch privater Erlebnisse des Künstlers selbst) zurück: „[...] en conférant à la photographie un brevet de réalisme, la société ne fait rien d'autre que se confirmer elle-même dans la certitude tautologique qu'une image du réel conforme à sa représentation de l'objectivité est vraiment objective.“⁹⁴ Die objektivierende Ausdruckskraft der Fotografie wird ebenso eingesetzt wie das bewusste Abzielen auf Gedächtnisbilder und Erinnerung. Dies macht die Fotografie zu einem authentisch anmutenden Medium.⁹⁵ Abwesendes wird geltend gemacht,

⁹³ Vgl. Czurray/Hochrainer: *ICONS I – Kunst, Bildmedien, Umweltgestaltung*, 2008, S. 132 und Steinhauser: „Images stimuli. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust“, in: Jussen, 2004, S. 120–123.

⁹⁴ Bourdieu: „La définition sociale de la photographie“, S. 112, in: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, 1965, zit. nach Steinhauser, 2004, S. 116.

„[...] indem die Gesellschaft der Fotografie ein Zeugnis für Realismus verleiht, macht sie nichts anderes, als sich selbst in dieser tautologischen Sicherheit selbst zu bestätigen, dass ein Bild des Realen, welches ihrer Repräsentation der Objektivität entspricht, tatsächlich objektiv sei.“

⁹⁵ Vgl. Steinhauser, 2004, S. 103–118.

Fotografien und Objekte werden gleichsam zu Repräsentationen und Rekonstruktionen, zu authentischen ebenso wie zu inszenierten Dokumenten.

Boltanski sammelt Spuren und Relikte. Durch deren Sicherung nähert er sich der Vergangenheit – und damit auch einer möglichen eigenen Identität, die aus Erinnerungen und Wahrnehmungsformen resultiert, welche die gesammelten Spuren evozieren. Denn die Fotografien und Objekte regen das Gedächtnis an, Gedanken an Vergangenes oder Erlebtes werden hervorgerufen. Auch Gedächtnisbilder der BetrachterInnen werden ausgelöst, Erinnerungen geweckt und den Bildern und gesammelten Objekten leichthin Authentizität zugeschrieben.

Die vorgebliche Sicherung von Spuren wirft in Anbetracht auf deren Funktion als indexikalische Zeichen jedoch Fragen nach eben jener Authentizität auf. Vor allem hinsichtlich fotografischer bzw. mittels Video oder Film aufgenommener (Ab)Bilder können Differenzierungen zwischen Fiktion und Realität kaum vorgenommen werden, da Inszenierungen meist unerkannt bleiben. Rein historische und inszenierte Arbeiten finden sich oft nebeneinander und lassen Unterscheidungen zwischen dokumentarischem und konzeptuellem Schaffen offen. Auch indexikalische Objekte – wie etwa Relikte – als Zeugnisse von Präsenz können in Frage gestellt werden. Denn wird nicht die Wirklichkeit schon durch den Eingriff der Künstlerin/des Künstlers verändert? Nimmt sie/er eine gezielte Spurensicherung als eine dem Ausstellungsraum und der Betrachtung angepasste Repräsentation von Objekten vor? Gegenstände, ob nun direkt in Kisten und Vitrinen ausgestellt oder fotografiert bzw. gefilmt, appellieren – wie die oben angeführten Beispiele von Lang und Boltanski gezeigt haben – an Erinnerungen. Damit stehen die Objekte nicht mehr nur für sich selbst und in Bezug zur Vergangenheit, sondern fungieren darüber hinaus besonders stark als Spiegel für den/die BetrachterIn. Denn Assoziationen werden geweckt und der/die RezipientIn wird mit eigenen Erinnerungen konfrontiert.

4.1.2.1. Spurensicherung und das Medium Fotografie

Das, wovon man weiß, daß man es bald nicht mehr vor sich haben wird, das wird Bild.⁹⁶

Dem Wunsch, Gegenwärtiges aufzubewahren, Spuren des Vergangenen und/oder des Fremden zu sammeln und aufzuzeigen, scheint eine Faszination an dem Phänomen der Abwesenheit voranzugehen. Diese „darzustellen“ vermag unter anderem das Medium Fotografie. Folgt man Roland Barthes, so impliziert es die Möglichkeit, eine ver/entschwindende Präsenz festzuhalten, einzufangen und zu reproduzieren. Der Referent verschwindet zwar im „Gewesensein seines Geschehens“⁹⁷, doch bleibt er deutlich als – einmal existiert habender – Referent zurück. Das Gewesene, so Barthes, bedeute das Wirkliche im Vergangenen, die Fotografie bringe demnach keine Erfindungen hervor, sondern Zeugnisse der Geschichte. Der Referent ist im Augenblick der Rezeption einer Fotografie zwar nicht mehr da, doch das Dargestellte ist gewesen. Fragen nach Wahrheit und Wirklichkeit werden aufgeworfen. Auf der Suche nach der Tiefe der Fotografie kommt Barthes zu der Erkenntnis, dass Fotografie bloße Erscheinung ist. Das der Fotografie immanente Verschwinden wirft die Notwendigkeit einer Unterscheidung „zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, zwischen fort und da, zwischen dem, was sich enthüllt, und dem, was sich verbirgt [...]“ auf, „denn der Andere kann nur erscheinen, indem er verschwindet.“⁹⁸

In diesem Zusammenhang spricht Barthes von der unheimlichen und grausamen Eigenschaft der Fotografie, die Zeit, ja sogar den Tod zu überdauern. Denn der Referent kehrt in seiner fotografischen Abbildung immer wieder, das Lebendige weicht somit dem Bildhaften und betritt die Welt der Immobilisierung und der Mortifikation. Die Präsenz des Referenten ist eine Wiederkehr des Toten, der Tod das Eidos⁹⁹ der Fotografie an sich. Denn im Abgebildetwerden entschwindet das

⁹⁶ Benjamin: *Gesammelte Schriften I*, 1991, S. 590, zit. nach Berg: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, 2001, S. 95.

⁹⁷ Vgl. Derrida: „Die Tode des Roland Barthes“, in: Henschen (Hg.): *Roland Barthes*, 1988, S. 56.

⁹⁸ Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, 1987, S. 26–27, zit. nach Röttger-Denker: *Roland Barthes zur Einführung*, 1989, S. 123–124.

⁹⁹ Der Begriff *Eidos* stammt aus dem Griechischen und bedeutet Form, Aussehen, Gestalt.

Subjekt zugunsten des Objekts, eine Enteignung findet statt – und damit einhergehend der Tod des Subjekts. Das Ich wird im Augenblick des fotografischen Festhaltens zu einem erstarrten und dem Lebendigen enteigneten Anderen¹⁰⁰:

„Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit [...] darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft.“¹⁰¹

Betrachtet man weitere philosophische Ansätze zur Thematik der Repräsentation von Spuren, so sei an dieser Stelle auf Walter Benjamins Auffassung der Fotografie und der Aura verwiesen. In seiner Publikation *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) beschreibt er die einschneidenden Veränderungen der Arbeitswelt durch Automatisierung und Kapitalisierung und deren Auswirkungen auf die Kunst. Technische Reproduzierbarkeit gelte zunehmend als künstlerische Verfahrensweise, doch mache „das Hier und Jetzt des Originals [...] den Begriff seiner Echtheit aus.“¹⁰² Eine der Folgen von technischer Reproduzierbarkeit stellt für Benjamin der Verlust der Aura dar, d.h. der Einmaligkeit der Ausstrahlung einer Person bzw. eines Kunstwerkes. Dieser würde vor allem durch die Fotografie, und später auch durch den Film, geschehen. Denn die Aura – „ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“¹⁰³ – würde in dem Versuch, die Dinge den Menschen näher zu bringen, zerstört. Dieser Versuch konsolidiere sich im Wunsch, des Gegenstands im Abbild – als Ausdruck von Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit – habhaft zu werden.¹⁰⁴

Durch zahlreiche Studien und Interpretationen von Fotografien sucht Benjamin nach deren Wirkung auf den/die BetrachterIn sowie nach ihren Qualitäten. Bei den frühen Fotografien hebt er jene technischen Möglichkeiten hervor, durch die es u.a. gelingt, so etwas wie Authentizität zu suggerieren. Dieses magische Charakteristikum erweckt bei den BetrachterInnen den Anschein, Vergangenes erkennen zu können. Dieses Vergangene bleibt als Nachweis einer früheren Zeit, das Bild als Informationsträger kann Licht auf einer lichtempfindlichen Materie festhalten und es

¹⁰⁰ Vgl. Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, 1987, S. 56–57 und Röttger-Denker, 1989, S. 103–130.

¹⁰¹ Barthes, zit. nach Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, 1987, S. 65.

¹⁰² Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1975, S.14.

¹⁰³ Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1975, S. 83

¹⁰⁴ Vgl. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1975, S. 7–94.

wieder erscheinen lassen. Dieses Licht sieht Benjamin als Spur, als Mal, gleichzusetzen mit dem Zeugnis von Realem. Das Reale als Spur des Vergangenen ist dem Bild inhärent.

Fiktion und Authentizität werden zu wichtigen Kategorien der Bildbetrachtung. Denn erweist sich das Foto als Abbild eines Realen, so gibt es immer den fotografierten Gegenstand selbst, der der Vergangenheit zuzuordnen ist.¹⁰⁵ Das anwesende Element steht der abwesenden Präsenz gegenüber bzw. finden sich diese Formen von Anwesenheit und Abwesenheit gleichermaßen in einer Fotografie wieder. Diesem Zusammen-/Gegenspiel entspringt eine Aura, die Benjamin jedoch nur in Zusammenhang mit frühen Fotografien sieht, die neueste technische Möglichkeiten noch nicht einzusetzen vermochten. In diesen Frühformen wurden Techniken verwendet, durch die die Aura noch bewahrt werden konnte, da eine lange Belichtung und fließendes Hell/Dunkel eine sich auf die BetrachterInnen auswirkende magische Kraft gewährleisteten. Doch mit dem Aufkommen der Moderne und aufgrund neuer technischer Verfahren wurde, so Benjamin, der Verfall der Aura eingeleitet.

Die Aura ist also Ausdruck einer Oszillation zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Letztere wird im Foto als Spur präsentiert, wodurch Benjamin folgenden Unterschied zwischen Aura und Spur aufstellt:

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.¹⁰⁶

Die Spur wird also im Betrachten einer Fotografie als etwas empfunden, das uns die verschwundenen Objekte nahe bringt, die Aura hingegen rückt sie in die Ferne. Die Aura existiert durch die Spuren und wohnt ihnen inne: „Photografie als Medium bedeutet [...], Spuren zu tragen und als Spur zu erscheinen.“¹⁰⁷ Diese Spuren zeigen sich in Bildern, die das Erinnerungs- sowie Fantasievermögen der Betrachterin/des

¹⁰⁵ Vgl. Berg, 2001, S. 108–110.

¹⁰⁶ Benjamin, zit. nach Tiedemann/Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, 1982, S. 560.

¹⁰⁷ Berg, 2001, S. 131.

Betrachters wecken und dieser/diesem einen Zugang zu ihnen verschaffen. Die Fotografie wird damit zur Repräsentation.¹⁰⁸

Repräsentation von Abwesenheit ist auch bei Sophie Calle ein besonderes Merkmal. Wenn sie fehlende Bilder in einem Museum durch deren Beschreibungen ersetzt (*Fantômes*, 1989–91), sich auf die Suche nach ehemaligen Symbolen der DDR begibt (*Souvenirs de Berlin-Est*, 1996) oder Gegenstände von Hotelgästen, die für einige Stunden ihr Zimmer verlassen haben, zusammenträgt und fotografiert, so stellen diese Ermittlungen gleichsam den Versuch dar, Abwesendes durch (Re)Präsentation zu vergegenwärtigen. In forschender Manier versucht sie, Spuren zu lesen und in ihren Fotografien festzuhalten sowie aufzuzeigen. Sie setzt die Fotos als indexikalische Zeichen ein und fügt zusätzlich Textelemente hinzu. Dies kann als Versuch gedeutet werden, den ursprünglich oft bedeutungslosen Gegenständen und Zeichen durch Beschreibungen und Kontextualisierungen einen für ihr Werk bestimmten Sinngehalt zuzuschreiben. Diese Spuren – verwendet man die Begrifflichkeit Walter Benjamins – bewirken eine Nähe zum/zur BetrachterIn, doch kann trotz des Eindrucks einer Repräsentation von Wirklichkeit die Frage nach Authentizität der Fotografie aufgeworfen werden: Keinem anderen Medium wurde jemals in diesem Ausmaß die Möglichkeit zugesprochen, als Index des Realen zu fungieren. Der Kunsttheoretiker Rudolf Arnheim formuliert diesen Aspekt folgendermaßen: „[...] Aber nur die Fotografie behandeln wir vertrauensvoll wie die Wirklichkeit selbst: Wir durchforschen sie, gehen auf Entdeckungen aus, bereichern unser Wissen über den objektiven Bestand der Welt.“¹⁰⁹ Doch Codes, Konventionen und Inszenierungen tragen dazu bei, das fotografische Abbild nicht auf eine „reine“ Darstellung von Wirklichkeit zu reduzieren, sondern auch ein dahinter liegendes „konventionelles System“¹¹⁰ zu erkennen. Sicher ist, dass die Spur als Ausdruck von etwas fungiert, das zurückbleibt. Die Berührung mit einem Referenten ist Spurgebung. Dieser Auffassung war auch Barthes, als er die Fotografie als eine „Emanation [Ausstrahlung von Licht, Anmerkung M.H.] des Referenten“¹¹¹

¹⁰⁸ Vgl. Berg, 2001, S. 117–133.

¹⁰⁹ Arnheim: „Die Fotografie – Sein und Aussage“, S. 36, zit. nach Geimer: „Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma“, in: Krämer et al, 2007, S. 101.

¹¹⁰ Vgl. Bourdieu, in: Geimer, 2007, S. 96.

¹¹¹ Vgl. Barthes, 1994, S. 90–91.

beschrieb. Licht berührt innerhalb des chemischen Prozesses der Bildwerdung ein lichtempfindliches Material. Diese Vorgangsweise des Berührens macht, folgt man den Argumenten Barthes, die Spur aus. Problematisch wird diese These der Spurbildung aber dann, wenn man verkennt, wie und durch welche Vorgänge ein Foto entstehen kann. Denn Fotografie ist nicht mimetische Reproduktion von Wirklichkeit. Konventionen, Codes und mögliche Inszenierungen müssen in der Rezeption immer mitgedacht werden. Der Prozess der Abbildung unterliegt an sich schon Konventionen und kann keine „reine“, wirklichkeitsgetreue Reproduktion leisten. Dies wird in der heutigen kunst- und medienwissenschaftlichen Debatte kaum noch angezweifelt. Dennoch – und das zeigen gerade die Werkbeispiele Sophie Calles – wird der Fotografie immer wieder der Stellenwert eines authentischen Mediums zugesprochen, das mimetische Reproduktion und Repräsentation erzeugt. Calles Arbeiten erinnern an eine Wiedergabe vorgefundener und vergangener Spuren, die, so artikulieren es manche TheoretikerInnen, unwillkürlich hervorgebracht wurden. Doch auch Calle greift – durch die Verwendung von Fotografie oder auch durch bewusste Inszenierungen der vorgeblich vorgefundenen Zeichen – in die Darstellung von Spuren ein. Sie manipuliert Spuren und Relikte, um sie im Sinne ihres eigenen künstlerischen Interesses einzusetzen.

Vor dem Hintergrund der Aktivität der Spurensicherung ist demnach sowohl die Frage nach der Funktionsweise von Spuren und Relikten bedeutend, als auch nach deren Einsatzweise im Werk Calles, das dem Wunsch nach Analyse von individuellem und fremdem Leben zu folgen scheint. Während ihrer Tätigkeit als Zimmermädchen in *L'Hôtel* als auch bei ihren Versuchen, fremdes Leben zu rekonstruieren (*Le carnet d'adresses*), begibt sich Calle auf die Suche nach Spuren. Auch hier zeigt sich, wie individuelles Interesse die Künstlerin leitet. Sie will erkunden, erinnern, konstruieren und bezieht dabei immer ihre eigene – jeweilige – Rolle als Sammlerin, Interviewerin oder Verfolgerin mit ein. In *L'Hôtel* sammelt sie Objekte anderer Menschen, komponiert fotografische Bildgefüge, um zu archivieren und zu dokumentieren. Diese scheinbar objektive Annäherung an abwesendes und fremdes Leben wird begleitet von persönlichen Texten. Im Gegensatz zu

KünstlerInnen der Spurensicherung – wie etwa Nikolaus Lang – handelt es sich bei Calle jedoch nicht um objektive Inventarlisten. Ihre Berichte haben vielmehr subjektiven Charakter, zeugen von einer Auswahl an Gegenständen, die für die Künstlerin von Bedeutung sind. Nicht die Ganzheit wird erfasst, sondern Details wie der Inhalt des Mülleimers oder ein Pyjama, der einmal so und einmal anders auf dem Bett eines Gastes liegt. Wie Boltanski, so spielt auch Calle mit der gleichzeitigen An- und Abwesenheit.

Auch *Le carnet d'adresses* und *Suite vénitienne* sind Ausdruck einer Suche. Diese gilt nun nicht Objekten oder Gegenständen, sondern vielmehr den Spuren und Schatten eines Menschen. Indem Calle Herni B. verfolgt, seinen Wegen nachgeht und dieselben Motive fotografiert, beweist sie – durch die Verwendung indexikalischer Zeichen – seine Existenz. Fotografische Beweisstücke sichern seine Präsenz innerhalb des von der Künstlerin initiierten Katz- und Mausspiels. Und damit auch ihre eigene. In *Le carnet d'adresses* verhält es sich ähnlich. Calle verfolgt hier den Besitzer des Buches zwar nicht physisch, vielmehr heftet sie sich über Umwege an seine Spuren. Ihr Interesse gilt nicht bestimmten Objekten aus seinem Besitz, vielmehr sammelt sie mittels Interviews und Gesprächen Informationen und rekonstruiert – wie auch jene Kunstschaffenden der Spurensicherung – Erinnerungen und somit das Leben eines Menschen.

Auch Calles eigene Geschichte wird dokumentiert, archiviert und in Vitrinen gezeigt. Lange Jahre zelebriert sie ihren Geburtstag mit der Anzahl an Freunden und Bekannten (und einem Fremden), die ihrem jeweiligen Alter entspricht. Dreizehn Jahre lang sammelt sie all ihre Geburtstagsgeschenke, um sie dann in einem Ausstellungsraum unter dem Titel *Geburtstagszeremonie* zu präsentieren. Als Zeichen ihrer eigenen Existenz scheint die Künstlerin all die Präsente gesammelt zu haben. Sie tut dies, um zu zeigen, dass man sie liebe¹¹² und möglicherweise auch, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Denn auch hier findet sich wieder der Einsatz von Objekten als sekundäre Träger von Identität.

L'Hôtel, *Le carnet d'adresses*, aber auch *Suite vénitienne*, *La filature* und *Double Blind* suggerieren Authentizität. Mittels Fotografie (bzw. Video) werden Objekte sowie Geschichten gezeigt, die Anspruch auf Realität erheben. Auf der Suche nach

¹¹² Vgl. Knöfel: „Die Spleens der Schattenfrau“, in: *Der Spiegel*, 15/2000, S. 297.

Abwesendem (sei es nun die Geschichte eines Gastes oder die abwesende Zuneigung in der Beziehung zu Shephard) und nach fremdem Leben sichert Calle Spuren.

Das wirft folgende Fragestellungen auf: Wie verwendet Calle authentisierende Indizien und inwieweit greift sie manipulativ in deren Darstellung ein? Handelt es sich bei Spuren, die etwa in neue Kontexte versetzt wurden, noch um authentische Spuren oder kann hier schon von „gelegten“ Spuren gesprochen werden? Kann das Wirkliche überhaupt noch als wirklich gelten, sobald ein gewisser Eingriff der Künstlerin (in der Auswahl der Personen, der Gegenstände, der Repräsentationsform) vorgenommen wurde?

Sophie Calle gibt ihren Arbeiten, allen voran den fotografischen, den Anschein, authentische Reproduktion der Wirklichkeit zu sein. Damit bringt sie dem/der BetrachterIn – folgt man der These Benjamins – die verschwundenen Objekte näher. Aus diesem Gefühl der Nähe resultiert der Glaube, etwas Reales in seinem mimetischen Abbild zu sehen. Zusätzlich finden sich Textelemente, die den Charakter einer Dokumentation von realen Spuren noch verdeutlichen. Doch sind Calles dokumentarisch anmutende Fotografien tatsächlich authentisch? Verweisen sie auf das, was sie behaupten zu sein? Sind Calles Fotografien – mit den Worten Roland Barthes gesprochen – Zeugnisse des Vergangenen? Oder mehr noch: ihrer privaten Geschichten? Ist alles so gewesen, wie es uns Calle weismachen will? Müssen fotografische Spuren unweigerlich reale Dokumente sein oder werden die BetrachterInnen gar mit bloßen Inszenierungen konfrontiert, die lediglich auf Authentizität hinweisen, dieser jedoch auf keinsten Weise verpflichtet sind? Bilden Fotografien und Textelemente in Calles Werk Wirklichkeit ab oder stehen wir bloß einer Wirklichkeit der Medien, d.h. von Fotografie und tagebuchartigen Schriftstücken, gegenüber?

4.1.3. Blick

Ich kann mich von jemandem angeblickt fühlen, von dem ich nicht einmal die Augen und nicht einmal die Erscheinung sehe. Es genügt, daß etwas mir anzeigt, daß der andere da sein kann. [...] Von dem Augenblick an, wo dieser Blick existiert, bin ich schon etwas andres, und zwar dadurch, daß ich selbst mich zu einem Objekt für den Blick des andern werden fühle. Doch in dieser Position, die reziprok ist, weiß auch der andre, daß ich ein Objekt bin, das sich gesehen weiß.¹¹³

Während der Beschäftigung dieser Arbeit mit den Werken Sophie Calles drängten sich immer wieder zwei Fragen in den Vordergrund: Welche Art der Positionierung des Blicks liegt im Werk Calles vor und inwieweit schafft die Künstlerin eine Annäherung an die eigene und an fremde Identitäten durch bestimmte Formen der Beobachtung?

Die Produktion des Weiblichen bzw. des Männlichen durch bestimmte Blickmuster und Wahrnehmungsmechanismen ist ein der westlichen Geschichte inhärentes Phänomen und scheint bis heute seine Gültigkeit nicht eingebüßt zu haben. Objekt- und Subjektzuschreibungen sind eines seiner wesentlichen Merkmale. Die Positionierung des Mannes als Blicksobjekt gegenüber der Frau als Blickobjekt ist seit der Antike Merkmal der okzidentalen visuellen Kultur. Dies zeigen zahlreiche historische Beispiele der Kunstgeschichte. Exemplarisch sei auf Künstler wie Sandro Botticelli hingewiesen, in dessen Frauenbildern der Voyeurismus eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Später wagen Maler wie Jan Vermeer oder Ferdinand Georg Waldmüller Blicke in ein Privates, Blicke in eine von der Öffentlichkeit nicht zugängliche Welt des Inneren und des Rückzugs. Dieses Innere, diese Rückwende in das eigene Heim und die eigenen vier Wände, wird mit der Frau in Verbindung gebracht. Die Frau ist zu Hause, definiert sich durch den Rückzug in das Private und „Sichere“. Geborgenheit und Schutz werden mit dem Weiblichen gleichgesetzt.

Die Frau als passives Abbildungsobjekt steht dem aktiven männlichen Blicksobjekt gegenüber:

¹¹³ Lacan: *Das Seminar. Buch I (1953-1954)*, 1990, S. 272.

Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at [...] the surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight [...] the „ideal“ spectator is always to be male and the image of woman is designed to flatter him.¹¹⁴

Auch heute noch produzieren diese der visuellen Sprache inhärenten Blickpositionen jene ideologischen Vorstellungen von Männer- und Frauenrollen, die seit geraumer Zeit im Zuge feministischer Theorien und aktueller Genderdiskurse zwar bewusst gemacht werden, sich jedoch immer noch in unzähligen Bildern unserer Kultur festschreiben (Werbung, Film, Fotografie etc.). Bilder sollen hier als Zeichensysteme verstanden werden, die nicht die Repräsentation der Wirklichkeit erzielen (können), sondern die Konstruktion von Vorstellungen ermöglichen.¹¹⁵

Patriarchale Strukturen legen dem Verhältnis zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen jene hierarchische Diskrepanz zugrunde, die an dieser Stelle vor allem in Bezug auf die bildende Kunst eine bedeutende Rolle spielt. Während im Laufe der Kunstgeschichte der männliche Körper und seine verbildlichte Darstellung in den Hintergrund traten, wurde die Körperlichkeit der Frau immer mehr zum essenziellen Bestandteil bildlicher Darstellungen. Diese Verschiebung des Motivs vom Männlichen zum Weiblichen vollzog sich vor allem im Akt. Denn dieser war früher – etwa in der Antike – an den männlichen Körper geknüpft. In Kunstschulen waren weibliche Modelle bis ins 19. Jahrhundert sogar verboten. Zwar gab es innerhalb dieser Darstellungen eine Vielzahl an verweiblichten Männerbildern, Hauptaugenmerk galt aber dem idealisierten Manne als Ausdruck des erhabenen Menschen überhaupt. Die Orientierung am männlichen Körper findet sich beispielsweise in den Motiven der Historienmalerei. Frauen wurden in diesen Bildnissen jedoch nicht gänzlich ausgeblendet. Sie wurden als Figuren aus der Bibel oder den Mythen dargestellt. Während der weibliche Körper mit Sinnbildlichkeit und Schaulust in Verbindung gebracht wurde, stand der Manneskörper für etwas „Höheres“.

¹¹⁴ Berger: *Ways of Seeing*, 1972, S. 47 und 64, zit. nach Bronfen: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“, in: Bußmann/Hof (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, 1995, S. 429.

¹¹⁵ Vgl. Hammer-Tugendhat: „Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur“, 2003, S. 1–18, http://www.museum.at/029/pdf/kunst_sexualitaet.pdf [Stand: 16.02.2010].

Erotik und Voyeurismus wurden zum Dogma der heimlichen Betrachtung weiblicher Akte, die – im Gegensatz zu in der Öffentlichkeit ausgestellten männlichen Akten – für den Privatraum geschaffen wurden.¹¹⁶

Weibliche Akte wurden u.a. im Rokoko als Ausdruck sinnlich anmutender Wesen angefertigt. Sie zeugten in hohem Maße von jenem erotischen Voyeurismus, der an den männlichen Betrachter appellierte. In manchen Bildern fand sich – als zusätzliche Bekräftigung dieser Blickkonstellation – sogar ein Mann in der Position des Beobachters.

Im Neoklassizismus, der einen Rückgriff auf die Antike vornahm, verschwand der weibliche Akt zugunsten einer „Maskulinisierung“¹¹⁷ des Sichtbaren. Diese äußerte sich sowohl in starken Männeridealen als auch in der Darstellung verweiblichter Männerkörper. Die Kunsthistorikerin Abigail Solomon-Godeau stellte in diesem Zusammenhang die These auf, dass diese oft homoerotisch anmutenden Bilder eine Machtübertragung erzielen, indem männliche Betrachter darin eine Bestätigung ihrer eigenen Männlichkeit sehen. Dieser Mechanismus greift jedoch wiederum zurück auf die konstruierte Ordnung vom Mann als Betrachter und der Frau als Bild und passives Blickobjekt.

Der männliche Akt wich in der Kunstgeschichte immer mehr dem Abbild des weiblichen Körpers. Dieser Umbruch geschah vor allem im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts und ging einher mit einer Differenzierung der Geschlechter im Sinne der Trennung von Natur und Kultur, sowie Körper und Geist. Die Frau wurde mit der Natur und der Sexualität gleichgesetzt, der Mann hingegen mit dem Geistigen, der Ratio und der Kultur. Die Bildproduktion des 19. Jahrhunderts trug somit maßgeblich zu jener Objektwerdung der Frau bei, die bis heute ihre Gültigkeit nicht eingebüßt zu haben scheint.

Die Geschlechterideologie der Moderne wurde im 20. Jahrhundert fortgesetzt. Unzählige Beispiele vom Surrealismus bis hin zur modernen Malerei belegen die auf

¹¹⁶ Vgl. Schade/Wenk: „Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, in: Bußmann/Hof, 1995, S. 370–386.

¹¹⁷ Vgl. Solomon-Godeau: „Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise“, in: Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, 1997, S. 231.

Nacktheit und Sexualität reduzierte Darstellung der Frau. Selbst in vielen künstlerischen Ausdrucksformen der 1960er und 70er Jahre, als die Freiheit der Sexualität proklamiert wurde (siehe beispielsweise die Wiener Aktionisten), wurde immer wieder auf Geschlechterstereotypen zurückgegriffen.¹¹⁸ Erste Versuche, diese zu überwinden, finden sich – wie im Folgenden noch dargestellt wird – schließlich in den performativen Arbeiten emanzipatorisch agierender Künstlerinnen und in der feministischen Filmtheorie.

Frauen wurden und werden vor allem durch Zuschreibungen bestimmter Eigenschaften marginalisiert. So standen/steht die Gebärfähigkeit der Frau der Schöpferkraft des Mannes und ihre Häuslichkeit und Rolle als Mutter und Ehegattin der produktiven Kraft des männlichen Künstlergenies gegenüber.¹¹⁹ Wenngleich Frauen häufig zum Mittelpunkt der Abbildungen wurden, so schuf nahezu immer der Mann diese Szenen. Er galt als die schöpferische Kraft, die Frau und ihre geheimnisvolle Schönheit schienen wie geschaffen für Verbildlichungen ihrer Anmut. Sie wurde (und wird) Zentrum des männlichen Blicks und nahm (bzw. nimmt) sich in dieser Rolle als Betrachtete wahr. Folglich wurde sie zum Objekt eines fremdbestimmten Blickes. So kristallisierte sich allmählich über die Ikonographie erotischer Feminität die immanente Dominanz des männlichen Blicks auf die Frau heraus.

Indem Weiblichkeit als komplementäres Element dem Männlichen gegenübergestellt wird, kann letzteres erst definiert werden. Nach einer psychoanalytischen – Freudschen – Interpretation der Unterscheidung zwischen Mann und Frau ist der weibliche Körper in seiner Geschlechtlichkeit zu dem des Mannes ‚mangelhaft‘ und wird von diesem mit dem Ort des Verlustes (Kastration) und der Angst verbunden. Der Mangel ist eine Erfahrung, die vor allem aus der ödipalen Phase des kleinen Jungen resultiert. Denn die Liebe zu seiner Mutter wird vom Vater, der das Gesetz vertritt, verboten. Dadurch wird er sowohl zum Rivalen des Knaben als auch zur Instanz der Trennung von der Mutter, die vom Kind als Einheit und Ganzheit

¹¹⁸ Vgl. Solomon-Godeau, 1997, S. 223–239 und Hammer-Tugendhat, 2003, S. 3–6.

¹¹⁹ Vgl. Schade/Wenk, 1995, S. 351–352.

wahrgenommen wird. Der Vater vollzieht eine symbolische Kastration, die den Phallus, als Zeichen des Begehrens, in das Unbewusste drängt.¹²⁰

Obwohl weder Junge noch Mädchen den Phallus „haben“ können – er repräsentiert für beide Geschlechter den Mangel – ist dieser für den Jungen mit dem Signifikant des realen Organs, dem Penis verbunden, mit dem er den Mangel in einer phallogozentristischen Gesellschaft symbolisieren kann. Das Mädchen, dem dieses Symbol fehlt, erlebt einen negativen Eintritt in die symbolische Ordnung und wird darüberhinaus selbst zum Zeichen dieses Mangels. Indem die Frau die Abwesenheit des Phallus repräsentiert, vergegenwärtigt sie dem Mann ständig die Quelle seiner Angst (Kastrationsangst).¹²¹

Neben dieser Bedrohung fungiert das Weibliche auch als Ort des männlichen Begehrens und der Bestätigung. Weibliche Körperdarstellungen stimulieren demnach sexuelle Imaginationen des Mannes und dienen zur selben Zeit in ihrer Objekthaftigkeit dem Mann als eine narzisstische Befriedigung, da er durch die Betrachtung des Bildes sein eigenes Ich konstituieren kann.¹²²

Die im ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert aufkommende Kritik an der Polarisierung unterschiedlicher geschlechtsspezifischer Charaktereigenschaften führte zum Begriff *gender*, der im Gegensatz zum biologischen *sex* als gesellschaftliches und soziales Geschlecht verstanden wird.¹²³

War die Kunstgeschichte bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts vor allem vom männlichen Künstlergenius geprägt, so konnte auch der Beginn einer neuen technologischen Ära in der künstlerischen Praxis daran nur schwer etwas ändern. Obwohl sich gerade neue Formen der künstlerischen Produktion als noch nicht männlich dominierte Bereiche entfalteten und erste feministisch orientierte Ansätze bemerkbar wurden, zeugten die neuen Medien wie Fotografie, Film und Video weitgehend von einer immer noch währenden Diskrepanz. Der Mann als

¹²⁰ Vgl. Jutz: „Schaulust und Kasernendrilla. Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953)“, in: *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 1, 1992, S. 129–154.

¹²¹ Donnerberg/Hartweg: „Einleitung in Feminismus und Film“, in: Paech, Joachim et al (Hg.): *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England*, Osnabrück, 1985, S. 154, zit. nach Jutz: „Schaulust und Kasernendrilla. Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953)“, 1992, S. 147.

¹²² Vgl. Bronfen, 1995, S. 429–432.

¹²³ Vgl. Schade/Wenk, 1995, S. 372–378.

Blicksubjekt stand der Frau als Blickobjekt gegenüber. Er galt als Träger des Blicks, während das Bild der Frau der männlichen Projektion diente.¹²⁴

Konstruktionen von Frauenbildern sind auch für die Frauen selbst wesentliches Element auf der Suche nach der eigenen Identität. Indem sie Bilder von Frauen aufgreifen, werden sie wieder auf männliche Vorstellungen zurückgeführt, die diese Bilder geschaffen haben.

Der Blick des vorwiegend männlichen Betrachters und die daraus resultierende Repräsentation der Frau wurden nicht zuletzt von der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre thematisiert. Sie wandte sich gegen stereotypisierte Frauendarstellungen und machte auf Machtverhältnisse aufmerksam, die durch die Positionierung des männlichen Blicksubjekts gegenüber dem weiblichen Blickobjekt entstanden. Um die Gründe der evidenten Geschlechterdifferenz in einem psychoanalytischen Kontext zu deuten und zu analysieren, wurden für viele FilmtheoretikerInnen vor allem die Thesen Sigmund Freuds und Jacques Lacans zur Selbstkonstitution relevant. Lacan legte dar, wie durch Spracherwerb Subjektbildung erfolgt. Dies bot feministischen FilmtheoretikerInnen eine Möglichkeit, die Position der Frau im Film vor einem psychoanalytischen Hintergrund als Ausdruck einer patriarchalen Ideologie zu entlarven:

Wenn wir uns als Frauen begreifen, deren Rolle von ödipalen Strukturen und ödipalem Diskurs bestimmt wird, müssen wir jene unveränderbar definieren, so unsinnig das auch klingen mag. Nur so finden wir die Brüche und Spalten, durch die wir Frauen wieder in die Geschichte hineinschlüpfen können.¹²⁵

Die vom Mann erzeugte Rekonstruktion der Frau steht demnach in Relation zum ödipalen Konflikt sowie zum Mangel, durch den der männliche Blick das weibliche Bild definiert. Patriarchale und phallogozentrische Strukturen prägen den Film und wirken sich auf die Darstellung des Weiblichen als ‚kastriertes‘ und daher ‚mangelhaftes‘ Wesen aus, das dem herrschenden männlichen Subjekt quasi untergeordnet wird. Als Ausdruck des Mangels dient die Frau einerseits zur

¹²⁴ Vgl. Lummerding: „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeit und Grenzen einer Subversion von Codes, 1994, S. 24.

¹²⁵ Kaplan, zit. nach Holger: *Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion*, 1993, <http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/Diplom00.htm> [Stand: 06.05.2010].

Bestätigung des Mannes, der sich im Vergleich zu ihr seiner Männlichkeit bewusst wird. Auf der anderen Seite erinnert die Frau ihn an den möglichen Verlust des Phallus und ruft Kastrationsängste hervor: „As the male is the controller, taking the active role, the female is reduced to the icon, the erotic, but at the same time is a threat because of her difference.“¹²⁶ Dies erkennt auch die Frau, indem sie sich mit den durch den männlichen Blick erzeugten Bildern identifiziert. Oft entsteht daraus ein innerpsychischer Konflikt, in dem die Frau sich zwischen der bösen, phallischen und der schwachen, unterwürfigen Frau entscheiden muss.¹²⁷ „Film reflects society“¹²⁸, erklärt die Filmtheoretikerin Laura Mulvey und spielt damit auf die filmischen Darstellungen des Weiblichen durch den Mann an, die jene der Gesellschaft wiedergeben, sich aber gleichzeitig auch auf diese auswirken und sich in ihr weiterführen können. Es wird demnach aufgezeigt, wie stark der Einfluss des männlichen Blicks auf die Darstellung des Weiblichen ist und welche Auswirkungen dieser sowohl auf den Mann – als Blicksubjekt und auch als Zuschauer, auf dessen Blickposition die Bilder ausgerichtet sind –, als auch auf die Rolle der Frau in einem gesamtgesellschaftlichen Kontext hat. Denn aus der traditionellen Blickverteilung resultieren reale Machtpositionen und -verhältnisse. Wie sehr die Darstellung von Weiblichkeit auf die Subjektformierung der Frau Einfluss hat, stellt die feministische Filmtheoretikerin Teresa de Lauretis dar:

The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty – and the concurrent representation of the female body as the *locus* of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.¹²⁹

Diese Blickkonstellation als Positionierung der Macht des Männlichen gegenüber dem Weiblichen suchte die feministische Filmtheorie durch die Einführung eines

¹²⁶ Nelmes: „Representation of Gender and Sexuality“, in: Dies. (Hg.): *An Introduction to Film Studies*, 1999, S. 277.

¹²⁷ Vgl. Koch: „Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen“, in: Nabakowski et al (Hg.): *Frauen in der Kunst*, 1980, S. 15–29.

¹²⁸ Mulvey, zit. nach Nelmes, 1999, S. 277.

¹²⁹ Lauretis: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, 1984, S. 38.

weiblichen Subjekts im Film und die Dekonstruktion des klassischen, patriarchalen Kinos zu verändern.

Neben den FilmtheoretikerInnen, die patriarchale Strukturen verhandelten und das Bewusstmachen von Geschlecht als Konstrukt einforderten, mobilisierten sich vor allem in den 1970er Jahren immer mehr Künstlerinnen und traten aktiv gegen die Subjekt-Objekt-Gegensätzlichkeit auf. Neben dem Film wurden Fotografie, Performance- und Videokunst zu wichtigen Medien. Dieser Aneignung lag allem voran der Wunsch zu Grunde, sich Gestaltungsformen zunutze zu machen, die noch nicht von männlichen Zuschreibungen geprägt waren und somit eine Infragestellung der Blick-Verhältnisse erlaubten.¹³⁰

Vor dem Hintergrund dieses Diskurses möchte ich einige Künstlerinnen anführen, deren Arbeiten m.E. als Pionierleistungen auf dem Gebiet der Infragestellung patriarchaler Machtstrukturen betrachtet werden können:

Zu Beginn sei auf die österreichische Kunstschafterin VALIE EXPORT verwiesen, die in ihrer künstlerischen Praxis den Fragen nach Funktion und Konstituierung des Weiblichen in gesellschaftlichen sowie medialen Kontexten nachgeht. Unter Verwendung verschiedenster künstlerischer Ausdrucksformen wie etwa Performance, Video oder Fotografie nimmt sie Bezug auf die Rolle der Frau in ihrer Körperlichkeit und problematisiert jene visuellen Strukturen, die eine vorwiegend erotisierende Darstellung des Weiblichen hervorbringen:

Die Bilder der Frau, die unsere Kultur erzeugt hat, sind die Abbilder einer Realität, die nicht für alle dieselbe Wirklichkeit ist, sondern als sozial konstruierte verschiedene Interessen vertritt. Der Fotoapparat, der das in der kulturellen Entwicklertasse liegende Bild hergestellt hat, ist das männliche Auge. Das Bild, das sich nun in der Kultur [...] entwickelt, ist es das reale Bild der Frau, ist es überhaupt ein Bild der Frau? Und wie kann sich das weibliche Abbildungsobjekt zu einem Foto seiner selbst entwickeln? Wie das Foto der Frau zum Subjekt Frau? Wie bildet sich quer durch die typischen Identifizierungen des weiblichen Subjekts das Ich (der Frau), in dem es sich erkennen kann, wenn die Gesellschaft die Zielobjekte der Identifizierung entweder blockiert, diffus oder beliebig variabel macht?¹³¹

¹³⁰ Vgl. Schade/Wenk, 1995, S. 360.

¹³¹ VALIE EXPORT: *Das Reale und sein Double: Der Körper*, 1987, S. 31–32.

Im Jahr 1968 entsteht VALIE EXPORTs Aktion *Tapp- und Tastkino*, die auf bestimmte Wahrnehmungsmuster und Blickkonstruktionen vor allem des Kinos abzielt. Mit einem durch zwei Löcher geöffneten Kasten als „Kino-Objekt“¹³² um die Brust positioniert sich VALIE EXPORT zusammen mit Peter Weibel auf einem öffentlichen Platz in München. In Pflasterspektakelmanier werden PassantInnen über ein Megaphon, bedient von Peter Weibel, dazu eingeladen, das Kino zu „besuchen“ und in die mit Vorhängen versehenen Löcher des Kastens – und damit auf die Brüste der Künstlerin – zu greifen. Die Zeit des jeweiligen Kinobesuchers war auf eine halbe Minute beschränkt und wurde von VALIE EXPORT genau mitgestoppt. Durch die taktile Ebene wird das filmische Objekt Frau nun zu einer realen Wirklichkeit und verfügt selbst über seinen Körper und dessen „Veröffentlichung“:

frau und busen ist eine bekannte und profitable identität, deren opfer natürlich die frau ist, denn die merkmale der frau sind in unserer kultur ein objekt für die sexualität des mannes. [...] ‚der gesellschaft des spektakels‘ wird der busen als voyeuristisches objekt entzogen, das die frau in die verdinglichung mitzog. weiters ist dabei der busen nicht mehr das eigentum eines einzigen mannes, sondern die frau versucht durch die ‚freie‘ verfügung über ihren körper ihre identität selbständig zu bestimmen: der erste schritt vom objekt zum subjekt.¹³³

Auch das sonst einseitige Blickverhältnis weicht in VALIE EXPORTs Arbeit einem gegenseitigen, direkten Betrachten und dekonstruiert somit das männlich konnotierte voyeuristische Blickregime. Eindeutige Zuschreibungen von Objekt- und Subjektpositionen werden nicht mehr klar ersichtlich. Wer wird nun zum Objekt wessen Blicks und wer ist betrachtendes Subjekt?¹³⁴

Ein Jahr später sorgt VALIE EXPORTs Aktion *Genitalpanik* für Furore. Im Zuge dieser Performance geht die Künstlerin, ausgestattet mit einem Maschinengewehr und bekleidet mit einer Hose, die ihren Genitalbereich freilässt, durch die Reihen eines Münchner Erotikkinos. Dadurch ersetzt sie das Bild der Kinoleinwand durch Wirklichkeit und konfrontiert die Zuschauer mit ihrem physisch anwesenden Körper. Ziel ist es, die Aufmerksamkeit auf die Struktur des männlichen Betrachtens eines

¹³² Vgl. Grosenick (Hg.): *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, 2001, S. 131.

¹³³ VALIE EXPORT: „ex tempore“, in: *Künstlerinnen international 1877-1977*, 1977, S. 320.

¹³⁴ Vgl. Adorf: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, 2008, S. 127–130.

weiblichen Objekts zu richten. Das Publikum sollte direkt mit seinem voyeuristischen Blick konfrontiert werden, diesmal aber aus nächster Nähe.¹³⁵

In *Aktionshose: Genitalpanik* spielt VALIE EXPORT abermals auf provokante Weise auf die Rolle der Frau und ihrer tabuisierten Sexualität an. Motiv der inszenierten Fotografie ist die Künstlerin selbst. Sie sitzt, ein Maschinengewehr in Händen haltend, mit gespreizten Beinen auf einem Stuhl. Wieder lässt sie den Blick auf ihren Genitalbereich frei. Den natürlichen „Waffen einer Frau“ (wie etwa ihrer Schönheit oder Verführungskraft) setzt sie ein aggressives und gewalttätiges Element aus der Männerwelt entgegen, dessen sie sich bemächtigt. Das Gewehr dient als Verweis auf ein Sich-zur-Wehr-Setzen der Frau, die sich – wenn nötig auch gewaltsam – aus ihrer Opferrolle befreit.¹³⁶

Eine weitere Künstlerin, die sich mit der Thematik des Blicks beschäftigt, ist Friederike Pezold: Sie abstrahiert den eigenen Körper, indem sie ihn mit den Nichtfarben Schwarz und Weiß bemalt und so eine Gleichwertigkeit aller Körperteile erreichen will. Die Reduktion auf einzelne Körperteile weist auf die Fragmentierung des weiblichen Körpers in pornografischen Frauendarstellungen hin. Der Körper wird zum Objekt des Blicks. Bezug nehmend auf die jeweilige Form und Bewegung einzelner Körperteile werden die als Fußwerk, Schamstück, Bruststück etc. betitelten „Studien“ in dem Video *Die neue leibhaftige Zeichensprache eines Geschlechts nach den Gesetzen der Anatomie, Geometrie und Kinetik* zusammengefasst. Die Künstlerin äußerte sich dazu folgendermaßen: „Mit Video konnte ich auch das Unmögliche möglich machen: Gleichzeitig Maler und Modell zu sein! Gleichzeitig Subjekt und Objekt sein!“¹³⁷

Auch die amerikanische Performancekünstlerin Cindy Sherman legt das Hauptaugenmerk ihrer künstlerischen Praxis auf die Identität der Frau als artifizielles Konstrukt. In den zwischen 1977 und 1980 entstandenen Fotoserien *Untitled Film*

¹³⁵ Vgl. Stiles: „Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen“, in: Noever, 1998, S. 269.

¹³⁶ Vgl. Paul: „Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse, Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute“, in: Frohne (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Politische Kunst heute*, 2008, S. 91–92.

¹³⁷ Pezold: „Die Geschichte der Videopionierin P. und ein Plädoyer für Video“, in: Hochschülerschaft an der TU Graz (Hg.): *Schrägspur Videofestival*, 1985, S. 14–19, zit. nach Lampalzer: *Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge*, 1992, S. 29.

Stills mimt sie Rollen aus Hollywoodfilmen der 1950er und 60er Jahre, indem sie jeweils unterschiedliche Frauenbilder verkörpert. Die scheinbare Authentizität der Fotografien irritiert, da diese Verweise auf Originale simulieren, die es jedoch niemals gegeben hat – die empirische und die repräsentierte Frau fallen nicht zusammen. So etwa personifiziert Sherman eine blonde SchauspielerIn. Durch inszenierte und – betrachtet man die Darstellungen im Detail – überzeichnete Klischees erwecken die Fotos bei den BetrachterInnen den Eindruck, als würde es sich tatsächlich um eine bekannte SchauspielerIn handeln, die schon oft im Fernsehen aufgetreten war. Doch die SchauspielerIn ist nur suggeriert, das Bild von ihr nur die Darstellung eines möglichen Frauenbilds. Durch diese In-Szene-Setzung weiblicher Frauentypen verweist Sherman auf die – männliche – Vorstellung von einer Frau. Sie stellt die Konstituierung der Frau als Bild und die dadurch produzierte Realität – die von einer bestimmten Repräsentation des Weiblichen geprägt ist – in Frage. Damit spielt sie auf jene Dimension des Medialen an, die die Frau innerhalb einer Szene situiert, dieses Bild in die Wirklichkeit überführt und dort etabliert. Die Frau fungiert demnach – gleich ihrem Abbild – auch in der Realität in jener, innerhalb der visuellen Sprache produzierten Funktion. Mit ihren unterschiedlichen, aber stereotypisierten Darstellungen des Weiblichen weist Sherman auf das Konstrukt Frau hin, welches von Repräsentation und Blickverhältnissen bestimmt wird.¹³⁸

Eine zeitgenössische KünstlerIn, die sich seit Mitte der 1980er Jahre ebenfalls mit Sexualität, Geschlechterdifferenz und dem Körper des Menschen, vor allem dem der Frau, beschäftigt, ist die SchweizerIn Pipilotti Rist. Auch sie thematisiert in ihren Werken die Rolle der Frau und deren Marginalisierung als KünstlerIn sowie im gesamtgesellschaftlichen Kontext, grenzt sich aber vom Feminismus der 1970er Jahre ab. Geht es bei Friederike Pezold, VALIE EXPORT und ihren Zeitgenössinnen um eine oft kämpferische Auseinandersetzung mit patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, beschäftigt sich Pipilotti Rist mehr mit Rollenklischees und Geschlechtermustern, dargestellt in lustvoll-sinnlicher Manier. Eines ihrer wohl bekanntesten Werke – entstanden im Jahr 1986 – trägt den Titel *I'm Not The Girl*

¹³⁸ Vgl. Bronfen, 1995, S. 432–441.

Who Misses Much („Ich bin kein Mädchen, das viel verpasst“). Das Video nimmt die Form des Videoclips auf, interpretiert diese aber auf eine radikale Weise neu. Analog zu den als Präsentationsvideos charakterisierten Musikvideoclips wendet sich die Künstlerin direkt zur Kamera hin. Zu sehen ist Pipilotti Rist, wie sie in einem schwarzen Kleid, das ihre Brüste freilässt, und mit roten Lippen vor der Kamera hysterisch umher tanzt. Die Aufnahmen erweisen sich als monochrom und sehr unscharf, das Bild wird durch Verlangsamung, Beschleunigung und Überblendeffekte zusätzlich gestört. Während des gesamten Videos singt Rist die Zeile „I'm not the girl who misses much“ repetitiv vor sich hin – eine Variation der ersten Zeile des Songs *Happiness is a Warm Gun* von John Lennon. Gegen Ende des fünfminütigen Clips wird das Bild rot eingefärbt und der originale Ton des Songs wird hörbar. Eine Collage extrem verzerrter und abgehackter Videoschnipsel bildet den Schluss.

Das Video thematisiert die Reflexion des eigenen Künstlerinnenstatus, den Rist als Shooting Star der neunziger Jahre eingenommen hat. Vor allem aber macht es die paradoxe Situation von Frauen vor der Kamera sichtbar: Wie können sich Frauen ins Bild stellen, ohne Teil einer diskriminierenden Sichtweise zu werden? Das Video zeigt einen möglichen Ausweg aus dem Dilemma: Bewusstes Einsetzen der Fehler im System, Verzerrungen und Verwischungen lassen es zu, dass das weibliche Geschlecht zu einem unabhängigen Selbstbild gelangen kann.¹³⁹

Auch in der Konzeptkunst kam es zu einer feministisch orientierten Wende. Erwähnenswert sind hier etwa die Arbeiten der Künstlerin Adrian Piper, die sich vor allem mit ihrer Identität als Frau und Afroamerikanerin auseinandersetzt, als auch das Werk Mary Kellys. In Anlehnung an Jacques Lacans Psychoanalyse fokussiert Kelly Themen wie Identität und Begehren. Im Rahmen des vierteiligen Projekts *Interim* entwickelt sie 1985 die Arbeit *Corpus*, in der sie Frauen zum Thema Altern zu Wort kommen lässt. Das Altern erweckt die Dimension der Angst vor dem Verlust der sexuellen Identität in einer Gesellschaft, welche die Definition der Frau fast ausschließlich über ihren Körper festigt. Hysterie spielt dabei eine wichtige Rolle. Denn Kelly greift auf eine im ausgehenden 19. Jahrhundert entstandene Studie

¹³⁹ Vgl. Söll: *Pipilotti Rist. Collector's Choice. Künstlermonographien*, 2005, S. 22–26.

Jean-Martin Charcots zu verschiedenen Typen der weiblichen Hysterie zurück, indem sie ihre Bilder entsprechend der von ihm unterschiedenen fünf Typen betitelt. Texttafeln der Erzählungen von weiblichen Sehnsüchten und Unsicherheiten sowie Bilder von Kleidungsstücken werden in fünf Gruppen zu jeweils drei alternierenden Bild-Text-Zyklen präsentiert, wobei Text und Bild ohne sichtbare Referenz zueinander stehen. Die Kleidungsstücke sind Ort des abwesenden Körpers und werden im Stadium der Ordnung, der Unordnung und der Verknotung gezeigt. Sowohl *Corpus* als auch die alle Teile fassende Arbeit *Interim* spielen auf jene Zuschreibung des Weiblichen an, die durch Repräsentation erst möglich gemacht wird. Kelly zeigt aber auch einen denkbaren Ausweg in dem Sichtbarmachen des Artifizialen, welches Bildern anhaftet.¹⁴⁰

4.1.3.1. Abbild des (fotografischen) Blicks

Im weiteren Verlauf soll auf das Medium Fotografie und seine Wirkungsweisen hinsichtlich einer Positionierung des Blicks eingegangen werden.

Mit dem Aufkommen der Fotografie wurde erstmals die Möglichkeit geschaffen, Reales in lebensgetreuer Form abzubilden. Zwar gab es diese Versuche und Tendenzen schon in der Malerei, die Fotografie aber lieferte eine komplett neue Strategie des Sichtbarmachens von Menschen, Objekten, Landschaften u.v.m. durch spezielle chemische Verfahren, mittels derer lichtreflektierende Körper auf eine Trägerschicht gebannt wurden.

Die den Beginn der fotografischen Ära einleitende Camera Obscura stand für ein neues Sehen, welches – losgelöst vom Körper des Betrachtenden – das Geschehen der Außenwelt in das Innere eines Raumes bringen konnte.

Im Zuge der Entwicklung des Mediums Fotografie wurden seine Möglichkeiten der Darstellung zunehmend reflektiert und kritisiert. Vor allem durch die Rezeption optischer Spiele im 19. Jahrhundert und in weiterer Folge des Films sowie neuer Kunstformen der Moderne entstand eine Art des subjektiven Sehens, die den Körper der Betrachterin bzw. des Betrachters in den Mittelpunkt rückte. Die Wahrnehmung der Betrachterin/des Betrachters erfuhr eine wesentliche Neustrukturierung.

¹⁴⁰ Vgl. Lummerding, 1994, S. 41–45.

Entgegen dem früher bewährten Prinzip der Abbildung realer Dinge, wurde nun erkannt, dass Bilder auch rein durch bestimmte Reizung von Sinneswahrnehmungen bzw. -täuschungen entstehen können und nicht notwendigerweise auf einen realen Referenten verweisen müssen.¹⁴¹

Als Beispiel kann das Stereoskop angeführt werden, das durch seine besondere Bauweise virtuelle Raumbilder erzeugt. Da die Augen des Menschen in einem gewissen Abstand zueinander liegen, werden zwei unterschiedliche Bilder wahrgenommen, die im Gehirn zu einem perspektivischen und räumlichen Bild zusammengefügt werden. In Anlehnung an diesen Wahrnehmungsvorgang führt das Stereoskop (zumeist ein Kasten) dem/der BetrachterIn zwei Einzelbilder (stereoskopische Halbbilder) vor Augen, die von jeweils (leicht) differierenden Standpunkten aufgenommen wurden. Diese Halbbilder sind voneinander getrennt und können jeweils nur vom rechten bzw. linken Auge gesehen werden. Nach kurzer Zeit verschmelzen die beiden Bilder zu einem einzigen – das Gehirn erzeugt ein dreidimensionales Bild.

Sowohl das Stereoskop als auch andere optische Geräte (wie zum Beispiel das Zoetrop, auch bekannt als Kinotrommel) veränderten Wahrnehmung und Rezeption. Sie schufen eine Beziehung des Körpers zum Bild, da dieser bei der Betrachtung anwesend und aktiv war. Optische Erfahrungen entstanden innerhalb des Subjekts und wurden von diesem erst produziert.

Im 19. Jahrhundert und mit der Entwicklung neuer Bildgebungsverfahren in der Moderne wurden Wahrnehmungsphänomene immer bedeutender. Dies führte dazu, dass sich die Tatsache von Repräsentation eines unabdingbaren Realen relativierte. Der bloße Verweis der Fotografie auf die Wirklichkeit wurde aufgehoben und dem damit einhergehenden Verschwinden des Referenten in die Vorstellung der Weg geebnet. Die Darstellung reiner visueller Präsenz in der Fotografie wurde angezweifelt und kritisiert. Mit dieser Infragestellung ihrer Rolle ging ferner die Annahme einher, dass sich der Linse Offenbarende werde strukturiert und dadurch gleichsam objektiviert. Dies ließ Roland Barthes die Hypothese aufstellen, dass sich durch das Bild-Werden jedes Subjekt als ein anderes gibt. Andere Stimmen gingen

¹⁴¹ Vgl. Williams: „Pornografische Bilder und die ‚körperliche Dichte des Sehens‘“, in: Kravagna, 1997, S. 71–75.

soweit zu behaupten, die ganze Welt würde sich schon im Voraus nur noch für die Kamera strukturieren. Das wiederum würde bedeuten, dass die Kamera die Welt und die in ihr lebenden Subjekte unterwirft und unter ihre Kontrolle zu bringen sucht. Das Subjekt wird aufgrund des herrschenden Blickregimes zum passiven Abbildungsobjekt. Als aktives Subjekt kann es nur dann in Erscheinung treten, wenn es sich dieser (bewussten oder unbewussten) Vereinnahmung widersetzt.¹⁴²

In diesem Zusammenhang soll nochmals darauf hingewiesen werden, dass die Medienexpansion des 19. und 20. Jahrhunderts sowie die neue Körperlichkeit (und das damit einhergehende Begehren) in der Bildbetrachtung gerade Frauen zu jenen erotisierten, objektivierten Bildern machten, die über das Auge des Kameramannes strukturiert werden. Dies zeigen vor allem erotische Darstellungen weiblicher Körper, die als indexikalische fotografische Zeichen für den männlichen Blick geschaffen wurden. Visuelle Lust an der fetischisierten Abbildung von Frauen wird dem Männlichen zugeordnet.

4.1.3.2. Der heimliche Blick

Um bestimmten Strukturen der Wahrnehmung des Verborgenen (und damit einhergehend dem Voyeurismus) den Weg zu ebnet, wurden im vorvorigen Jahrhundert Betrachtungsformen ermöglicht, die mit der Entwicklung spezieller Kameras einhergingen. Letzteren wird nun besondere Aufmerksamkeit geschenkt: Die Apparatur der Fotokamera schafft einen Blick aus dem Verborgenen. Sie ermöglicht es, durch den Einsatz passender Objektive, Bilder eines Subjekts aus einer so großen Entfernung aufzunehmen, dass der/die Betrachtete davon nichts mitbekommt. Dieser Blick basiert auf einem einseitigen Verhältnis: Denn der Beobachter kann sich durch die gewährleistete Distanz in seiner Wahrnehmung unbeobachtet fühlen. Genau diese Positionierung des einseitigen Blicks eines Betrachters auf ein unwissendes Subjekt weckt unser Interesse. Zugleich wird, wie bereits mehrfach erwähnt, das Bild als Verweis auf etwas Reales gesehen, auf etwas, das sich genau so ereignet haben muss.

¹⁴² Vgl. Silverman: „Dem Blickregime begegnen“, in: Kravagna, 1997, S. 41–51.

Im 19. Jahrhundert erlebte die investigative Fotografie ihre Hochkonjunktur. Die technische Entwicklung ermöglichte die Produktion und den Erwerb von Spezialkameras, die der heimlichen Observation dienlich waren. Dort also, wo die menschliche Sinneswahrnehmung an ihre Grenzen stieß, kamen maschinelle Blickeinrichtungen in Verwendung und konnten das menschliche Auge ergänzen.

Da alles „unmittelbar transparent, sichtbar, dem grellen und unerbittlichen Licht der Information und Kommunikation preisgegeben“ wurde, entstand eine Macht des Blicks, die „kein Spektakel, keine Bühne, kein Theater, keine Illusion mehr kennt“.¹⁴³ Durch ihre praktische Handhabung (ohne Stativ) erfreuten sich die Miniaturkameras großer Beliebtheit, denn dadurch waren schnellere, heimliche Aufnahmen gewährleistet. Die Apparate wurden in der Kleidung wie in Hosen, Westen und sogar Hüten versteckt oder etwa in Spazierstöcke eingebaut. Der maschinelle Blick wurde immer bedeutungsvoller und sein Einsatz verbreitet. Richard Neuhaus, der Herausgeber der Photographischen Rundschau, schrieb zu jener Zeit von der Möglichkeit, nun „ins volle Menschenleben“¹⁴⁴ Einsicht zu haben.

Doch nicht nur dem Erforschen der unmittelbaren Umgebung diene das neue Medium – auch andere Kulturen und deren Lebensweisen rückten immer mehr ins Zentrum des Interesses. Der Blickpunkt verlagerte sich dabei vor allem Richtung Orient, der um 1900 als geheimnisvolles Land voller Faszination galt. Durch die Kolonialpolitik Frankreichs und Englands wurden Reisen in den arabischen Raum auch Privatpersonen möglich. Mithilfe der Geheimapparaturen konnten das Fremde und Mystische selbst in einer Welt des Bilderverbots erforscht und fotografisch festgehalten werden. Die Untersuchung des Unbekannten führte zu einem Eroberungszug, bei dem es den Orientalismus als das „Andere“ einzufangen galt.

Neben dem auf das Fremde gerichteten Fokus wurde auch überwachend agiert. Die Fotografie war im 19. Jahrhundert ein geeignetes Medium, kriminalistische Beobachtungen durchführen zu können und diene außerdem forensischen Zwecken. Im Bereich der Kriminalistik wurde Fotografien die Möglichkeit einer Offenbarung von Gemütszuständen zugeschrieben. So etwa wurden Gefangene heimlich in ihren Zellen aufgenommen, um anhand der dabei entstandenen Bilder den „wahren“

¹⁴³ Williams, zit. nach Karallus, 2002, S. 156–157.

¹⁴⁴ Neuhaus: „Über Geheim-Apparate“, in: *Photographische Rundschau*, 1893, S. 307–308.

Seelenzustand des Menschen erkennen zu können. Auch Observationen von Verdächtigen wurden durchgeführt, sei es im öffentlichen oder im privaten Bereich. Fotografie diente in all diesen Fällen als Speichermedium einer Beobachtung oder einer Spur und wurde dadurch zum Beweismaterial.

Der Mensch und seine Gesellschaft wurden so zum zentralen Thema der neuen Beobachtungsformen, die eine Überwachung und Kontrolle der Welt herbeiführten.¹⁴⁵

Auch im künstlerischen Werk Sophie Calles ist die Beobachtung ein zentrales Merkmal. Damit einher geht vor allem die Frage nach dem Blick, nach Positionierungen innerhalb eines Blickregimes und dadurch entstehenden Konstruktionen des Anderen sowie des Selbst. Wie die oben angeführte Auseinandersetzung mit historischen und geschlechtsspezifischen Formen des Blicks zeigt, resultieren aus Blickpositionen immer gewisse Subjekt- und Objekt-Zuschreibungen. Gerade fotografische Bilder zeugen von der Objekthaftigkeit des/der Abgebildeten. Die Divergenz von aktiven und passiven Rollen innerhalb des Blickregimes und im Prozess der Abbildung problematisiert auch Sophie Calle. Calle verfolgt, observiert und fotografiert heimlich Menschen, die sie zu Verfolgten macht. Sie werden zu Opfern ihres Blicks, geraten unter ihre Kontrolle, ohne davon Kenntnis zu haben. Calle macht sich den Blick aus dem Verborgenen zu Eigen, observiert und überwacht. Sie hat die Macht inne, spielt Versteckspiele, beobachtet andere wie sich selbst.

Welche Bedeutung hat nun jene Macht im Schaffen Sophie Calles? Welche Positionierung nimmt sie ein und inwieweit spielt sie mit geschlechtsspezifischen Faktoren innerhalb eines Blicksregimes, das das Weibliche seit jeher marginalisiert hat?

Bestimmte Wahrnehmungsformen, allen voran der Blick auf den Anderen, lassen sich als bedeutungsproduzierende Strukturen bezeichnen und werden im nächsten Kapitel in Relation zu psychoanalytischen Thesen zur Selbstkonstituierung gesetzt. Freud und später auch Lacan widmeten sich der Frage nach dem Ich und seiner

¹⁴⁵ Vgl. Karallus, 2002, S. 155–162.

Definition durch den Anderen. Im Folgenden möchte ich den Fokus vor allem auf das Spiegelstadium Lacans richten, da dieses eine Auseinandersetzung mit der Bedeutungsökonomie des Blicks beinhaltet und damit in Hinsicht auf eine Analyse der ästhetischen Praxis Calles an Bedeutung gewinnt.

4.2. Psychoanalytische und soziologische Hintergründe

4.2.1. Lacans Aspekte des Anderen und der Konstituierung des Selbst

Die Sexualtheorie Sigmund Freuds basiert auf biologischen Erklärungsmustern, im Zuge derer die Weiblichkeit erst im Unterschied zur männlichen Entwicklung verstanden wird. Freud identifiziert das Weibliche mit einem (Penis)Mangel und leitet daraus eine Hierarchisierung von Mann und Frau sowie das Unvermögen der Frau, den Penisneid zu bewältigen, ab. Diese Verortung des Weiblichen als dem Männlichen untergeordnet ist kongruent mit einer Konstituierung des Blickverhältnisses. Andere zum Objekt des eigenen (neugierigen und kontrollierenden) Blicks zu machen, spricht Freud in seiner These der Scopophilie (Schaulust) an. Es ist die Lust am Betrachten, die uns in narzisstischer Form oder im Zustand der Perversion als Voyeurismus begegnet.¹⁴⁶ Damit einher gehen jene Formen der Identitätskonstruktion, die durch die Betrachtung des Anderen entstehen. Diese wiederum garantieren Lustgewinn und vor allem Kontrolle.

In Bezug auf die Konstituierung des Ich vor dem Hintergrund des Wechselspiels mit dem Anderen stellte Lacan Thesen zur Entstehung des Subjekts, zur Sprache und zum Unbewussten auf, die hinsichtlich Calles künstlerischer Produktion wesentlich sind. Primär von Relevanz ist dabei Lacans Definition des Anderen sowie der Selbstkonstitution. Seine Aufsätze stehen zwar im Zeichen der Psychoanalyse und orientieren sich an den Schriften Freuds, grenzen sich inhaltlich aber auch stark von jenen ab. Im Gegensatz zu Freud rückt Lacan weniger die Triebe in den Vordergrund menschlichen Handelns, sondern beschäftigt sich mehr mit sozialen Strukturen. Weniger die Biologie ist bedeutend, sondern vielmehr Anthropologie und Soziologie. „Kulturalistische“ Theorien lösen biologistische ab.

Das Ich, seine Entstehung und Definition werden bei Lacan vor allem im Zuge seiner Theorie des Spiegelstadiums angesprochen. Er bringt das Beispiel eines Kleinkindes,

¹⁴⁶ Vgl. Lummerding, 1994, S. 24–25.

das sich zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat vorerst als in unzusammenhängende Gliedmaßen „zerstückelt“ und in seinen physisch unkoordinierten Bewegungen wahrnimmt.¹⁴⁷ Vor dem Spiegel nimmt es sich erstmals als ganzheitlich – in der Verdoppelung – wahr. Es nimmt das Bild als sein eigenes an, eine erste Selbstwahrnehmung ist die Folge. Erst das Spiegelbild gibt dem Kind den Eindruck einer Ganzheit und damit die Vorstellung einer Vollkommenheit, die mit einer Idealisierung einhergeht (die sich allerdings später wieder relativieren wird). Das Kind erfährt sich sowohl im Medium des Spiegels als auch in der bestätigenden Geste eines Dritten (beispielsweise einer Bezugsperson) als idealisierte Einheit. Indem das Kind vor dem Spiegel erkennt, dass auch andere seine Gestalt als einheitlich wahrnehmen können (etwa jene Bezugsperson, der es einen bestätigenden Blick entlockt), wird dem Kind seine Objektivation bewusst.¹⁴⁸ Das Kind erfährt sich also im Anderen. Die Identifikation erfolgt durch etwas außerhalb des eigenen Körpers Existierendes und lässt ein imaginäres, entfremdetes Ich (*moi*) entstehen. Die Konstituierung des Selbst geschieht durch die Annahme, dass das Ich ein Anderer ist. Aus dieser erstmaligen Erkenntnis der eigenen Existenz zieht Lacan folgende Schlussfolgerung: „Die Identifizierung mit einem anderen Wesen ist gerade der Vorgang, durch den ein fortdauernder Sinn für das eigene Selbst möglich wird.“¹⁴⁹ Das (Spiegel)Bild schafft nicht Reproduktion, sondern bringt das Kind erst zur Annahme und Konstituierung einer Identität. Andersheit steht also im Vordergrund dieser Selbsterkennung und infolgedessen zentriert Lacan den Diskurs um das Motiv des Anderen. „Ich ist ein Anderer“, heißt es da. Gemeint ist dabei die Realisierung eines Bildes. Das Subjekt ist Träger des Signifikanten, denn das Abbild entsteht erst durch das Abgebildetsein.¹⁵⁰

Eine weitere Stufe der Selbstkonstitution erfährt das Kind mit dem Erlernen der Sprache und dem damit einhergehenden Zugang zur Welt des Symbolischen. Denn durch Sprache entstehen nicht mehr ausschließlich visuelle, sondern auch innere

¹⁴⁷ Vgl. Stam et al: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, 1994, S. 129.

¹⁴⁸ Vgl. Widmer: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, 1997, S. 26–31.

¹⁴⁹ Bowie: *Lacan*, 1994, S. 34.

¹⁵⁰ Vgl. Lummerding, 1994, S. 25.

Bilder. Die anfängliche Gewissheit des Kindes bezüglich seiner ersten (visuellen) Wahrnehmung als Einheit ist gefährdet. Durch die Ordnung der Sprache tritt das Kind aus dem Bereich des Imaginären heraus, welcher von der harmonischen dualen Beziehung zwischen ihm und seiner Mutter geprägt war. Mit dem Symbolischen kommt, der beschriebenen psychoanalytischen Auffassung zufolge, der Vater als dritter Teil hinzu. Das Kind muss die ödipale Situation (also die inzestuöse Liebe zur Mutter) mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung vollenden und das „Gesetz des Vaters“, das diese Liebe verbietet, zur Kenntnis nehmen. Der Vater repräsentiert das gesamte soziale Netzwerk und macht dem Kind eine Welt außerhalb seines Verhältnisses zur Mutter bewusst, in der es sich als „Ich“ erneut positionieren muss. Wieder kommt es zu der Frage nach dem Selbst und einer durch den symbolischen Gehalt der Sprache geprägten Form der Objekt-Subjekt-Beziehung.¹⁵¹

Da das Ich immer auf etwas Fremdes hin orientiert ist, tritt (im Bereich des Symbolischen) das Begehren zu Tage: Das Begehren als das Begehren des Anderen entsteht. In seiner Identifikation und Ich-Entstehung betritt das Kind nun eine Ordnung des Symbolischen, in der das Begehren als das Moment der Andersheit wirksam wird. Fremdheit und ein Gefühl des Mangels (an Identität) ist dem menschlichen Dasein inhärent und führt zu dem Wunsch nach Vervollständigung.¹⁵² Das Subjekt braucht demnach – aus dem Wunsch heraus, seine Identität zu determinieren – ein Objekt, an dem es sich fixiert. Es ist am Objekt interessiert, da es denkt, somit den erfahrenen Mangel decken zu können. Diesem Begehren wohnt ein starkes narzisstisches Moment inne.¹⁵³ Welche wichtige Position der Andere bei der Konstitution des Ich spielt, vermittelt Lacan in folgendem Zitat: „Es erscheint nirgendwo deutlicher, daß das Begehren des Menschen seinen Sinn im Begehren des anderen findet [...]“. ¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Widmer, 1997, S. 44 und Stam et al, 1994, S. 133.

¹⁵² Vgl. Lummerding, 1994, S. 80–82 und S. 129.

¹⁵³ Vgl. Lacan: *Die Übertragung. Das Seminar, Buch VIII 1960-1961*, 2008, S. 213–216.

¹⁵⁴ Lacan: „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“, in: *Schriften*, 1973, S. 108, zit. nach Bowie, 1994, S. 78.

Das Subjekt wird von Lacan als etwas dargestellt, das mittels Sprache repräsentiert wird. Es wird zum Signifikat der Signifikanten¹⁵⁵, nimmt dabei aber nicht nur eine passive Haltung ein, da erst durch seine Aktivität die Signifikanten ankommen können. Die Sprache wurde damit zum Medium des Begehrens.

Im Sinne der psychoanalytischen Typologie wird dem Unbewussten im Zusammenhang mit der Sprache Aufmerksamkeit geschenkt. Das Unbewusste, so Lacan, ist wie eine Sprache strukturiert, jedes Sprechen in sich different. Erst durch den Diskurs gründe sich Realität: „Es ist vielmehr die Welt der Worte, die die Welt der Dinge schafft.“¹⁵⁶ Durch den Eintritt in die Welt des Symbolischen vollzieht sich eine Form der Subjektkonstituierung, die von einem Mangel geprägt ist und genderspezifische Konstruktionen hervorbringt. Kastrationsängste, Verlust und Mangel gehen mit der Subjektwerdung einher. Doch dies will das herrschende männliche Subjekt nicht zugeben und anerkennen, da es nach narzisstischer Vollkommenheit strebt. Die herrschende Kultur ist somit

[...] nicht nur vom Mangel, sondern auch von einer Verleugnungs- und Projektionsstruktur geprägt. [...] Doch kann die Existenz des Mangels nicht aus dem Weg geschafft werden, daher wird sie vom herrschenden Subjekt (dem Mann) verleugnet und auf die Frau projiziert. Dies gelingt dadurch, daß im Vergleich zum männlichen dem weiblichen Körper im anatomischen Äußeren etwas „fehlt“, und wird dadurch forciert, daß die Frauen von Bildung, Erkenntnisprozessen und damit von Macht ausgeschlossen werden. Die Projektion des Mangels bedeutet daher in einer um Subjektivität zentrierten Gesellschaft, daß der Frau ein *subjektives Bewußtsein* abgesprochen, sie aus einem sozialen, ökonomischen und geschichtsbildenden Kontext, d.h. der *Kultur* verwiesen und ihre Rolle im Zusammenhang mit der unbewußten Natur definiert wird. Frauen dienen dem herrschenden Subjekt – i.e. dem Mann – nun als *Projektionsfläche*, ihr Anteil an Kultur ist passiv.¹⁵⁷

Das Zitat offenbart, wie der Mann als herrschendes Subjekt die Frau konstruiert. In Bezug auf die Theorie der Blickpositionen zeigt sich, wie Machtverhältnisse

¹⁵⁵ Lacan orientiert sich in seiner Auseinandersetzung mit sprachlichen Phänomenen an der Semiotik und die von dem Linguisten Ferdinand de Saussure dargestellte Zeichenlehre. Sie unterscheidet Signifikant und Signifikat. Signifikant sei hier verstanden als das bezeichnende Element, Signifikat als das Bezeichnete bzw. die Vorstellung dessen, was bezeichnet wird.

¹⁵⁶ Lacan: *Schriften I*, 1973, S. 117.

¹⁵⁷ Rall: „Brauche ich einen Namen, um zu sehen? Sprache, Subjektivität und Geschlechterdifferenz in Jean-Luc Godards *King Lear*“, in: *Frauen und Film 44/45*, 1988, S. 148–149.

zwischen dem Mann als Blicksubjekt und der Frau als Blickobjekt in einem psychoanalytischen Kontext entstehen.

Motive wie das Fremde, dessen Wesen erkannt werden möchte, das eigene Subjekt und seine Definition durch den Anderen spielen im Werk Sophie Calles eine besondere Rolle. Wenn sie davon spricht, dass ihr Interesse zwischenmenschlichen Beziehungen gilt, dann werden vor allem jene oben angeführten Thesen Lacans zur Ich-Konstituierung durch den Anderen im Werk der Künstlerin bedeutend.

Nach Lacan trägt der Andere maßgeblich zu Identifikationsprozessen bei. Das eigene Ich wird erfahren im Anderen, es entsteht eine besondere Form der Objekt-Subjekt-Beziehung. Das Fremde und das Begehren spielen dabei eine bedeutende Rolle. Innerhalb dieser Aspekte stellt sich das Subjekt immer wieder selbst in Frage, wodurch der Andere – innerhalb einer Entstehung des Ich – als Bezugspunkt fungiert. Das Subjekt braucht demnach das Objekt, um sich selbst in der Beziehung zu ihm erfassen zu können.

Mittels Beobachtung, Fotografie und Sprache versucht Calle, sich dem Anderen anzunähern. Dabei konstruiert sie unterschiedlichste Identitäten und nimmt Rollen an, die mögliche Selbstidentifikationen vorgeben.

Wenn Lacan vom Begehren spricht, so meint er die Tatsache, dass das Ich immer auf ein Fremdes hin orientiert ist. Dies scheint auch bei Calles künstlerischem Schaffen ein immanentes Merkmal zu sein. Anhaltend beobachtet sie das Fremde, sammelt und archiviert. Obgleich das Unbekannte und Abwesende die Künstlerin faszinieren und sie sich ganz dem Anderen zu widmen scheint, ist dennoch die Fragestellung unabdingbar, wie sie sich selbst in dieser Objekt-Subjekt-Beziehung positioniert. Ist sie lediglich Beobachterin des Anderen? Welche Rolle spielt sie selbst in diesen künstlerischen Herangehensweisen an fremdes Leben, bezieht sie doch augenscheinlich immer ihre eigene Person in unterschiedlichsten Rollen mit ein? Ist Sophie Calle bloß Betrachtende oder begegnen wir in ihrem Werk – wie es Freud in seiner These der Scopophilie formuliert hat – einer narzisstischen Form der Beobachtung?

4.2.2. Jean Baudrillards Verführungstheorie

„Die elementare Dynamik der Welt ist die Verführung.“¹⁵⁸

Der französische Philosoph, Soziologe und Medientheoretiker Jean Baudrillard ging in seinen philosophischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen Fragen der Postmoderne nach. Er beschäftigte sich mit gesellschaftspolitischen Themen, mit Problematiken der Massenmedien (Schlagworte wie Fiktion, Realität und Hyperrealität sind hier stellvertretende Beispiele für ein komplexes Werk über den Gebrauch neuer Medien und ihrer Auswirkung auf die Gesellschaft), Zeichensystemen und der menschlichen Identität. Sein Diskurs über die Verführung kann mit Sophie Calles Verfolgungen in Zusammenhang gebracht werden und steht im Zentrum des folgenden Abschnittes.

Der Begriff der Verführung stammt aus dem Lateinischen („se-ducere“) und bedeutet „beiseite führen“, „vom Weg abbringen“.

Die Verführung ist nach Jean Baudrillard eine der wichtigsten in Beziehungen herrschenden Kräfte, da sie eine geheimnisvolle Anziehung zwischen Dingen und Menschen veranlasst.

In seinen Aufsätzen zur Theorie der Verführung stellt Baudrillard die Illusion dem Wertgesetz der Ökonomie gegenüber und die Verführung neben das System der Produktion: „Bisher galt, daß alles der Produktion unterliegt, was aber wäre, wenn alles über die Verführung läuft?“¹⁵⁹ Keineswegs wird hier eine Opposition dargestellt, denn Produktion und Verführung sollen nicht in ihrer Divergenz gedacht werden. Genau so verhält es sich bei Baudrillard auch mit anderen Begriffspaaren, deren Antagonismus sonst immer hervorgehoben wird. Doch gut/böse, weiblich/männlich, Anwesendes und Abwesendes wirken nicht in ihrer Gegensätzlichkeit, sondern in ihrer Reversibilität und Dualität. Sie begeben sich in eine duale/duellhafte Beziehung.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Baudrillard: *Das Andere selbst*, 1994, S. 47.

¹⁵⁹ Baudrillard: *Die Verführung, eine diabolische Strategie*, Interview mit Robert Maggiori, in: Ders.: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 128.

¹⁶⁰ Vgl. Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 36–37.

Hinsichtlich der Produktion spricht Baudrillard vor allem jene Zweckorientiertheit – er nennt sie Sinnhaftigkeit – an, der jegliche Bereiche unserer Gesellschaft unterworfen sind. Um diesen auferlegten Bedeutungszwängen auszuweichen, setzt er ihnen die Strategie der Verführung als Form des Spiels, des Scheins und des Geheimnisses entgegen. Kausalität und Determination weichen einer Simulation der Illusion. Denn „je mehr die Dinge in die Fänge des Sinns gerieten, desto weniger behielten sie den Reiz des Scheinhaften.“¹⁶¹ Das Scheinhafte fungiert als eines der wesentlichen Elemente der Verführung. In der Einführung zu seinem Buch *Von der Verführung* beschreibt Baudrillard ihr charakteristisches Wesen. Die Verführung sei, so erklärt der Autor, eine Ordnung des Kunstgriffs, des Zeichens und des Rituals. In ihrer Täuschung und Irreführung geht es ihr um die Zerstörung der göttlichen Ordnung. Im Mittelpunkt steht nicht mehr die Theorie der Gegensätzlichkeit, sondern jene der Dualität und Umkehrbarkeit der Zeichen.¹⁶²

Baudrillard sieht die Verführung als eine Art Unterhaltung, als ein willkürliches und absurdes Spiel („arbitrary and absurd game“¹⁶³) zwischen SpielerInnen. Ein Spiel, das bestimmten Regeln folgt und bei dem die Rollen der jeweils involvierten Personen nie klar zu definieren sind. Verführer/Verführerin und Verführter/Verführte stehen sich in einem permanenten Wechselspiel gegenüber. Jemanden verführen heißt, ihn zu locken, ihn zu etwas zu verleiten, in ihm eine gewisse Faszination auszulösen aber auch, ihn zu manipulieren.

Zwar geht es dabei immer um eine Art der Verlockung, dennoch ist die Verführung nicht mit dem Begehren gleichzusetzen. Letzteres ist Antrieb für ein Spiel, doch die Verführung ist mehr, geht darüber hinaus. Sie macht sich über das Begehren lustig, bringt durch sein Zutun versteckte Dinge zum Vorschein und lässt sie verschwinden. „Für die Verführung existiert das Begehren nicht.“¹⁶⁴

Dieser Wunsch nach Begehren, Lust und nach dem Wahren der Dinge eskaliert, so Baudrillard, in der Pornografie, da sie alles zeigt und kein Geheimnis mehr bleibt, das etwas Rätselhaftes ausstrahlt.

¹⁶¹ Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 42.

¹⁶² Vgl. Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 8 und Baudrillard: *Das Andere selbst*, 1994, S. 47.

¹⁶³ Baudrillard: *Seduction*, 1990, S. 111, in: Leach: *The hieroglyphics of space. Reading and experiencing the modern metropolis*, 2002, S. 49.

¹⁶⁴ Baudrillard: *Das Andere selbst*, 1994, S. 55.

Dieser Verlust des Rätselhaften geschieht auf eine gewisse Weise ebenso in der Liebe, da auch sie nach Definition sowie Sinn, und infolgedessen nach Wahrheit strebt. Denn die Liebe – Ausdruck reiner Subjektivität und Individuation – ist bloß Wunschtraum einer Fantasie, die auf Harmonie und Einklang zielt, während die Verführung als einzig wahre Form der Duellhaftigkeit und Herausforderung gerecht wird. Nur sie kann nicht als Modell festgehalten werden, da ihr das Scheinhafte und dessen Fragilität zu Grunde liegt. Den Unterschied zwischen Liebe und Verführung unterstreicht Baudrillard insbesondere in seiner Schrift *Laßt euch nicht verführen!*. Im Gegensatz zur Verführung als eine höhere Form des Spiels ist die Liebe ein frei zirkulierendes Energiesystem, deren Gefühlshaftigkeit und Streben nach Sinnhaftigkeit sich stark von eben jenen Regeln unterscheidet, die im Spiel erfunden und befolgt werden. Verlangen und Begehren können in der Liebe erweckt werden, für die Verführung aber sind sie unbedeutende Zeichen, die niemals Überhand nehmen dürfen. Dies macht ihre distanzierende Faszination aus. Die Liebe als Pathos der Moderne¹⁶⁵ hingegen hat einen egoistischen und individuellen Charakter, während die Verführung auf einer dualen Interaktion beruht, die eine gewisse Distanz braucht.¹⁶⁶

Verführung beschränkt sich bei Baudrillard demzufolge nicht auf eine sexuelle Ebene, vielmehr geht es um eine so genannte zweite Potenz, der eine gewisse Ästhetik zugrunde liegt. Diese Ästhetik kommt zum Vorschein, sobald ein Spiel mit dem Schein begonnen wird. Durch Täuschung werden ästhetische Handlungsmuster hervorgerufen. In diesem Spiel kann Gewohntes überschritten, nicht jedoch gegen die auferlegten Spielregeln verstoßen werden.

Als über das Gesetz hinausgehende rituelle Dramaturgie ist die Verführung ein Spiel und ein Schicksal, das die Protagonisten ihrem unausweichlichen Ziel entgegentreibt, ohne daß sie dabei gegen die Regeln verstoßen – denn diese verbinden sie ja gerade –, und die grundlegende Verpflichtung besteht darin: das Spiel muß weitergehen, und sei es um den Preis des Todes. Eine Art Leidenschaft bindet also die Spieler an die Regeln, welche die Spieler wiederum verbindet und ohne die das Spielen nicht möglich wäre.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Vgl. Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 18.

¹⁶⁶ Vgl. Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 7–34 und Blask: *Baudrillard zur Einführung*, 1995, S. 57–60.

¹⁶⁷ Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 183.

Die Regeln sind Geheimnis, darin liegen der Zauber und die Macht der Verführung. Jederzeit aber kann das Machtverhältnis kippen, können sich aktive und passive Rollen vertauschen.

Ganz im Gegensatz zum Gesetz, das eine Ordnung des Zwangs und des Verbotes darstellt und dessen Grenzen überschritten werden können, liegen Spielregeln bestimmte Übereinkünfte zu Grunde, deren Zeichen jedoch immer reversibel und arbiträr bleiben. Dementsprechend folgt die Spielregel keinem linearen Weg, wie es das Gesetz verlangt.

Wichtig ist – so beschreibt es Baudrillard – das „berauschende“ Gefühl bei der Einhaltung der Regeln. Es hat nichts zu tun mit der unabdingbaren Ordnung der realen Welt; Ziel der Verführung ist die Verführung selbst.¹⁶⁸

Leere und Abwesenheit sind Träger der Verleitung, sie ziehen in ihren Bann. Das Geheimnis weckt die Verführung, ist jedoch nicht mit der Unverständlichkeit gleichzusetzen. Das Rätselhafte darf allerdings nie ausgesprochen oder offenbart werden. Daraus folgt, dass die Verführung „unmittelbar verständlich und von blitzartiger Evidenz“¹⁶⁹ ist, gleichzeitig aber auch unerklärlich und nicht-reflexiv. Der Spielplan ist demnach klar, seine Regeln dürfen jedoch nicht – wie das im Bestreben nach Sinnhaftigkeit oft der Fall ist – offen definiert und erläutert werden. Denn durch eine Darlegung der Tiefgründigkeit und des Sinns des Spiels würde das Geheimnis verloren gehen und die Verführung in Banalität münden. Diese Suche nach einem Sinn führt schlussendlich zu einer Suche nach Wahrheit, doch diese ist, um mit den Worten Baudrillards zu sprechen, eine Zwangsenthüllung. Denn Reales, so Baudrillard, existiert nicht und hat niemals existiert – und diese Erkenntnis hatte nur die Verführung, welche ob dieses Wissens das Rätsel, das Scheinhafte und Sinnlose zu bewahren versteht.¹⁷⁰

Doch heutzutage wird überall, so Baudrillard, die Produktion von Sinn verlangt. Denn Dinge werden nur noch an ihrer Sinnhaftigkeit gemessen und der Zauber des Scheins entschwindet zunehmend:

¹⁶⁸ Vgl. Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 35–37 und S. 183–186.

¹⁶⁹ Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 23.

¹⁷⁰ Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 23–25.

In der Verführung hingegen ist es in gewisser Weise das Manifeste, der Diskurs in seiner höchsten „Oberflächlichkeit“, was sich gegen die (bewußte oder unbewußte) tiefe Bestimmung wendet, um sie zunichte zu machen und durch den Zauber und die Fallstricke des Scheins zu ersetzen. Ein keinesfalls frivoler Schein, sondern der Schauplatz eines Spiels und eines Einsatzes, einer Leidenschaft für die Verdrehung – die Zeichen selbst zu verführen ist wichtiger als das Zutagetreten welcher Wahrheit auch immer –, diese Leidenschaft wird von der Deutung vernachlässigt und auf ihrer Suche nach einem verborgenen Sinn zerstört.¹⁷¹

Die Bedeutung des Scheins muss auch in Zusammenhang mit der Spiegelung der eigenen Person erwähnt werden. Spiegel als „Diener des Scheins“ geben das Bild (den Schein) eines Objekts wieder, welches von seiner Spiegelung in den Bann gezogen ist und sich nicht von ihr lösen kann. Spiegel, so Baudrillard, wollen das Objekt regelrecht einvernehmen. Damit wird ihnen eine gewisse Selbstständigkeit zu Eigen, denn sie wollen das sich spiegelnde Objekt kontrollieren: „An der gegenüberliegenden Wand hängt ein Spiegel, sie [das Mädchen, Anm. M.H.] denkt nicht daran, aber der Spiegel denkt daran.“¹⁷² Dieser Spiegel aus Kirkegaards *Tagebuch des Verführers* kann mit dem Verführer gleichgesetzt werden, der das Mädchen einfängt und sie zur Gefangenen macht. Denn er denkt und analysiert, ohne dass sie davon Kenntnis hat.¹⁷³

Das Geheimnis, das dem Schein zu Grunde liegt und eine Unmöglichkeit der Deutung zur Folge hat, macht das Verführerische aus. Die Undeutbarkeit des Scheinhaften macht das Geheimnis zu etwas Rätselhaften, das sich den Fängen der Sinnproduktion entgegenstellt. Die Verführung spielt das Spiel eines zauberhaften Scheins, bei dem es eben nicht um das Aufdecken der Wahrheit geht. Der Schein bleibt undeutbar und erschließt somit den rätselhaften Rausch der Verführung. Die Wahrheit hingegen strahlt nicht dieselbe Verführungskraft aus wie das unauflösbare und nicht dechiffrierbare Geheimnis.

Nur das Geheimnis verführt, es fungiert nicht als verborgener Sinn, sondern als grundlegende Spielregel und Initiationsform der Zirkulation, ohne daß es dabei etwas

¹⁷¹ Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 77–78.

¹⁷² Kirkegaard: *Tagebuch des Verführers*, 1983, S. 27, zit. nach Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 146.

¹⁷³ Vgl. Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 146–147.

zu enthüllen gäbe; denn wir könnten das Geheimnis nicht lüften, selbst wenn wir es wollten: nicht einmal die Protagonisten des Geheimnisses könnten es verraten, da es nur ein Ritual ist, die eigentliche Teilung des (Sinn-)Leeren, das Fehlen von Wahrheit.¹⁷⁴

Bei der Verführung liegt das Geheimnis im Anderen, der – ohne davon Kenntnis zu haben – das hat, was dem Einen entgeht. Er ist nicht Idealtypus dessen, was der Eine ist oder fasziniert gar durch seine Ähnlichkeit. Er ist Träger des Geheimnisses und genau das macht ihn interessant. Sobald er in das Spiel der Verführung eintritt, wird er Teil der gegenseitigen Herausforderung.

Das Geheimnis als Ausgangspunkt und fester Bestandteil dieser dualen und duellhaften Beziehung darf niemals ausgesprochen werden. Denn dies würde – indem die Regeln der Wahrheit herangezogen werden – jeglichen Rausch unterbinden und alle Verführung zunichte machen.

Die Verführung kennt mehrere Formen. Mal geht es um die Verführung des Einen um der Verführung des Anderen willen, mal geht es nur darum, sich selbst zu gefallen.

Ist es das Verführen oder das Verführtwerden, was verführerisch ist? [...] Ebenso wenig wie es in der Verführung ein Aktiv und Passiv gibt, gibt es ein Subjekt oder Objekt, noch ein Innen und Außen: sie wirkt auf beiden Bereichen, und keine Grenze trennt sie voneinander. Niemand, der nicht selbst verführt ist, wird in der Lage sein, andere zu verführen.¹⁷⁵

Verführung heißt, Anwesendes auszuklammern. Somit ist die Wahrheit nicht ergründbar. Verführung bleibt immer geheim und hält ihre eigenen Spielregeln ein. Sie ist allzeit reversibel und genau darin liegt ihre Herausforderung. Im Kreis der Verführung muss überboten werden, doch die Spielregel, nach der gehandelt wird, darf niemals explizit dargelegt werden.¹⁷⁶ Dieses Spiel der Herausforderungen versteht sich nicht als Suche nach der Wahrheit, sondern im Gegenteil als Spiel mit der Abwesenheit. Denn das Geheimnis der Verführung liegt in der Fähigkeit, Anwesenheit kurz aufflimmern zu lassen. Diese Wirksamkeit kann als „Ästhetik des

¹⁷⁴ Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 43.

¹⁷⁵ Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 113.

¹⁷⁶ Vgl. Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 110–118.

Verschwindens¹⁷⁷ bezeichnet werden. Verhüllung, Erscheinen, Verschwinden, Rausch und die Zurückführung des Realen in das Spiel des Scheinhaften werden zur Matrix der Verführung.

Egal von wem oder wovon es verführt wird, unser Dasein findet dadurch – wenn auch nur kurz – Bestätigung. „Wir selbst, und ebenso alle Systeme, verlangen begierig danach, unser eigenes Realitätsprinzip zu überschreiten und uns in einer anderen Logik zu „brechen“ (réfracter).“¹⁷⁸ Die Verführung ist unausweichlich, auch wenn wir umgeben sind von Systemen, die auf Deutung und Wahrheitsfindung abzielen. Doch dies entpuppt sich als nicht ausführbares Unterfangen, denn ein Diskurs über Wahrheit ist nach Baudrillard nicht möglich. Zwar streben wir besessen nach der wahren Lösung der Geheimnisse, doch diese Manie selbst ist nur Beweis dafür, dass die Verführung unendlich ist: „Das System hat alle Prozeduren der Sinn-Produktion in seiner Gewalt, aber nicht die Verführung des Scheinhaften. Sie entzieht sich jeglicher Deutung; kein System kann sie beseitigen.“¹⁷⁹

Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Kontrollmaßnahmen der Regierungen zur Datenverarbeitung und genauen Identifikation des Menschen, sieht Baudrillard die Macht der Verführung als einzige Chance, der gläsernen Gesellschaft zu entkommen. Die Frage nach Tarnung und Täuschung spielt ebenso eine Rolle wie eine Strategie des Scheinhaften. Wie kann man sich – hinsichtlich dieses Scheinhaften – in seinem Zeichenspiel am besten nach Außen präsentieren und mit den Prinzipien der Abwesenheit und des Verschwindens spielen, um sich vor dem Erfassen der eigenen Person zu schützen?¹⁸⁰

Baudrillard versteht die Verführung als ein Spiel des Scheinhaften zwischen Dingen und Menschen, in dem eine wechselnde Dualität ein besonderes Merkmal darstellt. Innerhalb dieses dualen Spiels sind aktive und passive Rollen keine stetigen Ordnungen, vielmehr geht es um die einem ständigen Wechselspiel gegenüber-

¹⁷⁷ Vgl. Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*, 1986 und *Der negative Horizont*, 1989, in: Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 119.

¹⁷⁸ Baudrillard: *Das Andere selbst*, 1994, S. 56.

¹⁷⁹ Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 51.

¹⁸⁰ Vgl. Baudrillard: *Das Andere selbst*, 1994, S. 59–60 und *Laßt euch nicht verführen!*, 1983, S. 51–52.

stehenden Kräfte der Manipulation, Täuschung und Herausforderung. Bedeutend ist auch die Macht des Scheinbaren und Rätselhaften, die eine Faszination ausübt, derer sich Verführer/in und Verführende/r nicht entziehen können.

Dieses Spiels bemächtigt sich auch Sophie Calle. Es ist ein Spiel mit dem Rätselhaften, mit dem Fremden und Abwesenden, in dem nach eigener Existenz gesucht wird. Denn in der Verführung werden der Andere und das Ich in gleicher Weise bedeutend. Beide sind Teil des Spiels, jedoch nie determiniert durch Rollenzuschreibungen. Lediglich die Spielregeln dienen einer Orientierung.

Doch wie verhält es sich in Werken wie *Suite vénitienne*, *La filature* oder *Double Blind* mit diesen Regeln, die nach Baudrillard niemals ausgesprochen werden dürfen, von denen aber alle Beteiligten wissen? Auf welche Weise agieren die – meist unfreiwillig auserwählten – Personen in diesen von Calle initiierten Spielen und in welchem Verhältnis stehen die Spielenden zueinander? (Und was geschieht, wenn die Spielregeln doch offen gelegt werden?) Kann Existenz im Wechselspiel der Verführung gefunden werden? „Verführen heißt als Realität sterben und sich als Täuschung produzieren“¹⁸¹, so Baudrillard.

Sophie Calle ist auf der Suche nach fremden Geschichten und, so gibt sie vor, nach ihrem eigenen Selbst. Doch ist es ihr Interesse an Wahrheit, an einer möglichen Erkundung eines verborgenen Sinns, das als Auslöser ihrer Beobachtungen gesehen werden kann? Oder ist auch in ihren Werken das Geheimnis jener Faktor, der ein Spiel der Verführung erst ermöglicht?

¹⁸¹ Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 98.

5. Analyse der ausgewählten Werkbeispiele

5.1. Leitfragen der Analyse

Sophie Calles Werk zeichnet sich besonders durch eine Vielschichtigkeit aus, die bei erstmaliger Konfrontation oftmals nicht wahrgenommen wird bzw. werden kann. Eine Analyse Calles Arbeiten bedarf sowohl einer Auseinandersetzung mit ihrer Person als auch theoretischer Bezugspunkte.

In diesem Sinne stellt das nun folgende Kapitel den Versuch dar, die eingangs beschriebenen Arbeiten mittels der präsentierten theoretischen Bezüge zu analysieren und zu interpretieren. Zu diesem Zweck werden fünf Leitfragen formuliert, die sich aus der Zusammenfassung jener Fragen ergeben, die in den bisherigen Ausführungen bereits aufgeworfen wurden.

- Leitfrage 1: Welche performativen Strategien verwendet Sophie Calle?

- Leitfrage 2: Kann durch Beobachtung, Beschattung und Spurensicherung auf die Existenz dessen, wofür Spuren Zeugnis ablegen, geschlossen werden? Welche Funktionsweisen haben Spuren und inwiefern beruht Calles Arbeit auf den Begriffen des Abwesenden und der Inszenierung?

- Leitfrage 3: Wie begründet sich im Werk Calles ein Blickregime und welche Blickkonstruktionen finden sich? Wie funktionieren diese Konstruktionen und inwieweit greift Calle in die traditionellen geschlechtsspezifischen Blickpositionen ein?

- Leitfrage 4: Wie positioniert sich die Künstlerin im Rahmen von Objekt-Subjekt-Beziehungen? Welche Identitäten und Rollen nimmt sie ein und was bringt sie damit zum Ausdruck?

- Leitfrage 5: Inwieweit sind die Arbeiten Calles Ausdruck einer Verführung? Wer nimmt welche Rolle innerhalb jenes Spiels ein, das nicht nach Sinn, sondern nach dem Scheinhaften strebt?

5.1.1. Leitfrage 1: Performative Strategien

Welche performativen Strategien verwendet Sophie Calle?

Wie bei der Aktionskunst spielt auch im Schaffen Sophie Calles das Prozesshafte eine bedeutende Rolle. Handeln dient als Ausdrucksform, innerhalb derer ein ephemeres Ereignis zentrales Element wird. Beobachtung, Recherche, Erzählung und Inszenierung bilden ein Werk, das – wie die Künstlerin selbst formuliert – von Neugier und Ritualen geleitet wird:

Einerseits schaffe ich Rituale, wobei es auf willkürlicher Wahl beruht, wessen allgemeines Schema vorher festgelegt wird [...]. Andererseits besteht jedoch jederzeit die Möglichkeit, dass ich mit Situationen und Emotionen konfrontiert werde, die nicht vorherbestimmt werden können.¹⁸²

Rituale finden sich fortwährend in den Arbeiten der französischen Künstlerin. Das Leben Anderer wird ebenso wie ihr eigenes in rituellen Prozessen aufgedeckt. Banale, der Alltagswelt entnommene Handlungen und Ereignisse – so etwa der Geburtstag Calles – werden zu öffentlich präsentierten Ritualen, Tabubrechungen und das Spiel mit Privatem und Öffentlichem zu wiederkehrenden Mustern. Die Künstlerin konzipiert ihr Leben nach Ritualen oder bittet andere Personen, wie etwa den Schriftsteller Paul Auster, ihr bestimmte Regeln aufzuerlegen. Sie sollen Ordnung schaffen und ihr Leben „verbessern“: „J’entends trouver des solutions pour moi-même, c’est ma thérapie personnelle.“¹⁸³ Rituale werden zu Prozessen, die das Leben Calles bestimmen bzw. vice versa.

¹⁸² Calle, zit. nach Heinrich, 2000, S. 17.

¹⁸³ Ribettes: „Le bon goût de l’art“, in: *Beaux Arts Magazine* n° 172, 1998.

„Ich habe vor, Lösungen für mich selbst zu finden, das ist meine persönliche Therapie.“

Immer wieder nimmt sie selbst in ihren Arbeiten zentrale Rollen ein und stellt sich als artifizielle Person dar. Provokation und Tabubrüche scheinen – wie schon bei den Wiener Aktionisten oder der feministischen Performance – Calles Interesse zu wecken. Sie spielt mit ihrer Umgebung, mit Grenzen des Privaten und Intimen. Der Leben-Werk Charakter stellt im Schaffen Calles ein wesentliches Merkmal dar, eigenes Leben wird zu einer fortwährenden Performance.

Damit unterscheidet sich Calles künstlerisch-aktionistische Praxis von vielen Aktions- und PerformancekünstlerInnen des 20. Jahrhunderts, die ihre Aktionen vor allem als bewusst gesetzte Handlungen innerhalb eines bestimmten Zeitraumes setzten und in die Rolle der Aktionistin/des Aktionisten schlüpften. Während Kunstschaffende – wie etwa Vito Acconci – als solche ausschließlich in ihrer Rolle als kunstproduzierende Personen gesehen werden, ist diese Differenzierung bei Calle quasi unmöglich.

Ist es die Performerin Sophie Calle oder doch die Person Sophie Calle, die als Zimmermädchen in den Hotelzimmern ihrer Gäste nach deren persönlichen Dingen sucht? Ist es die Künstlerin oder die Person, die beschattet und sich beschatten lässt? Auf all diese Fragen kann keine Antwort gegeben werden, auch die Künstlerin selbst nimmt darauf nie explizit Bezug. Damit appelliert sie – wie viele andere Aktions- und PerformancekünstlerInnen – an die Fähigkeit der RezipientInnen, eigene Wahrnehmungs- und Deutungsmuster anzuwenden, ohne dabei auf eindeutige Verweise der Künstlerin angewiesen zu sein.

Wie in Frühformen der Aktionskunst ist auch in ihrem Werk der Zufall allgegenwärtig. Obwohl die Arbeiten der Künstlerin zumeist den Eindruck erwecken, als würde sie jede Situation kontrollieren, fällt auf, dass viele ihrer performativen Annäherungen an fremde Personen und deren Geschichten in gewisser Weise auch dem Zufall überlassen sind. Willkürlich folgt sie Unbekannten auf den Straßen von Paris, vom „Schicksal“ geleitet trifft sie erneut auf einen der beobachteten Menschen und beschließt, ihn als Schatten bis nach Venedig zu begleiten. Diese sowie alle anderen in der vorliegenden Arbeit beschriebenen performativen Werke funktionieren ohne genauen Ablauf. Zwar bleibt die künstlerische Absicht,

Fotografien und schriftliche Berichte zu erstellen, im Vordergrund, dennoch lässt sich Calle auf unterschiedlichste Reisen und Geschichten ein, deren Ausgang nicht genau planbar ist (so etwa in *Double Blind* oder *Suite vénitienne*). Damit legt sie einen Teil der Verantwortung in die Hände Anderer, ohne dabei gänzlich die Kontrolle aufzugeben.

In Analogie zum Happening bezieht Calle ein Publikum in ihr künstlerisches Schaffen mit ein. Ihre Bühne wird die Stadt, das urbane Umfeld – die unwissende Menschenmenge und einzelne Personen werden ihre PartizipantInnen. Auf der Straße treffen sich Privatheit und Öffentlichkeit sowie Anonymität und Identität. Wie schon bei den Situationisten gewinnt bei Calle die Straße an Bedeutung, sie wird zum Ausgangspunkt von Observationen. Sie bietet Zerstreung, ermöglicht das von Debord deklarierte Spiel, aus dem Alltäglichen ein Abenteuer zu machen.¹⁸⁴ Während der ersten Verfolgungen in Paris ebenso wie in *Suite vénitienne* oder *La filature*, lässt sich Calle auf dieses Spiel ein und mit der Stadt und ihren PassantInnen ein.

Zur Dokumentation temporärer Ereignisse wählt Calle vorwiegend das Medium Fotografie, das ebenso wenig wie das Video das Geschehene zur Gänze aufzeichnen und wiedergeben kann. Kategorien wie Realität oder Fiktion, Authentizität bzw. Inszenierung werden obsolet. Medien wie Fotografie und Video sind bei Sophie Calle sowohl Mittel der Fremd- sowie der Selbstbeobachtung, der Überwachung und der Spurensicherung. Doch auch andere Medien – wie etwa Diktiergeräte und Notizblöcke – werden zur Dokumentation herangezogen. Die Fotografie wird auch zum Mittel der Überwachung. Durch ihren heimlichen Blick begibt sich Calle in eine Subjekt-Objekt-Beziehung, in der sie sich als Blicksubjekt der Privatsphäre des Observierten bemächtigt. Auch die von ihr entworfenen Geschichten über das Leben anderer zeugen von einer Machtposition, die Calle einnimmt. In *Le carnet d'adresses* wird ein Mann zum Opfer ihrer Recherchelust und ihrer Erzählungen. Was die Kamera im Film *Rape* von Yoko Ono ist, ist die Rekonstruktion eines Lebens mittels Sprache bei Calle. Wie bei *Rape* findet auch hier eine Art Vergewaltigung statt,

¹⁸⁴ Vgl. Camart: „Sophie Calle, de dérives en filatures: un érotisme de la séparation“, in: *esse arts + opinions n° 55: Dérives II*, 2005, S.32–33.

diesmal jedoch nicht mittels eines aufzeichnenden Mediums, sondern mittels eines Textes.

In *Double Blind* spielt die Videokamera eine wichtige Rolle. Im Gegensatz zu vielen klassischen Dokumentationen, in denen die Kamera gegenwärtige Situationen aufnimmt und dem/der BetrachterIn ein bestimmtes Geschehen näher bringt, zeigt die Kamera in *Double Blind* vielmehr einen gleichsam nicht zu durchdringenden Raum zwischen den beiden AkteurInnen. Sie hält Abwesendes fest – das Unvermögen, zu kommunizieren, fehlende Zärtlichkeit, leere Betten:

[...] tout ce qu'on ne pouvait pas dire à l'autre – nos impressions sur le voyage, sur les gens rencontrés, ce que l'on pense de l'autre, du compagnon silencieux –, on allait le dire à la caméra, l'utiliser comme un confessionnal.¹⁸⁵

Abwesendes wird auch in *L'Hôtel* dokumentiert. Die Objekte der Gäste im Hotel sind zwar gegenwärtig, doch sie zeugen von der Abwesenheit ihrer BesitzerInnen, von dem Fremden und Unbekannten. So auch in *Le carnet d'adresses*. Nicht Objekte, aber Geschichten und Erzählungen dienen hier als Dokumente zur Rekonstruktion eines fingierten Ganzen.

Sowohl in den angeführten Werkbeispielen als auch in den *Autobiografischen Geschichten* ist eine Unterscheidung zwischen real oder fiktional nicht mehr vorzunehmen.

Dies lässt sich vor allem auf drei entscheidende Komponenten zurückführen: Die Leben-Werk-Verbindung, die Rolle Calles als Autorin ihrer vorgeblich realen Geschichten sowie die suggerierte Authentizität.

Immer wieder sind persönliche und private Ereignisse Ausgangspunkt einer künstlerischen Arbeit, die Calle in autozentristischer Manie auf sich selbst bezieht. Sie mimt Rollen, entwirft Identitäten und steht immerzu im Mittelpunkt ihres Werks. Dieses ständige Spiel mit der eigenen Identität und deren Konstruktion lassen keine Unterscheidung zwischen artifizieller und „realer“ Sophie Calle zu. Indem sie ihr

¹⁸⁵ Calle, zit. nach Sauvageot: *Sophie Calle, l'art caméléon*, 2007, S. 177.

„[...] all das, was wir dem anderen nicht erzählen konnten – unsere Eindrücke von der Reise und von den Personen, die wir trafen, was wir über den anderen, den schweigsamen Begleiter, dachten –, wollten wir der Kamera sagen und sie wie einen Beichtstuhl benützen.“

eigenes Leben zu einem Kunstwerk macht, suggeriert sie jene Subjektivität ihrer Arbeit, die diese als reales Dokument zu legitimieren scheint und auf Authentizität schließen lässt.

In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage nach der Funktion der Künstlerin als Autorin. Calle weist sich in all ihren Arbeiten als deren Autorin aus. Doch sollte auch diese von ihr eingenommene Rolle in der Interpretation nicht als Beweis eines „Es-ist-so-gewesen“ angenommen werden. Denn der autorzentristische Diskurs, so zeigen es aktuelle Debatten zur Autorschaft, wird heute vorwiegend revidiert und die Verbindung von Kunst und Leben nicht mehr als einzige Bestätigung von Authentizität angesehen.

Die Frage nach Authentizität stellt sich auch in Hinblick auf die von der Künstlerin vorgenommene Verbindung von Sprache und Fotografie. In ihren Bild-Text-Zyklen scheinen sich Sprache und Bild gegenseitig zu bestätigen und den Beweischarakter zu unterstreichen. Dadurch wirken sie wie authentische Dokumente, deren Wahrheitsgehalt jedoch nicht geprüft werden kann. Denn die Arbeiten entstehen nicht vor einer Öffentlichkeit, die sich als Publikum sieht.

Es ist anzunehmen, dass Sophie Calle diese Komponenten bewusst und strategisch einsetzt. Mit der ständigen Rückführung ihres Werks auf das eigene Subjekt und auf mögliche Identitätskonstruktionen geht sie jene Verbindung ein, die (immer noch) für den Authentizitätsanspruch ausschlaggebend zu sein scheint. Gleichzeitig aber revidiert sie diesen Anspruch, indem sie keinerlei Zeugnisse über den Realitätsgehalt ihrer Aussagen ablegt. Was geschieht in der Rezeption mit einer künstlerischen Auseinandersetzung, wenn Fiktion und Realität nicht mehr differenziert werden können? Sie irritiert. Und macht Lust, selbst zu erforschen, das Authentische an den offen gelegten Geschichten zu finden. Mit der Rückführung ihres Werks auf die eigene Person, relativiert Calle die Theorie vom Tod des Autors. Und zwingt uns somit wieder zu jenem Diskurs über Autorschaft, der künstlerische Produktion nur als subjektives Schaffen der Künstlerin/des Künstlers versteht und Determinationen wie etwa soziale und gesellschaftliche Rahmenbedingungen gänzlich ausklammert. Immer wieder weist sie sich explizit als Autorin aus, nimmt unterschiedliche Standpunkte als Erzählerin, Fotografin, Verfolgte oder Beobachterin ein und entwirft

somit zahlreiche Identitätskonstruktionen. Zusätzlich erweitert sie den Autorenbegriff, indem sie dem Begriff des Akteurs besondere Bedeutung schenkt. Denn das Erzählen von Geschichten setzt bei Calle Aktionen und Prozesse voraus und macht sie als Handelnde sichtbar. Auch ihre eigene Signatur sowie ihr Name sind wesentliche Elemente ihres Werks. Im Gegensatz zu Foucaults These, in der die Abwesenheit des Autors proklamiert wird, ist Calle als Autorin immer deutlich erkennbar. Sie ist omnipräsent und konzipiert sowohl sich, als auch andere, durch Beobachtungsprozesse und Erzählungen.¹⁸⁶ Auch ihr Name als Garant der Autorschaft ist bedeutend. Niemals verzichtet sie darauf, durch ihn oder ihre Signatur als Autorin sichtbar zu sein. Der Name wird damit zum authentisierenden Merkmal, der die Autorschaft und Calle als Künstlersubjekt bestätigt.¹⁸⁷

5.1.2. Leitfrage 2: Spurensicherung, Abwesendes und Inszenierung

Kann durch Beobachtung, Beschattung und Spurensicherung auf die Existenz dessen, wofür Spuren Zeugnis ablegen, geschlossen werden? Welche Funktionsweisen haben Spuren und inwiefern beruht Calles Arbeit auf den Begriffen des Abwesenden und der Inszenierung?

Analog zu jenen künstlerischen Positionen der Feldforschung, die Spuren sichern und an Erinnerungen und Gedanken appellieren, kann Calles Werk als Form der Annäherung an Unbekanntes sowie an eigene Identität gesehen werden: als Ausdruck einer Person, die Spuren ihrer Außenwelt sammelt und darzustellen versucht, indem sie ihre eigene Individuation mit einbezieht. Wider das Vergessen sammelt Calle Relikte und Spuren – aus einem Hotel, Geburtstagsgeschenke von FreundInnen und Bekannten, Objekte aus der eigenen Vergangenheit oder aus dem Leben anderer Menschen – und stellt sie in Vitrinen und Schaukästen aus. Wie Christian Boltanski verbindet sie Objekte und Fotografien, verfremdet den Kontext der gesammelten Zeichen und bindet sie in eine von ihr entworfene narrative Logik ein.

¹⁸⁶ Vgl. Macel: “Short Cuts 0: Sophie Calle. Das Selbst als Spiel mit dem eigenen Namen“, in: *Kunstforum international. Die Kunst der Selbstdarstellung*, 2006, S. 72–73.

¹⁸⁷ Vgl. Drucker, 1994, S. 121.

Das Fremde und Unbekannte als essenzielle Thematik taucht unabwendbar in der künstlerischen Produktion Sophie Calles auf. Es wird mystifiziert, bleibt geheimnisvoll und wird nur an der Oberfläche aufgedeckt. Fremde Menschen, fremdes Tun und fremde Wege wecken Calles Interesse. Doch nicht die Personen an sich interessieren, vielmehr ist es der Akt der Verfolgung und der Beobachtung, den die Künstlerin bis ins letzte Detail – und bis zur juristischen Anklage (*Le carnet d'adresses*) – ausreizt. Calle wird zum Schatten, zum im Hintergrund verschwindenden Subjekt, das heimlich Spuren unterschiedlichster Menschen und Geschichten sichert. Durch diesen Prozess weist die Künstlerin darauf hin, wie Subjekte zu Objekten werden können. Im Gegensatz zu Christian Boltanski – der das Objektwerden im Stadium des Todes sieht – steht bei Calle der Eingriff in das Leben einer/eines Anderen im Mittelpunkt. Die Dokumentation deren/dessen Spuren dient dazu, die Objekthaftigkeit des Anderen aufzuzeigen.

Der Versuch der Rekonstruktion ist stets augenscheinlich. Dokumente, ob geschriebene, fotografierte oder filmisch umgesetzte, werden zu Ausdrucksformen möglicher Repräsentation des Realen. Sie treten als Beweise in Erscheinung, als Belege des Gegenwärtigen sowie des Vergangenen. Obgleich Sophie Calles Arbeiten den Eindruck erwecken, als historische Dokumente aufzutreten, nehmen sie nicht den Status reiner Dokumentationen ein. Schaukästen, Vitrinen und Bilder mit erklärenden Texten tragen zwar dazu bei, eine „Echtheit“ und Realität hinter dem Erzählten zu vermuten, jedoch handelt es sich bei den Foto-Text-Verknüpfungen meist um bewusste Inszenierungen, um einen Eingriff der Künstlerin sowohl beim Sammeln der Zeichen als auch bei der Aufbereitung und Gestaltung der Präsentation. Um ihren Werken den Anschein eines wahrhaftigen Dokuments zu geben, greift Calle auf tradierte Medien wie die schriftliche Form eines Tagebucheintrags oder Fotografien zurück, die eine gewisse Authentizität in sich tragen (Authentizität suggerieren sowohl jene fotografischen „Beweise“ als auch die während der Observationen schnell aufgenommenen Fotografien, die an Schnappschüsse erinnern).

Als „artiste narrative“, als erzählende Künstlerin, verfasst Calle Anekdoten ihres Lebens, die sie in Sammelbänden veröffentlicht und als „wahr“ bezeichnet (*Die wahren Geschichten der Sophie Calle*). Biografische Episoden skizzieren alltägliche Ereignisse, Geheimnisse, die einer Öffentlichkeit offenbart werden. Da die von Calle verfassten Anekdoten jedoch von ihrem privaten Leben handeln, kann nicht nachgeprüft werden, ob sich die Geschehnisse tatsächlich so ereignet haben, wie es uns die Künstlerin glauben macht.

Mit der Strategie der Verbindung von Text und Bild ergänzt sie ein rein visuelles Medium durch den Zusatz der Erzählung. Damit steht sie als „artiste narrative“, als so genannte „faiseuse d’histoires“¹⁸⁸ („Geschichtenmacherin/-erzählerin“) im Zeichen der Narrative Art.¹⁸⁹ Akribisch führt die Künstlerin Buch über ihre ersten Verfolgungen Unbekannter in Paris: Jeder/Jedem widmet sie eine Seite, schreibt ihre Beobachtungen auf und klebt Fotografien der Personen in eigens dafür angelegte Hefte. Die einzelnen Elemente werden in Bezug zueinander gesetzt und folgen einer narrativen Logik. Zusammen ergeben Schrift und Bilder ein Ganzes, zeigen den Verlauf eines performativen Prozesses – den Calle zu jener Zeit jedoch nicht als einen solchen betrachtete, da sie sich selbst noch nicht als Kunstschaffende sah.

In *Suite vénitienne* wird die Beobachtung profunder, erstmals nimmt Calle aktiv den Zufall als Ausgangspunkt einer künstlerischen Arbeit an und macht aus einem Ereignis eine Geschichte. Chronologische Tagesabläufe erzählen von ihrer Observation und ergeben mit begleitenden Fotografien eine Erzählung. Um den Beweischarakter der Fotografie (vgl. Barthes: „Etwas ist gewesen“) noch zu unterstreichen, lässt sie sich selbst von einem Passanten ablichten: Als Verfolgerin, maskiert mit einer blonden Perücke, einem Hut und einem Mantel, hinter dem sie sich zu verstecken scheint. Damit nimmt sie – zuvor als Erzählerin und Autorin in Erscheinung getreten – den Platz einer Figur innerhalb der von ihr kreierte Verfolgung ein. Der authentische Charakter der Beobachtung weicht einem fiktiven

¹⁸⁸ Vgl. Guibert, 1991, o. S.

¹⁸⁹ Narrative Art etablierte sich vor allem in den 1970er Jahren. Ziel war es, den narrativen Aspekt eines Kunstwerks hervor zu streichen. Schriftliche Elemente als Ausdruck des Alltäglichen und Subjektiven wurden Fotografien beigefügt, die – der indexikalischen Theorie folgend – objektive Realität abbildeten.

Charakter, das Reale wird – wiedergegeben als serielle Anekdote – zur Geschichte.¹⁹⁰

Immer wieder begegnet man seriellen Folgen sowie von der Künstlerin verfassten Listen; Namen der Hotels und Pensionen in Venedig (*Suite vénitienne*), Kontaktadressen der Personen in Pierre D.s Adressbuch (*Carnet d'adresses*) oder persönliche Gegenstände der Hotelgäste (*L'Hôtel*).¹⁹¹ Diese Auflistung kann – ganz im Sinne einer Spurensuche – als Aufnahme des Tatbestands gesehen werden. Gleichzeitig aber schwingt in diesen Listen immer auch etwas mit, das nicht festgehalten wurde oder nicht aufgenommen werden kann. Welches der Hotels ist nun das richtige bzw. führt sie eines davon zu Henri B.?

Ähnliches gilt für die Kontaktadressen in dem von der Künstlerin gefundenen Adressbuch. Sie sind Listen von Menschen, die im Leben einer Person wichtig sind. Sie sind anwesend, präzise angeführt und gegenwärtig. Doch sie zeugen auch von dem fehlenden Bild des Besitzers. In ihrer Anwesenheit klammern sie die des Besitzers aus, dessen Porträt Calle mithilfe von Gesprächen mit Bekannten und Freunden herzustellen sucht.

Auch die Dinge aus den Hotelzimmern geben – fotografiert und schriftlich definiert – zwar Auskunft über die Existenz ihrer BesitzerInnen, offenbaren aber niemals ein vollständiges Porträt. Sie zeugen von Gegenwärtigem, geben aber gleichzeitig eine Abwesenheit vor:

In every list there are two contradictory temptations: the first is to list EVERYTHING, the second is to forget something at the same; the first would wind the matter up once and for all, the second would leave it open-ended.¹⁹²

Die Faszination am Abwesenden ist sowohl in den Werken der Spurensicherung als auch in Sophie Calles Arbeiten erkennbar. Das Mystische einer dargestellten Abwesenheit wird mittels Fotografie einerseits geschaffen, andererseits aber auch entlarvt. Die Fotografie, so Barthes, ist ein Medium, das eine ver/entschwindende Präsenz festhält und einfängt. Angesichts dieser These können auch Calles Bild-Text-Zyklen als Sicherung einer vergangenen Existenz verstanden werden. In

¹⁹⁰ Vgl. Yavuz: „Mise en récit et mise en œuvre. De l'enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle“, in: Gervais/Snauwaert: *intermédiétés*, 2006, S. 89–109.

¹⁹¹ Vgl. Rolin: „Beet, Alfalfa, etc...“, in: Macel (Hg.), 2003, S. 138.

¹⁹² Perec, zit. nach Rolin, 2003, S. 138.

demselben Maße wie die Fotografie überdauern sie die Zeit, bringen Abwesendes zum Ausdruck und treten als Beweise einer Existenz in Erscheinung: Sie zeugen sowohl von der Präsenz Henri B.s als auch Sophie Calles in den Straßen von Venedig, von persönlichen Gegenständen unterschiedlicher Menschen und von der Identität einer Künstlerin als Stripteasetänzerin, als Reisende, Beobachtende und Beobachtete. Fotografie und schriftliche Texte werden zu Repräsentationen und schaffen – in ihrer Verbindung – Darstellungen des Sichtbaren und Unsichtbaren sowie der Anwesenheit und Abwesenheit.

In dem Versuch, Spuren festzuhalten, schwingt immer auch die Unmöglichkeit einer ganzheitlichen Darstellung mit. Ein Unvermögen, alles auflisten und – wirklichkeitsgetreu – rekonstruieren zu können. Spuren festzuhalten bedeutet, sie vorzufinden. Bei Sophie Calle kommt der Vorgang des Spurenlegens hinzu. Sie stellt Spuren als Fährten auf, als indexikalische Verweise auf vergangene Realität. Doch die BetrachterInnen wissen nicht, ob das Geschehene tatsächlich geschah – denn erstens waren sie nicht als ZeugInnen anwesend und zweitens stiften so manche der präsentierten „Beweise“, Erzählungen oder Gefühle der Künstlerin bei der Rezipientin/beim Rezipienten Verwirrung. Auch bewirken kleine Abweichungen zwischen Text und Bild Unsicherheiten und entfachen bei den BetrachterInnen selbst rasch den Wunsch, zu entdecken und das Gesehene auf seinen „Wahrheitsgehalt“ zu überprüfen. Calle setzt Indizien – ob reale oder fiktionale, zufällig vorgefundene oder gelegte – strategisch ein, um Authentizität zu suggerieren.¹⁹³

Betrachten wir die Fotos von *L'Hôtel*: Gegenstände befinden sich auf dem Boden, im Mülleimer oder auf dem Bett. Manche scheinen zufällig auf ihrem Platz zu liegen, andere Bildkompositionen hingegen sind eindeutig von der Künstlerin inszeniert. Sophie Calle sucht nach bestimmten Gegenständen, sammelt zusammengehörige Objekte in den Koffern, Schubladen und Kästen und breitet sie auf einem Bett oder auf dem Boden aus. Damit zeigt sie zwar reale Gegenstände, bildet aber nicht mehr eine gegebene Wirklichkeit ab, sondern greift in diese ein. Denn sie sucht und sammelt Indizien nach selbst durchdachten Kategorien und manipuliert sie.

¹⁹³ Vgl. Schaub: „Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alÿs' und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff“, in: Krämer et al, 2007, S. 125–129.

Mittels Spurensuche tastet sich Sophie Calle an fremde sowie eigene Geschichten heran. Sie sammelt Zeichen, will ergründen und erkennen. Subjektive Herangehensweisen sind dabei stets unverkennbar. Sie wählt ihre Beobachtungsoffer, entscheidet, welche Objekte wichtig sind und welche nicht. In dem Versuch, Realität darzustellen, klammert die Künstlerin gleichzeitig bestimmte Gegebenheiten und Objekte aus und tritt somit in das Spiel von An- und Abwesenheit ein.

Le carnet d'adresses ist Ausdruck dieses Spiels. Calle will das Leben eines Unbekannten rekonstruieren. Dies erreicht sie durch das Sammeln von Informationen über den Mann. Auch hier geschieht eine Auswahl. Denn stets werden nur Teile eines Ganzen erzählt, subjektive Erlebnisse und Eindrücke von Freunden, Bekannten, Familienmitgliedern und ArbeitskollegInnen. Diese Teile ergeben jedoch kein „reales“ Porträt des Mannes, sondern fungieren lediglich als Versuch einer Annäherung.

Auch *Suite vénitienne* steht im Zeichen einer Spurensicherung. Beobachtung und Verfolgung eines Unbekannten belegen eine für das Hier und Jetzt der Beobachtung bedeutende Existenz. Eine Existenz, die auch jene der Künstlerin bestätigt. Denn indem sie Indizien über den Verbleib und die Aktivitäten des Mannes sammelt, dokumentiert und konstituiert sie zugleich ihre eigene Identität – als Verfolgerin, Fotografin und ihre Gefühle zum Ausdruck bringende Beobachtende – innerhalb dieses Katz-und-Maus-Spiels.

Als „first-person-artist“¹⁹⁴ ist Sophie Calle in ihren Arbeiten omnipräsent. In Bezug auf die Autorschaft und der von ihr suggerierten Authentizität, lässt sich – beispielhaft für etliche Arbeiten Calles – *Double Blind* dem Genre der Autofiktion zuordnen. Als Darstellerin und Autorin – wenngleich Shephard als Koautor fungiert – führt Calle ein „Ich“ als Akteur innerhalb des Films ein, das gleichzeitig als Regisseur tätig ist. „Le je est à la fois celui de l’auteur et celui de l’acteur.“¹⁹⁵ Fallen Filmfigur und Autorin zusammen, erinnert dies an Formen des Dokumentarfilms. Doch *Double Blind* ist nicht nur eine Dokumentation mit amateurhaftem Charakter, sondern auch ein Film, dessen fiktionale Elemente nicht deutlich gemacht werden.

¹⁹⁴ Vgl. Pacquement, in: Delvaux: „Sophie Calle: Follow me“, in: Gervais/Snauwaert, 2006, S. 154.

¹⁹⁵ Sauvageot, 2007, S. 71.

„Das Ich ist gleichzeitig jenes des Autors und jenes des Schauspielers.“

Timecodes der bewegten Bilder suggerieren reales Geschehen in einem bestimmten Zeit- und Raumgefüge, jedoch greift die Montage vehement in das Werk und somit auch in die Rezeption ein: Stills als statische Bilder des Geschehens lösen filmische Sequenzen ab und Stimmen aus dem Off gegenüber den Dialogen in vivo zeugen von einer möglichen Rekonstruktion der Szenen.

Die den meisten ihrer Werke immanente gleichzeitige Funktion der Künstlerin als Figur und Autorin verstärkt den Eindruck eines Dokuments. Den (scheinbaren) autobiografischen Pakt gibt Calle in *Double Blind* selbst vor, sobald ihre Stimme aus dem Off den Beginn des Videos mit einer Ich-Erzählung einleitet. Die Ambivalenz zwischen den Stimmen innerhalb und außerhalb des filmischen Geschehens bricht diesen Pakt und zeugt von einer subtilen Abgrenzung zwischen Calle als Erzählerin und agierender Schauspielerin.¹⁹⁶

Die Dialektik der beiden „Ich“ („Double-je“) zeichnet ihr gesamtes Werk aus. Hinter diesem narzisstischen Einbringen ihrer Person verbirgt sich jedoch mehr als nur eine selbstverliebte Künstlerfigur (die ihrem Drang nach Selbstdarstellung folgt). Denn in all diesen Darstellungen zeichnen sich Fragen nach Individualität und Subjektivität ab – Fragen nach der Identität des Anderen ebenso wie – vorwiegend – nach jener der Künstlerin.

Der Omnipräsenz ihrer Person stellt die Künstlerin das Phänomen der Abwesenheit gegenüber. Geheimnisvolles und Rätselhaftes werden untersucht, zurückgelassene Spuren erforscht und gesammelt. Die Faszination am Fremden, Unbekannten und Verschlussenen führt zur Lust, zu beobachten, ein Stück Privatheit eines Anderen zu ergattern, einen Blick in das Innere seines Lebens zu erhaschen. Doch ist das Geheimnis, das es zu entdecken gilt, nicht oft bloß jene Erkenntnis, dass es nichts zu erforschen gibt?

Betrachten wir *La filature*: Der Detektiv – so verlangt es sein Beruf – glaubt daran, etwas zu entdecken. Er berichtet von der „Observierten“, folgt ihren Wegen und zeichnet jede ihrer Handlungen auf. Während er auf diese Weise dem Rätselhaften Ausdruck verleiht, spielt Calle mit eben jenen Beweggründen einer beauftragten Beschattung und beschreibt detailliert deren Ablauf. Sie weiß von ihrer Verfolgung

¹⁹⁶ Vgl. Sauvageot, 2007, S. 214–216.

und hebt somit das Geheimnisvolle gleichsam auf. Zugleich aber kreiert sie wieder ein mystisches Moment in der heimlichen Beobachtung der Beobachtung.

Die Inszenierung der Beobachtung steht ebenso im Vordergrund wie die mögliche Rekonstruktion von Spuren, deren Funktionsweise weniger dem Erforschen des fremden Anderen dient, als der Positionierung der Künstlerin in ihrem Verhältnis zu diesem Anderen. Komponierte Spuren werden – durch ihre detektivisch anmutende Charakteristik – als indexikalische und somit authentische Zeichen ausgegeben. Ihr Realitätscharakter bleibt offen. Deutlich hingegen ist, dass Calle sich immer selbst zu diesen Zeichen in Bezug setzt und die Funktionsweise einer Spur/eines Relikts als Hinterlassenschaft eines Anderen so manipuliert und inszeniert, dass es ihr gelingt, mit deren Hilfe eigene Identitätskonstruktionen zu erzeugen. Sie sammelt Relikte sowie Spuren der Anderen und erzählt Geschichten, um ihre eigene Imagination zu bereichern. Mögliche Identitäten werden geschaffen und erprobt. Doch ist Calle wirklich auf der Suche nach einer Identität, oder steht hinter diesen fiktiven/möglichen/realistischen/realen Konstruktionen der Versuch, die RezipientInnen mit ihrer Neugierde und ihrem Verlangen nach der Entdeckung des „wahren Ich“ Calles zu konfrontieren? Will die Künstlerin damit auf die von Jacques Lacan beschriebene Unmöglichkeit der Selbstfindung anspielen, die jegliches Erkennen als Verkennen versteht und „die“ Identität als unauffindbares Konstrukt entlarvt? Wie in der Theorie Lacans zum Spiegelstadium beschrieben, so erweist sich auch bei Calle die Identität gleichsam als Rollenspiel, als ständiger Prozess, in dem das Subjekt fortwährend Veränderungen und Fluktuationen unterworfen ist.

5.1.3. Leitfrage 3: Blickkonstruktionen bei Sophie Calle

Wie begründet sich im Werk Calles ein Blickregime und welche Blickkonstruktionen finden sich? Wie funktionieren diese Konstruktionen und inwieweit greift Calle in die traditionellen geschlechtsspezifischen Blickpositionen ein?

Sophie Calle wirft Blicke ins Private, sie erzählt Geschichten, die (oftmals) nicht ihre eigenen sind. Wenn sie fremden Menschen auf der Straße folgt, so geschieht dies nur für einige Minuten. Es geht um den Augenblick, um das kurze Festhalten einer Bewegung, eines anderen Seins, um es im nächsten Moment schon wieder zu verlieren. Das ephemere Zuschauen, der flüchtige Blick auf das Leben anderer und ihr plötzliches Verschwinden machen das Leben zu etwas Vergänglichem. Doch genau dieses Unbedeutende, diese Flüchtigkeit und die Möglichkeit, einen Blick auf das Fremde zu erhaschen, machen neugierig.

Mit dem Medium Fotografie schafft es Sophie Calle, das Ephemere einzufangen. Die dabei entstandenen Abbilder sind geheimnisvoll, stehen ganz im Zeichen einer zum Bild gewordenen Observation. Schemenhaft werden Gestalten sichtbar, manchmal nur ihre Umrisse, oftmals verschwommen. Es hat den Anschein, als wären diese Fotos hastig aufgenommen, schnell und möglichst unauffällig, damit die beobachtete Person nichts bemerkt. Eine Ästhetik der heimlichen Betrachtung wird kreiert, die an Kontroll- und Machtpositionierungen erinnert. Der heimliche Blick aus dem Verborgenen lässt an Detektivkameras und an die mit deren Erschaffung einhergehende investigative Fotografie des 19. Jahrhunderts denken, welche die geheime Beobachtung und Analyse des Menschen zum Ziel hatte. Der Wunsch „tiefer in das eigentliche Leben“¹⁹⁷ einzudringen und dabei unbemerkt zu bleiben, war wesentlich.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Vgl. Karallus, 2002, S. 157.

¹⁹⁸ Die Gesellschaft sollte transparent und im wahrsten Sinne des Wortes durch-„schaubar“ werden. So schrieb Foucault in seinem Aufsatz „The Eye of Power“: „It was a dream of a transparent society, visible and legible in each of its parts, the dream of there no longer existing any zones of darkness [...]. It was the dream that each individual, whatever position he occupied, might be able to see the whole society.“ (Foucault: „The Eye of Power“, in: Gordon (Hg.): *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, 1980, S. 152, in: Karallus, 2002, S. 162).

Diesem Kontroll- und Überwachungsaspekt stehen in Calles fotografischen Observationen andere Intentionen entgegen. Zwar bedient sie sich der Technik des heimlichen Abbildens, des Fotografierens aus großer Distanz, doch es geht ihr nicht um eine Ästhetik des Verdachts. Calle interessiert sich nicht für den Blick ins Innere des menschlichen Lebens oder – um es mit den Worten Foucaults zu bezeichnen – in die Zonen der Dunkelheit, vielmehr bezieht sie sich selbst in die Beobachtung mit ein. Nicht die Geheimnisse des fremden Subjekts sind von Bedeutung, sondern Calles eigener Bezug zu ihm.

Blickpositionen und -dichotomien sind Calles Arbeiten inhärent. Damit macht die Künstlerin die Vielschichtigkeit und Verschiedenartigkeit des Blicks an sich zum Gestaltungselement. Sie wird sowohl zum Objekt des Blicks als auch zum weiblichen Blicksubjekt, das Männer beobachtet und fotografiert. Sie thematisiert jedoch nicht direkt die Geschlechterdifferenz, vielmehr geht sie spielerisch damit um, indem sie sowohl traditionelle Rollen einnimmt (wie etwa jene des betrachteten Objekts in *La filature* oder auch jene der nach Zuneigung trachtenden Freundin in *Double Blind*), diese aber gleichzeitig auch wieder umkehrt (*Suite vénitienne*, *L'Hôtel*, *Le carnet d'adresses*). Indem sie ihren eigenen Körper in ihr Werk integriert, steht Calle in Relation zu Arbeiten zeitgenössischer Künstlerinnen wie etwa Carolee Schneemann oder VALIE EXPORT, die ebenfalls ihren eigenen Körper in die künstlerische Praxis mit einbeziehen.

Calle agiert mit dem Anspruch, ein System von Codes zu verwenden, das die Kunstschaffende als weibliche Handelnde sichtbar und erkennbar macht. Sie will Bedeutungen vermitteln und auf die Verschiedenartigkeit des weiblichen und männlichen Blicks hinweisen. Dass sie dabei auf ihren Körper und auf Intimität zurückgreift, ist nachvollziehbar. Denn nur so kann ihre Ausdrucksform als explizit weiblich erkannt werden. Sie bedient sich also eines Zeichensystems, das allgemein als weiblich bekannt ist, um auf diese unzulänglichen Zuschreibungen hinzuweisen. Das bedeutet, dass ihre häufig als „banal“ bewerteten Geschichten nicht nur um der Geschichten willen erzählt werden, sondern vielmehr einen Zweck erfüllen. Nämlich den Zweck, von einer bestimmten Position aus Bedeutungen des Weiblichen und Männlichen neu zu durchdenken und zu definieren. Dieser Rückgriff auf tradierte

Handlungsmuster der Frau – das Begehren und das Gesehen-Werden-Wollen¹⁹⁹ wie etwa in *La filature* oder *Double Blind* – wird Calle zuweilen auch vorgeworfen. Doch genau diese als weiblich konnotierte Vorgangsweise, derer sich die Künstlerin bedient, macht sichtbar, dass die Frau in traditionellen Blickverhältnissen zum Objekt des männlichen Blicksobjekts wird und der „objektiv“ männliche Blick keineswegs auch den der Frau mit einbezieht. Intimes aufzuzeigen, erlaubt es ihr, sich als Akteurin, als Handelnde zu präsentieren und nicht mehr auf das Objekt des Begehrens reduziert zu werden.²⁰⁰

Intime und private Gefühle werden offen dargelegt, Verlust, Abwesenheit und Angst vor dem Vergessenwerden prägen das Werk Calles. In einem Interview bejaht sie die Frage, ob sie traurig sei und antwortet auf die Erkundigung, was sie dagegen tun würde: „Je suis un homme.“ Ironisch und doppelsinnig bedeutet dieser Satz sowohl: „Ich bin ein Mann“, als auch „Ich folge einem Mann“.²⁰¹

Sophie Calle dreht den „objektiv-männlichen“ Blick um. Nicht mehr ist „sie“ es, die durch „seine“ Augen (an)gesehen wird, nicht mehr ist er der „Eine“ und sie die „Andere“. Ohne dabei mit Fingerzeig und didaktischen oder moralischen Ansprüchen aufhorchen zu lassen, legt sie diese Zuschreibungen offen. Nun richtet sie den Blick auf das Männliche. Dies wird vor allem in Werken wie *Suite vénitienne* oder *Le carnet d'adresses* augenscheinlich, wenn sie die Position des Blicksobjekts einnimmt, das – so zeigt es die Kunstgeschichte ebenso wie gegenwärtige Blickkonstruktionen – meist der Mann verkörpert. Calle besitzt den Blick und macht aus den von ihr beobachteten Männern Blickobjekte. So wie sie selbst aus sich ein Blickobjekt macht, wenn sie in ihren *Autobiografischen Geschichten* die Kamera auf sich selbst richtet, macht sie dies auch aus dem Mann. Auffallend ist, dass diese Männer nicht immer bildlich dargestellt werden, sondern oft in ihrer Absenz präsent sind, indem sie beispielsweise von ihnen erzählt.

In *La filature* wird Calles Rolle als Blicksobjekt besonders deutlich. Sophie Calle ist Observierte. Sie übergibt den fotografischen Blick, wird einerseits zum Objekt des

¹⁹⁹ Siehe *La filature* oder auch *Suite vénitienne*.

²⁰⁰ Vgl. Schube: „Dekonstruktion und Mimikry. Die Bemächtigungsstrategien der Sophie Calle“, in: Calle et al: *Sophie Calle*, 2002, S. 19–27.

²⁰¹ Vgl. Angot: „Sophie Calle. No Sex“, in: *Beaux Arts Magazine*, 2003, S. 80–87.

Detektivs. Von ihrer Observation wissend, fungiert sie andererseits als observierendes Subjekt, das seinen Verfolger im Blick hat. Calle lenkt die Beobachtung und genießt dabei den Fokus auf ihre Person. Sie steht im Mittelpunkt der Verfolgung, wird gesehen und angesehen. In dem Wunsch, dem ihr folgenden Mann – als sexuell attraktive Frau – zu gefallen, entsteht eine Intimität, die bei der detektivischen Beobachtung üblicherweise keinen Platz hat. Die Lust am Observiert-Werden bringt eine Form der (einseitigen) Erotisierung ins Spiel.²⁰²

Auch *Double Blind* ist geprägt von divergierenden Blickpositionen. Die Kamera wird zum Zwischenmedium eines nicht existenten Dialogs. Auffallend ist, dass ein Bild der Künstlerin nicht nur durch ihre eigene Kamera konstruiert wird, sondern auch durch die ihres Begleiters. Während Calle meist ein Bild von sich selbst vermittelt, das durch ihr Kameraobjektiv gefiltert wurde, so vollzieht sich in *Double Blind* eine Veränderung des Blicks auf die Künstlerin. Denn nun wird ihr Porträt unter anderem aus den Augen ihres Begleiters geschaffen. Calle gibt damit einen Teil der Kontrolle aus der Hand. Denn die Repräsentation ihres eigenen Bildes nach außen geschieht sowohl durch ihre eigene Kamera und ihre Erzählungen als auch ohne ihr Zutun durch die Kamera und die Gedanken Shephards. Dasselbe gilt auch vice versa.

Auch in *Suite vénitienne* wird Calle zum Objekt des Blicks. Dies geschieht in dem Augenblick, als Henri B. seine Verfolgerin erkennt und sie seinerseits fotografiert. Damit wird evident, dass auch sie zum Objekt werden kann.

An dieser Stelle erwähnenswert ist der Wandel, der sich in der künstlerischen Herangehensweise Sophie Calles vollzog. Aufgrund der negativen Reaktionen auf *Le carnet d'adresses* und der Vorwürfe, in das Leben anderer einzudringen, beginnt Calle, die Kamera auf sich zu richten. Es entstehen sowohl die autobiografischen Geschichten als auch erneute Observationen ihrer Person. Die Autobiografien, so erzählt sie selbst, „sind in einer Zeit entstanden, wo ich beinahe Angst hatte, die

²⁰² Vgl. Karallus, 2002, S. 155–162.

anderen auszuspienieren. Auf wen kann ich da zurückerreifen? Auf mich. Ich bin das Sujet.“²⁰³

5.1.4. Leitfrage 4: Das Selbst und der Andere bei Sophie Calle

Wie positioniert sich die Künstlerin im Rahmen von Objekt-Subjekt-Beziehungen? Welche Identitäten und Rollen nimmt sie ein und was bringt sie damit zum Ausdruck?

Im folgenden Kapitel wird der Zusammenhang zwischen Jacques Lacans psychoanalytischem Theorem zur Ich-Konstitution über das Verhältnis zum Anderen und Calles Arbeiten *Suite Vénitienne*, *La filature* und *Le carnet d'adresses* dargelegt. Vor dem Hintergrund eines Wechselspiels zwischen dem Selbst und dem Anderen stellte die Psychoanalyse Thesen zur Identitätskonstruktion auf, die auch das Werk Sophie Calles prägen. In zahlreichen ihrer Geschichten, Fotografien, Performances und Verfolgungen wird der Andere, ob fremd oder bekannt, zum Objekt. Er wird zum – vordergründigen – Mittelpunkt der Arbeit, wird befragt, beobachtet oder als (unwissender) Partizipant in eine künstlerische Aktion mit einbezogen. Die Präsenz des – oft abwesenden – Anderen ist bedeutend: „Calle needs the other people's lives to create her own art [...]“²⁰⁴ In *L'Hôtel* sind es die abwesenden Gäste, deren persönliche Habseligkeiten von ihrer Existenz zeugen, in *Suite vénitienne* tritt Henri B. als der Andere in Erscheinung, in *La filature* der Detektiv und in *Double Blind* Gregory Shephard mit seiner Kamera. In *Double Blind* wird die unentbehrliche Rolle des Anderen besonders augenscheinlich: Innerhalb zweier Blickpositionen entstehen Subjekt- bzw. Objektkonstruktionen, die nur durch den Anderen in ihrer Existenz Bestätigung finden:

Laying claim to artistic authority for Calle depends on the other, the double mediation of the video cameras, and her own intervention through videotaping, voiceover, and

²⁰³ Calle, zit. nach Obrist: „Sophie Calle. Das Bild, das kommt, ist im Großen und Ganzen das Richtige“, in: *Spike 09*, 2006, S. 52.

²⁰⁴ Delvaux, 2006, S. 154.

editing. Self-representation inflected by the other, but one whose intervention Calle controls or manipulates.²⁰⁵

Der Andere ist demnach sekundärer Akteur in der ästhetischen Praxis Calles. Seine Bedeutsamkeit ergibt sich aus dem bloßen Grund der autozentrischen Verbindung des Selbst zu eben jenem – kontrollierten – Anderen und einer sich daraus ermöglichenden Bestätigung des Selbst.

Denn das Subjekt steht, so Lacan, immer in Relation zu einem oder mehreren Anderen. Indem es in eine Objekt-Subjekt-Beziehung eintritt, wird es zum Signifikat eines Begehrens, eines Blicks etc. Ganz im Sinne Lacans scheint auch Calle der Annahme zu folgen, dass das Subjekt durch den Anderen und seinen Blick definiert wird bzw. sich selbst über den Anderen erklärt. In unzähligen ihrer Arbeiten kreierte Sophie Calle ein relationales Selbst, ein offenes Subjekt, das sich in ein Verhältnis zum Anderen begibt.

Das Ich orientiert sich am Fremden und lässt eine Form des Begehrens entstehen, das nach Bestätigung der eigenen Existenz trachtet. „Es erscheint nirgendwo deutlicher, daß das Begehren des Menschen seinen Sinn im Begehren des anderen findet [...]“²⁰⁶

Erkennbar wird dies etwa in *La filature* während der Beschattung Sophie Calles durch einen professionellen Detektiv. Das sonst nüchterne Spiel zwischen Unwissender/Unwissendem und BeobachterIn weicht einer nicht mehr eindeutig zuordenbaren Objekt-Subjekt-Beziehung. Denn Sophie Calle weiß, dass sie beobachtet wird, hat ihre Observation sogar selbst angeordnet. Innerhalb der Verfolgung wird die Künstlerin zum Objekt des männlichen Blicks. Gleichzeitig fungiert sie als Subjekt, das sich im Objekt – dem Detektiv – fixiert, um die eigene Identität zu determinieren. Sie begehrt das Begehren an ihrer Person seitens des Detektivs und versucht immer wieder, dieses hervorzurufen. Sie sucht nach seinem Gefallen, geht zum Frisör, führt ihn an für sie bedeutende Plätze. Dabei bedient sie sich der dem Weiblichen zugeordneten Zeichen. *La filature* zeugt von dem

²⁰⁵ Wilkens: „*No Sex Last Night: The Look of the Other*“, in: Gervais/Snauwaert, 2006, S. 125.

²⁰⁶ Lacan: „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“, 1973, S. 78.

narzisstischen Begehren, das Begehren des Anderen hervorzurufen, um darin das eigene „Ich“ bestätigt zu sehen.

Die Frage nach Identität wird auch in *Suite vénitienne* aufgeworfen. Wieder wird Calle Teil eines Objekt-Subjekt-Verhältnisses, diesmal jedoch ist sie aktive Beobachterin. Sie folgt einem fremden Mann quer durch das städtische Labyrinth Venedigs und gibt ihm damit eine Form der Existenz, die er außerhalb der Beobachtung nicht hätte. Denn indem Calle sich zum Ziel setzt, sein Schatten zu werden, existiert er – obwohl unwissend – für sie. Sie observiert ihn, nimmt sich selbst und ihre Wünsche zurück, um sich auf seine Spuren zu begeben. Analog zu Lacans Theorie der Identitätsfindung kommt auch hier wieder das Motiv des Anderen zum Vorschein. Sophie Calle ist fasziniert vom Anderen, vom Fremden und Unbekannten. Indem sie ihren eigenen Willen aus der Beschattung herausnimmt, gibt sie Henri B. eine doppelte Existenz. Gleichzeitig jedoch existiert auch Calle in einer bestimmten, von ihr selbst hervorgerufenen Weise – nämlich in den Spuren des Anderen: „The photographs proved that I had been there, following that man“²⁰⁷, berichtet Calle. Indem sie durch ihre Verfolgung und Spurengabe die Existenz des Mannes sichert, bestätigt sie auch ihre eigene Existenz und schafft somit eine narzisstische Form der Beobachtung. *Suite vénitienne* ist demnach nicht nur Ausdruck einer Verfolgung, sondern vielmehr eines Prozesses des „Werdens“.

Laufend konstruiert Sophie Calle Identitäten, schlüpft in unterschiedlichste Rollen und setzt sich dabei immer in Beziehung zu einem oder mehreren Anderen. Es scheint, als reinszeniere sie mit dieser „Suche“ nach Identität das Lacansche Spiegelstadium. Denn sie gibt vor, auf einer ständigen Suche nach der Festlegung des Selbst zu sein. Dies manifestiert sich auch in ihrer ständigen Repräsentation. Gleichzeitig beweisen ihre verschiedenen Konstruktionen, die eine Unterscheidung zwischen fiktionaler und realer Sophie Calle niemals zulassen, dass Identität eine nicht zu determinierende Größe ist. Sie lässt sich nicht festlegen, denn jeglicher Versuch von Selbsterkennung, so Lacan, führe lediglich zu einem Verkennen. Identität ist einem ständigen Wandel unterworfen, den uns Calle durch ihre unterschiedlichsten Konstruktionen deutlich vor Augen führt.

²⁰⁷ Dillon (from Sophie Calle's point of view): „Sophie Calle: Take Care of yourself“, in: *ArtReview*, 2007, S. 72.

5.1.5. Leitfrage 5: Sophie Calle als Verführerin

Inwieweit sind die Arbeiten Calles Ausdruck einer Verführung? Wer nimmt welche Rolle innerhalb jenes Spiels ein, das nicht nach Sinn, sondern nach dem Scheinhaften strebt?

Sophie Calles Arbeiten leben von der Beobachtung. Entweder ist sie es, die fremde Personen observiert und ihre Spuren schriftlich und bildlich festhält, oder es ist jemand anderer, ein Beauftragter, der diese Form des Blicks übernimmt und die Künstlerin selbst zu seinem Objekt macht. Doch was ist das Ziel all dieser Beobachtungen? Nicht die Suche nach einem Geheimnis oder einem mysteriösen Doppelleben eines fremden Menschen ist zentrales Anliegen der künstlerischen Annäherung an den fremden Anderen. Diese Rückfolgerung wäre zu einfach, zu offensichtlich, meint Baudrillard, der in *Suite vénitienne* einen praktischen Vollzug seiner Verführungstheorie erkennt.

Auch bei Sophie Calle und Henri B. kommt es zu Verführungen. Natürlich geht es hier nicht um sexuelle Verleitung. Sophie Calle hat keine Erwartungen an sich oder Henri B. Sie will keine Geheimnisse entdecken, hegt nicht die stille Hoffnung eines Doppellebens des Mannes. Mittelpunkt der Beschattung ist weder eine lustvolle, noch eine den Verfolgten zum Opfer degradierende Beobachtung. Worum geht es der Künstlerin dann, wenn sie alles daran setzt, Henri B. heimlich fotografieren zu können, ihm nach Venedig folgt und sich ihm verkleidet an die Fersen heftet?

Erst durch die Be-, „Schattung“ des Anderen gibt Calle ihm eine parallele Existenz und eben jenes Doppelleben, das er zuvor gar nicht hatte. Sie gibt all seinen Handlungen den Anschein, als wären sie um eines bestimmten Grundes willen vollzogen worden.

Wie schon Baudrillard das Motiv des Scheinhaften in den Mittelpunkt der Verführung rückte, so geht es auch in *Suite vénitienne* um die Verfolgung an sich, um die Prozesshaftigkeit der Verführung. Sie folgt keinem Sinn, sondern ist lediglich Ausdruck ihrer selbst.

Im Gegensatz zu Vito Acconci, der in seinem *Following Piece* den eigenen Körper als Medium einsetzt, fügt Calle ihren Verfolgungen Ebenen des Spiels hinzu – exemplarisch zu nennen sind etwa die Elemente der Verkleidung und der List.²⁰⁸ Direkte Begegnung gilt es in diesem Spiel zu vermeiden, um das Geheimnis der Verführung nicht zu zerstören und die für Calle intensive Erfahrung der Beobachtung zu etwas Banalem werden zu lassen. Die Spielregeln würden durch ein Zusammentreffen gebrochen werden. Henri B. ist Unwissender, er spielt mit in der ihm zugeteilten Rolle. Bräche er aus dieser Rolle aus, würden die Regeln nicht mehr eingehalten und das Spiel wäre zu Ende.

Sophie Calle geht es um die Verfolgung der Spuren eines Anderen und um Nachahmung. In der Imitation der Spuren verliert die Verfolgerin ihre eigenen, stiehlt die des Anderen und eignet sie sich an. Sophie Calle ahmt nach, sie geht dieselben Wege wie Henri B., nimmt mit ihrer Kamera dieselben Motive auf, speist in denselben Restaurants, sucht seine Bekanntschaften in Venedig auf und will am Ende sogar in dem Bett des Hotels schlafen, das Henri B. gerade erst verlassen hat. Sie wird zu seinem Schatten, zur parallelen Gegenwart. Dies birgt auch Gefahren in sich. So folgt Sophie Calle Henri B. gleichsam blind überall hin, auch sie ist in diesem Moment unwissend. Unwissend, ob der Mann seine Verfolgerin nicht doch bemerkt hat und sie in eine Falle lockt. Verfolgung birgt demnach auch Überraschungen.²⁰⁹ Auf diese Weise vollzieht sich das dem Spiel der Verführung inhärente Motiv der Reversibilität: Keine Rollen sind starr definiert, alles kann sich ändern. Aktive und passive Rollen können sich jederzeit umkehren – und es entsteht jenes Wechselspiel, das sich durch seine Dualität auszeichnet und Verführung erst ermöglicht: „[...] the other might turn the situation to his own advantage and, having sensed the strategem [sic!], drag her into the destiny of his choice – he is not a victim; he has, after all, as much power as she does.“²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. Morgan, Stuart: „Suite vénitienne“, in: *Frieze Magazine*, Issue 3, January-March 1992, o.S.

²⁰⁹ Vgl. Baudrillard: „Please follow me“, in: Calle: *Suite vénitienne*/Baudrillard: *Please follow me*, 1988, S. 76–86.

²¹⁰ Baudrillard: „Please follow me“, 1988, S. 78.

Wer verführt in *Suite venitienne* nun wen? Gibt Henri B. dem Leben Sophie Calles einen Sinn oder sie dem seinen?

You seduce yourself by being absent, by being no more than a mirror for the other who is unaware [...]. You seduce yourself into the other's destiny, the double of his path, which, for him, has meaning, but when repeated, does not.²¹¹

Dieses Zitat zeigt auf, dass Sophie Calle durch die heimliche Verdopplung Henri B.s ihre eigene Existenz manifestiert: „The other's tracks are used in such a way as to distance you from yourself. You exist only in the trace of the other, but without his being aware of it.“²¹² Den Anderen zu beobachten, ihm zu folgen, würde demnach bedeuten, auch seinen eigenen Spuren nachzugehen. Es geht nicht darum, etwas über den Anderen zu erfahren. Vielmehr geht es um die eigene Verführung. Gleichzeitig wird auch der Beobachtete verführt. Denn sein Schicksal beginnt erst durch Calles Verfolgung zu existieren. Ihre Verführung gibt ihm das Geheimnis, das er vorher nicht hatte.

Wie verhält es sich nun in dem Moment mit der Verführung, als Henri B. seine Verfolgung bemerkt? Würde er sie zur Rede stellen und damit die geheimen Regeln verletzen, käme es zu genau jenem banalen Ende, das Sophie Calle befürchtet. Könnte man dann von einem Sieg seinerseits sprechen? Wäre sein Triumph dadurch nicht sehr kurzlebig?

Ganz im Sinne Baudrillards und seiner Konzepte von den Spielregeln und der Reversibilität geht Henri B. mit dem Erkennen seiner Observation anders um. Er dreht das Spiel um, täuscht nach der Begegnung der beiden seine Unkenntnis vor und lässt Sophie Calle in dem Glauben, sie hätte weiterhin die Fäden in der Hand. Niemand will verlieren, weder möchte Calle ihre Beschattung aufgeben, noch möchte Henri B. seiner Verfolgerin ein Zeichen seines Wissens geben.

Da ihre Observation aufgedeckt wurde, kann Calle ihm nicht mehr folgen. Daher späht sie ihm aus dem Fenster einer Wohnung nach. Henri B. hingegen scheint genau diesen Verlauf zu ahnen. Die Abwesenheit seiner Verfolgerin zeugt von einer stillen

²¹¹ Baudrillard: „Please follow me“, 1988, S. 76–77.

²¹² Baudrillard: „Please follow me“, 1988, S. 76.

Fortsetzung der Observation. Weiß er, dass sie ihn weiter im Blick hat? Niemals dreht er sich um, lässt alle Möglichkeiten des Spiels offen. Weiß sie, dass er seine Unkenntnis nur vortäuscht?

Beide scheinen zu kontern, indem sie eine weitere Strategie der Dopplung auf die erste Dopplung erschaffen. In diesem wirren Spiel von Verfolgungen werden Positionierungen immer unklarer – doch ist nicht genau dies das Element der Verführung? Denn eben diese Unmöglichkeit zu erkennen, wer wen verführt, macht das Spiel interessant und anziehend.²¹³

Auch *La filature* steht im Zeichen der Verführung. Zwar fungiert Calle in dieser Arbeit auf den ersten Blick als Objekt der Beschattung, doch wieder übt sie die Kontrolle aus. Da sie von ihrer Observation Bescheid weiß, steht ihre Rolle innerhalb dieses Spiels in einem stetigen Wechsel zwischen beschattetem Objekt und beobachtendem Subjekt. Sie bestimmt sowohl ihre Handlungsweisen als auch den Vorgang ihrer Beschattung, lotst ihren Verfolger und schränkt seinen Blick ein. Jäger und Gejagte wechseln ihre Positionen und erreichen eine Umkehrung ihrer Rollen. Sophie Calle wird von der passiven Spielerin zum aktiven – und mächtigen – Subjekt. Denn indem sie die Richtungen ihrer Beobachtung vorgibt, steuert sie nicht nur ihren eigenen Tagesablauf, sondern auch denjenigen des Privatdetektivs. Sie spielt mit der Bestimmung und Definition ihrer Existenz durch den Anderen, übt aber gleichzeitig Einfluss auf den Beobachter aus.

Sie scheint allwissend, er hingegen verbleibt in dem Glauben, sie heimlich zu beobachten. Er meint, die Fäden zu ziehen, doch in Wirklichkeit ist es Calle, die die Rollen vertauscht und den Beobachter zum Beobachteten, ja gleichsam zum „Opfer“ ihrer Geschichte macht: „Aime-t-il cette journée aux buts effacés, diffus, épars, que je lui propose – notre journée?“²¹⁴ Sie zeigt ihm ihre Vorlieben, spielt ganz nach Baudrillard ein Spiel der Verführung. Er kann sich ihr nicht entziehen, seine verbindliche Aufgabe als Privatdetektiv lässt ihn jedem ihrer – geleiteten – Schritte folgen.

²¹³ Vgl. Butler: *Jean Baudrillard. The Defence of the Real*, 1999, S. 112–118.

²¹⁴ Calle: *A suivre*, 1998, S. 118.

„Gefällt ihm dieser Tag, den ich ihm anbiete, dieser Tag mit wirren, diffusen und flüchtigen Zielen – unseren Tag?“

Sophie Calle ist Verführerische, will dem Detektiv gefallen, spricht von sich und ihm („unser Tag“). Erkennbar ist hier wieder das Spiel mit weiblichen Mustern. *Sie* will *ihm* gefallen, will Objekt *seines* Begehrens sein. Calle bemächtigt sich also wieder des Klischeehaften, um auf genau diese Beziehung zwischen männlichen und weiblichen Bedeutungen hinzuweisen. Ihre Aufzeichnungen wirken emotional, Gedanken und Gefühle werden ebenso notiert, wie rein deskriptive Wegbeschreibungen. Der schriftliche Bericht des Privatdetektivs hingegen zeugt von keinerlei Emotionen. Seine Darstellungen der Beschattung sind sachlich-nüchtern, von den Absichten seiner „Zielperson“ weiß er nichts: „À 10 h 37, la surveillée achète un journal au kiosque situé 202, boulevard Raspail.“²¹⁵ *Sie* ist diejenige, die Blickregie führt. Sie konstruiert ein Szenario, in dem einseitiges Verführen ein heimliches Beobachten ergibt. Er weiß nicht, dass sie ihn im Blick hat. Sie genießt es, ihn zu verführen, ihn vielleicht auch auf eine Art und Weise zu besitzen. *Sie* ist die Mächtige in diesem Spiel, nötigt ihn, sie anzusehen und mit ihr an die Orte zu gehen, die sie ihm zeigen möchte.

Doch *La filature* ist auch ein gewisses Scheitern inhärent. Der Detektiv hat seine Beschattung längst aufgegeben, sie schon lange aus den Augen verloren, als sie vor dem Schlafengehen denkt: „Avant de fermer les yeux, je pense à ‚lui‘. Je me demande si je lui ai plu, s’il pensera à moi demain.“²¹⁶ Es geht ihr also darum, einen Eindruck zu hinterlassen. Sie genießt es, einen Tag lang mit den Augen eines ihr unbekanntes Mannes beobachtet zu werden. Dadurch scheint sie sich in ihrer Präsenz stärker wahrzunehmen und eine mögliche Identität herbeizuführen. Sie will ihm gefallen und bezieht ein intimes Moment in die Beschattung mit ein.

Ganz anders verhält es sich in *20 years later*. 2001 ist von der Lust am Beobachtet-Werden kaum noch etwas übrig. Calle ist müde geworden, empfindet keine positive Regung mehr am Beobachtet-Werden. Der Detektiv und seine Gedanken über sie sind nicht mehr von Bedeutung. So schreibt sie am Ende der Arbeit: „Ich

²¹⁵ Calle: *A suivre...*, 1998, S. 121.

„Die überwachte Person kauft eine Zeitung am Kiosk Boulevard Raspail 202.“

²¹⁶ Calle: *A suivre...*, 1998, S. 118.

„Bevor ich meine Augen schließe, denke ich an ‚ihn‘. Ich frage mich, ob ich ihm gefallen habe, ob er morgen an mich denken wird.“

verabschiede mich nicht von meinem Detektiv. Ich frage nicht einmal, ob er da ist, da draußen, oder ob er mich schon längst verlassen hat. Eigentlich ist es mir egal“.²¹⁷

Le carnet d'adresses zeigt eine Form der Verführung, die sich von den vorangegangenen, oben beschriebenen Arbeiten unterscheidet. Wieder steht eine bestimmte Art der Verfolgung im Mittelpunkt, nun aber nicht ein direktes physisches Beschatten, sondern die indirekte Ausforschung einer Person und ihres Lebens. Auch *Le carnet d'adresses* kann mit Baudrillards These des dualen Spiels in Verbindung gebracht werden. Calle will verführt werden, nicht aber von einer physischen Präsenz, sondern von Geschichten und Informationen über eine bestimmte Identität. Gleichzeitig tritt Calle als Verführende in Erscheinung. Indem sie mit ihm in Verbindung stehende Gegenstände und Anekdoten präsentiert, versucht sie, den unbekanntem Mann zu locken. Sie zeigt ihm, was sie sieht und was sie weiß. Das Konstrukt Pierre D. ergibt sich demnach aus Anekdoten der Befragten. Insofern beziehen sich die Beschreibungen des Mannes vorwiegend auf jene Rollen, die er in den Augen seiner Bekannten einnahm. Das reale Porträt des Mannes jedoch verblasst hinter diesen Geschichten zugunsten eines Phantoms.

Die heftige Reaktion des Mannes auf die Aktion der Künstlerin verwundert nicht. Denn er wurde irreführt in einem Spiel, dessen Regeln er nicht kannte. Baudrillard weist darauf hin, dass die Mitspielenden die innerhalb des Spiels geltenden Regeln kennen müssen. Dies ist in *Le carnet d'adresses* eindeutig nicht der Fall. Denn der Mann bleibt über den gesamten Zeitraum von Calles Recherche unwissend ob des plötzlichen Interesses an seiner Person. Er kann sich nicht wehren, hat in dem Spiel und der Verführung Calles nur eine passive Rolle inne, ohne diese jemals in eine aktive umwandeln zu können. Damit ist die innerhalb der Verführung bedeutende Reversibilität nicht gegeben. Daher kann hier nicht mehr von einer reinen Verführung gesprochen werden, vielmehr scheint diese Arbeit Ausdruck eines Machtgefüges zu sein, dessen sich ohnmächtige Personen nicht entziehen können und das einen narzisstischen Charakterzug der Künstlerin trägt. Sowohl Fotografien als auch schriftliche Dokumentationen zeugen von Abwesenheit, die Identität des Mannes wird vereinnahmt und in den Hintergrund gedrängt. Sichtbar wird jedoch

²¹⁷ Calle, in: Calle et al: *Sophie Calle*, 2002, S. 175.

erneut das Spiel Calles mit der möglichen Erfahrung der eigenen Person durch den Anderen. Denn die Konstruktionen eines Pierre D. sind keine Repräsentation eines Realen, sondern zeugen lediglich von den Vorstellungen und Projektionen der Künstlerin.²¹⁸ Immer wieder spielt sie mit den Begrifflichkeiten des Begehrens. Calle fühlt sich von dem Unbekannten angezogen, geht eine gedankliche Beziehung mit ihm ein, spricht sogar von „unserer“ Geschichte. „Je présentais une histoire d’amour, une rencontre selon mes goûts.“²¹⁹ Sie möchte begehrt werden, ihre Vorstellungen und Wünsche stimmen jedoch nicht mit der Wirklichkeit überein.

Double Blind führt uns ein Scheitern des Begehrens noch deutlicher vor Augen. Die Grenze, die sonst meist zu den in den Kunstwerken Calles involvierten Personen besteht, ist hier weder physisch, noch mental gegeben. Gregory Shephard ist Objekt der Begierde Sophie Calles. Sie will ihn als Partner, wünscht sich eine Beziehung mit einem Mann, der nur an andere Frauen denkt und sie zu einer quasi unsichtbaren Begleiterin macht: „[...] c'est l'échec qui me déprime. Il a dit alors que le mot était trop dramatique, que le fait d'être sincère avec moi n'était pas un signe d'échec, et je répliquais que de n'être pas désiré c'était un échec.“²²⁰

Fast schon verzweifelt wartet sie darauf, von Shephard gesehen und begehrt zu werden. Doch unterschiedliche Sprachsysteme der beiden AkteurInnen lassen nicht einmal einen gemeinsamen Dialog zu.²²¹ Diese Unmöglichkeit der Kommunikation ist jedoch Teil einer gemeinsam auferlegten Spielregel, die Calle selbst in einem Interview als solche bezeichnet: „Die einzige Spielregel, die wir uns von Anfang an auferlegt hatten, war, dass wir alles, was wir sagen wollten, der Kamera anvertrauten. Jeder spricht alle seine Gedanken aus, aber nur vor der Kamera, nicht unbedingt vor dem anderen.“²²² Geheimnisse werden – ganz im Sinne des Spiels der Verführung – niemals ausgesprochen und auch die selbst auferlegte Regel, Gefühle ausschließlich mit der Kamera zu teilen, wird niemals offen dargelegt.

²¹⁸ Vgl. Heinrich, 2000, S. 13–14.

²¹⁹ Calle: *Le carnet d'adresses*, 1998, S. 18.

„Ich ahnte eine Liebesgeschichte voraus, eine Begegnung nach meinem Geschmack.“

²²⁰ Calle, *Double Blind*.

„[...] es ist das Scheitern, das mich deprimiert. Darauf sagte er, das Wort sei zu dramatisch, seine Ehrlichkeit mir gegenüber sei kein Zeichen des Scheiterns und ich erwiderte, nicht begehrt zu werden sei ein Scheitern.“

²²¹ Vgl. Schube, 2002, S. 19–27.

²²² Calle, zit. nach Obrist, 2006, S. 51.

6. Zusammenfassendes Fazit

„Her art is how she invents her life.“²²³

Sophie Calle ist eine Verführerin. Sie involviert Menschen in ihre künstlerische Produktion, die, ohne es zu wissen, darin mitspielen bzw. partizipieren. Gleichzeitig verführt und irritiert die Künstlerin ihr Publikum, indem sie ihm vorgeblich reale Anekdoten und Fotodokumente vor Augen führt, deren Authentizität zwar geglaubt, nicht aber nachgeprüft werden kann.

Die meisten ihrer Bild-Text-Zyklen präsentieren Rekonstruktionen des Fremden und Unbekannten. Spuren, Relikte und Erzählungen werden gesammelt und gleich einer Sicherstellung von Beweismitteln präsentiert. Calle bedient sich dabei authentisierender Strategien der Spurensicherung, die den Grad an Manipulation und Konstruktion verdeckt lassen. Denn bei näherer Betrachtung ihres Werks wird augenscheinlich, dass fiktive und reale Elemente die Rekonstruktionen prägen und Calle bewusst die Frage nach der Funktion von Spuren stellt. Indem sie diese als authentisch ausgibt, gleichzeitig aber manipulativ in deren Sicherung und Rekonstruktion eingreift, verwischt sie die Grenzen zwischen Authentizität und Fiktion und beginnt ein Spiel mit der Realität.

Über Spurensicherung, Beobachtung und Beschattung des Fremden und Unbekannten stellt die Künstlerin – vorgeblich – andere in das Zentrum des Interesses. In Wirklichkeit jedoch geht es weniger um das unbekannte Andere, als um narzisstische Formen der Beobachtung. Während der Beobachtung des Anderen wird die Künstlerin zu dessen Schatten und dupliziert gleichsam seine Existenz. Dieses In-den-Hintergrund-Treten ist der Versuch, „mit allen Mitteln eine Identität“²²⁴ zu finden.

²²³ Shephard, zit. nach Danto: „Sophie and the Spy“, in: *Artnews*, 1993, S. 103.

²²⁴ Vgl. Baudrillard: „Lob der Singularität. Vom geteilten zum unteilbaren Individuum“, in: *Kunstforum*, 2006, S. 68.

Sophie Calle leiht sich andere Geschichten, um ihre eigene zu erzählen. In ihrer scheinbaren Faszination am Anderen wird Sophie Calle selbst zur faszinierenden Figur. Indem wir ZeugInnen ihrer Wege, ihrer Bilder und Aufzeichnungen werden, hoffen wir, *ihr* Geheimnis zu lüften. Wird Calle als verführende Kunstschaffende betrachtet, stoßen wir auf das Thema der Täuschung. Verführung, so Baudrillard, ist Täuschung und hat jene Macht inne, selbst den mächtigen realen Zeichen ihre Täuschung vor Augen zu führen.²²⁵ Calle spielt mit den Zeichen des Scheinhaften, legt den realen Gehalt ihrer Geschichten niemals offen. Das Streben nach den „wahren“ Geschichten der Sophie Calle, so zeigt sie uns, findet keine Antwort.

Der Aspekt der Täuschung findet sich auch in den unterschiedlichen Identitätskonstruktionen Calles. Auf ihrer – vorgeblichen – Suche nach Identität spielt Calle auf das Scheitern an, das einer Selbstkonstitution (im psychoanalytischen Sinne) immanent ist. Denn Identität ist ein nicht festzulegendes Konstrukt, das sich jeglicher Determination und „Auffindung“ entzieht. Ganz im Sinne dieser Entdeckung hat Freud „uns zur Einsicht verholfen, dass wir mittelpunktlos, ein zufälliges Konglomerat beiläufiger und individueller Bedürfnisse sind und nicht die mehr oder weniger adäquaten Exemplare einer allgemein menschlichen Existenz.“²²⁶ Sophie Calle zeigt auf, dass es *das* Ich nicht gibt und dass der Mensch einer Täuschung unterliegt, würde er annehmen, *die* Identität finden zu können. Der Moment des Agierens und der künstlerische Prozess einer Verfolgung oder Beobachtung – und dessen Dokumentation – wie in *Suite vénitienne* oder *La filature* machen die Intensität von Präsenz erfahrbar. Doch Calle führt uns vor Augen, dass diese Präsenz nur in der jeweiligen Situation Bestätigung finden kann. Der Mensch ist ein Konstrukt, das sich – durch die Verbindung mit dem Anderen – ständig verändern kann und dessen Bedeutung uns Calle spielerisch vor Augen führt, wenn sie ihre Geschichten erzählt, in unterschiedlichste Rollen schlüpft und damit weder greifbar, noch „real“ determinierbar wird.

²²⁵ Vgl. Baudrillard: *Von der Verführung*, 1992, S. 97–99.

²²⁶ Rorty, in: Földenyi: „Werde mein Schatten! Die Selbstbildnisse der Aktionskünstlerin Sophie Calle“, *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juni 2003.

Calle nimmt Identitäten an, präsentiert sich als Fotografin, Erzählerin, Zimmermädchen, Beobachtende, Observierte oder als nach Zuneigung trachtende Frau und spielt mit weiblich und männlich konnotierten Zuschreibungen. Unverkennbar ist es die Künstlerin selbst, die beobachtet und betrachtet und sich des männlichen Blicks bemächtigt. Gleichzeitig setzt sie ihre Person – in ihrer ganzen Weiblichkeit – den Blicken anderer aus. Sie geht ein Spiel um Subjekt- und Objektkonstituierungen ein und stellt somit patriarchale Strukturen in Frage. Einerseits entwirft sie sich als weibliches Blicksobjekt, das den Mann verfolgt und beobachtet und ihn zum ohnmächtigen Objekt seines Blicks macht. Andererseits bedient sie sich Klischees des Weiblichen, will als Frau begehrt werden und nimmt bewusst die Rolle des Blickobjekts ein, das durch den männlichen Blick definiert wird (siehe *La filature* und *Double Blind*).

Ein wesentliches Motiv im Werk Calles ist das Scheitern. Mal sind es gescheiterte Beziehungen oder Ehen, mal versucht sie, durch Rituale und Aktionen der Vergänglichkeit der eigenen Existenz und der Angst vor dem Vergessenwerden entgegenzuwirken. Vielleicht sind es diese Leit motive der Angst, des Scheiterns, des Schmerzes und des Verlassenwerdens, welche die Künstlerin dazu veranlassen, Spuren sicherzustellen und Relikte zu sammeln bzw. Scheinwelten sowie multiple fiktionale Figuren und Geschichten zu kreieren, deren Leben bzw. Verlauf sie selbst bestimmt. Sie verwendet diese Leit motive der Angst, des Verlustes u.a. als Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Arbeiten, um jene zu kompensieren: „Nos existences sont fondée sur le manque, l’absence, le départ, la perte. C’est ce dont nous nous souvenons. [...] le travail vient compenser tout cela.“²²⁷

²²⁷ Calle, zit. nach Desplechin: „Sophie Calle, suite vénitienne“, in: *Air France Magazine* 122, Juin 2007, S. 88.

„Unser Dasein gründet auf Entzug, Abwesenheit, Weggang und Verlust. Daran erinnern wir uns. [...] die Arbeit kompensiert dies alles.“

Nous sommes tous, chacun,
chacun à notre manière différente,
des hommes „au carnet“.²²⁸

²²⁸ Caujolle: „Le cas Calle“, in: *Libération*, 13 septembre 1983.
„Wir sind alle, jeder, jeder auf unterschiedliche Weise, Menschen mit einem Adressbuch.“

7. Bildbeispiele ausgewählter Werke

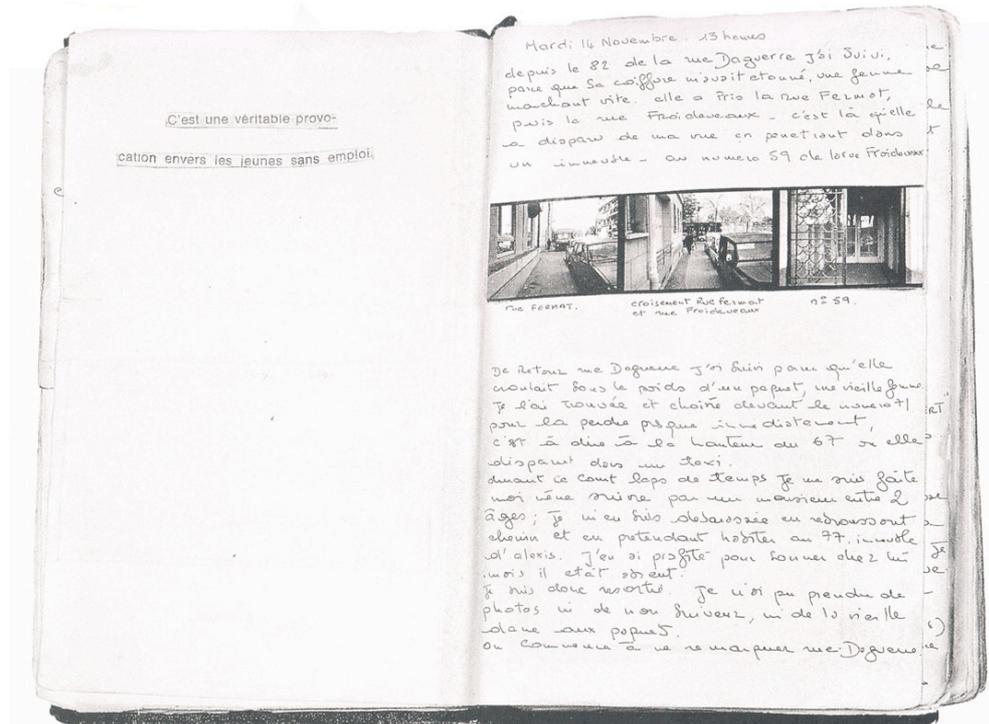


Abbildung 1: Calles Notizbuch zu *Paris Shadowing*.

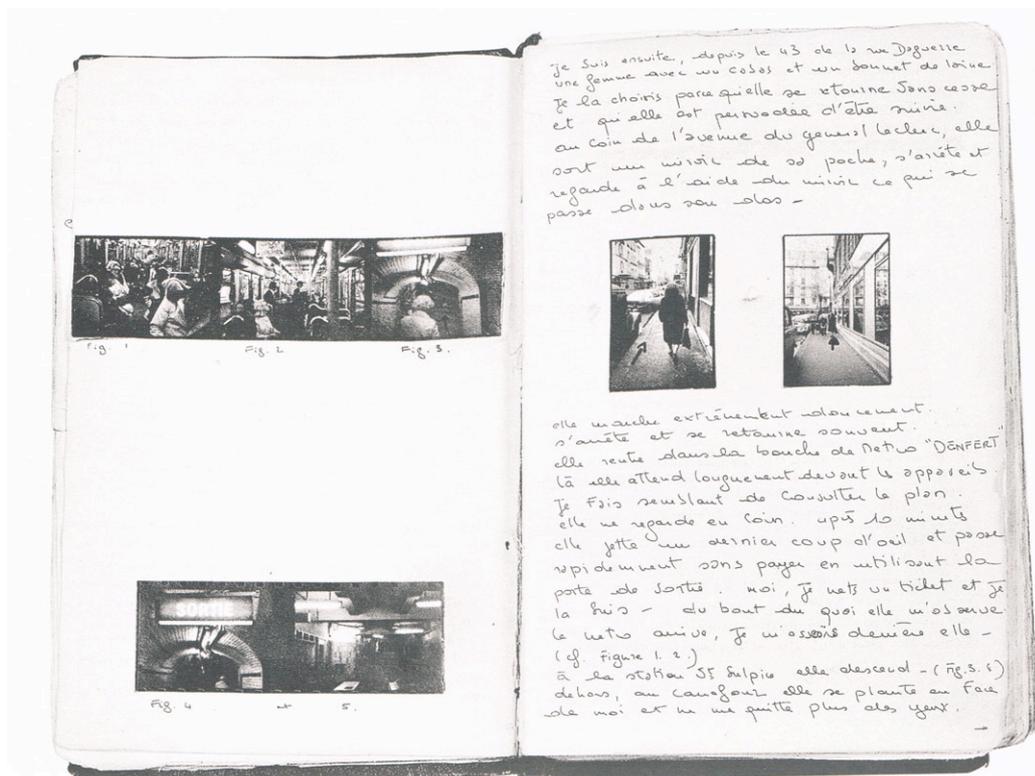


Abbildung 2: Calles Notizbuch zu *Paris Shadowing*.



Abbildung 3: Fotografien von der Verfolgung Henri B.s aus der Arbeit *Suite vénitienne*.



Abbildung 4: Henri B., fotografiert von seiner Verfolgerin Calle. Aus der Arbeit *Suite vénitienne*.



Abbildung 5: Henri B., fotografiert von Calle. Aus der Arbeit *Suite vénitienne*.



Abbildung 6: Bild-Text-Zyklen der Arbeit *L'Hôtel*, Ausstellungsansicht.

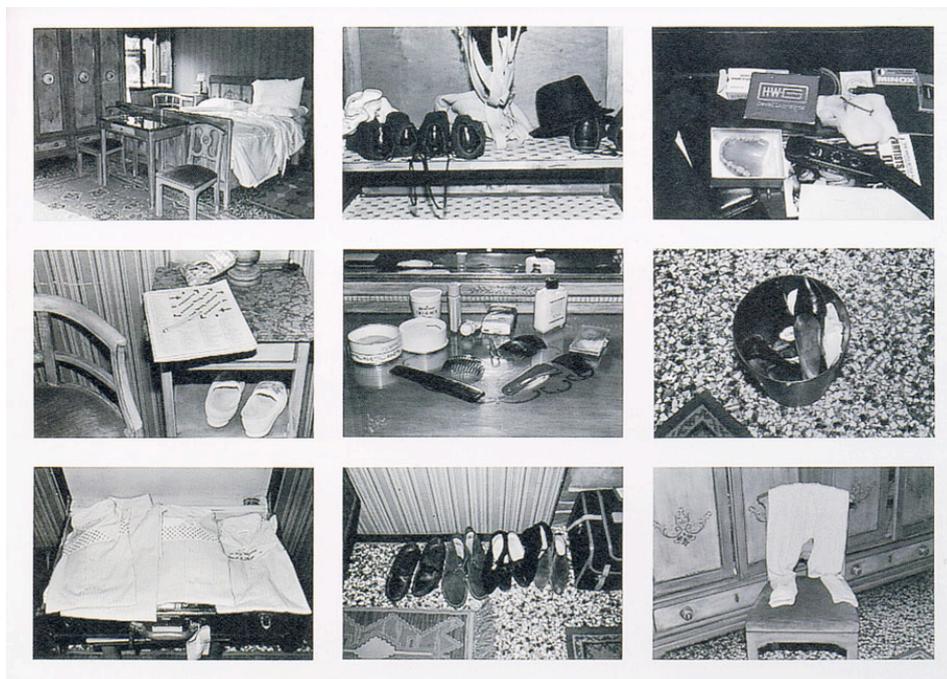


Abbildung 7: Gegenstände der Hotelgäste, fotografiert von Calle für *L'Hôtel*.



Abbildung 9: Beginn des Feuilletons in der *Libération*, veröffentlicht unter dem Titel *L'homme au carnet* (das künstlerische Werk an sich sowie die Publikation als Künstlerbuch sind unter dem Titel *Le carnet d'adresses* bekannt).



Abbildung 10: Ende des Feuilletons *L'homme au carnet*.



Abbildung 11: Filmstills aus dem Video *Double Blind*.



Abbildung 12: Filmstills aus dem Video *Double Blind*.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Macel, Christine (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Centre Pompidou Paris, Nov. 2003 – März 2004, Prestel, Munich/Berlin/London/New York 2003, S. 63.
- Abbildung 2:** Macel (Hg.), 2003, S. 64.
- Abbildung 3:** Macel (Hg.), 2003, S. 88.
- Abbildung 4:** Macel (Hg.), 2003, S. 87.
- Abbildung 5:** Macel (Hg.), 2003, S. 89.
- Abbildung 6:** Macel (Hg.), 2003, o.S.
- Abbildung 7:** Calle, Sophie/Heinrich, Barbara: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*, Katalog zur Ausstellung, Museum Fridericianum Kassel, April – Mai 2000, Kassel 2000, S. 43.
- Abbildung 8:** Calle/Heinrich, 2000, S. 34.
- Abbildung 9:** Calle/Heinrich, 2000, S. 44.
- Abbildung 10:** Calle/Heinrich, 2000, S. 45.
- Abbildung 11:** Macel (Hg.), 2003, S. 328.
- Abbildung 12:** Macel (Hg.), 2003, S. 332.

Literaturverzeichnis

Acconci, Vito: „Performance after the Fact“, in: Bourriaud, Nicolas: *Documents sur l'Art Contemporain*, Paris 1992.

Adorf, Sigrid: *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre*, transcript, Bielefeld 2008.

Almhofer, Edith: *Performance Art. Die Kunst zu leben*, Böhlau, Wien/Köln/Graz 1986.

Angot, Christine: „Sophie Calle. No Sex“, in: *Beaux Arts Magazine*, Numéro 234, novembre 2003.

Arnheim, Rudolf: „Die Fotografie – Sein und Aussage“, in: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

Arnheim, Rudolf: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie-Film-Rundfunk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004.

Auster, Paul: *Leviathan*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1994.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994.

Baudrillard, Jean: „Lob der Singularität. Vom geteilten zum unteilbaren Individuum“, in: *Kunstforum international. Die Kunst der Selbstdarstellung*, Bd. 181, 2006.

Baudrillard, Jean: „Please follow me“, in: Calle, Sophie: *Suite vénétienne*/Baudrillard, Jean: *Please follow me*, Bay Press, Seattle 1988.

Baudrillard, Jean: *Das Andere selbst*, Habilitation, hrsg. von Peter Engelmann, Edition Passagen, Wien 1994.

Baudrillard, Jean: *Die Verführung, eine diabolische Strategie*, Interview mit Robert Maggiori, in: Ders.: *Laßt euch nicht verführen!*, Merve Verlag, Berlin 1983.

Baudrillard, Jean: *Laßt euch nicht verführen!*, Merve Verlag, Berlin 1983.

Baudrillard, Jean: *Seduction*, Macmillan, London 1990.

Baudrillard, Jean: *Von der Verführung*, Matthes & Seitz Verlag, München 1992.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*

- Reproduzierbarkeit*, 8. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.
- Benjamin**, Walter: *Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991.
- Berg**, Roland: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, Fink, München 2001.
- Berger**, John: *Ways of Seeing*, Penguin, Harmondsworth 1972.
- Bippus**, Elke: „Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung“, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2008.
- Blask**, Falco: *Baudrillard zur Einführung*, Junius, Hamburg 1995.
- Bourdieu**, Pierre: „La définition sociale de la photographie“, in: Ders. (sous la direction de): *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris 1965.
- Bourdieu**, Pierre: *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Editions de Minuit, Paris 1965.
- Bourriaud**, Nicolas: *Documents sur l'Art Contemporain*, Paris 1992.
- Bowie**, Malcolm: *Lacan*, Steidl Verlag, Göttingen 1994.
- Brenne**, Andreas: „Künstlerische Feldforschung? Ästhetisch-forschende Zugänge zur Lebenswelt“, in: *KUNST+UNTERRICHT: Feldforschung*, Heft 320, Friedrich Verlag, 2008.
- Bronfen**, Elisabeth: „Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse“, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Kröner, Stuttgart 1995.
- Bußmann**, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Kröner, Stuttgart 1995.
- Butler**, Rex: *Jean Baudrillard. The Defence of the Real*, SAGE, London 1999.
- Caduff**, Corina/Wälchli, Tan (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2008.
- Calle**, Sophie/Heinrich, Barbara: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*, Katalog zur Ausstellung, Museum Fridericianum Kassel, April – Mai 2000, Kassel 2000.
- Calle**, Sophie/Schube, Inka/Ebeling, Markus Knut: *Sophie Calle*, Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, Sprengel Museum

- Hannover, König, Köln 2002.
- Calle**, Sophie: *A suivre... (Livre IV)*, Reihe *Doubles-Jeux*, Actes Sud, Arles 1998.
- Calle**, Sophie: *L'Hôtel*, Editions de l'Etoile, Paris 1984.
- Calle**, Sophie: *Le carnet d'adresses (LIVRE VI)*, Reihe *Doubles-Jeux*, Actes Sud, Arles 1998.
- Calle**, Sophie: *Suite vénétienne*/Baudrillard, Jean: *Please follow me*, Bay Press, Seattle 1988.
- Camart**, Cécile: „Sophie Calle, de dérives en filatures: un érotisme de la séparation“, in: *esse arts + opinions n° 55: Dérives II*, automne 2005.
- Caujolle**, Christian: „Le cas Calle“, in: *Libération*, 13 septembre 1983.
- Clausen**, Barbara: „After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst“, in: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien/Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, Reihe Theorie, Band 3, Publikation zur Vortragsreihe und Ausstellung *After the Act*, 4.– 6. November/4. November – 4. Dezember 2005, MUMOK und Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Wien/Nürnberg 2006.
- Czuray**, Jörg/Hochrainer, Ernst: *ICONS I – Kunst, Bildmedien, Umweltgestaltung*, Hölder-Pichler-Tempsky, Wien 2008.
- Danto**, Ginger: „Sophie and the Spy“, in: *Artnews*, May 1993.
- Debord**, Guy: „Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Organisations- und Aktionsbedingungen der internationalen situationistischen Tendenz“, in: Ohrt, Roberto (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Edition Nautilus, Hamburg 1995.
- Delvaux**, Martine: „Sophie Calle: Follow me“, in: Gervais, Bertrand/Snauwaert, Maïté: *intermédiatités: filer (Sophie Calle)*, Numéro 7, printemps 2006.
- Derrida**, Jacques: „Die Tode des Roland Barthes“, in: Henschen, Hans-Horst (Hg.): *Roland Barthes*, Boer, München 1988.
- Derrida**, Jacques: *Die Tode von Roland Barthes*, Dirk Nishen, Berlin 1987
- Desplechin**, Marie: „Sophie Calle, suite vénétienne“, in: *Air France Magazine 122*, Juin 2007.
- Dillon**, Brian: „Sophie Calle: Take Care of yourself“, in: *ArtReview*, Issue 12, June 2007.

- Donnerberg**, Gabi/Hartweg, Inge: „Einleitung in Feminismus und Film“, in: Paech, Joachim et al (Hg.): *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England*, Selbstverlag Universität, Osnabrück 1985.
- Drucker**, Johanna: *Theorizing Modernism: visual art and the critical tradition*, Columbia University Press, New York 1994.
- Dworkin**, Graig Douglas: „Fugitive Signs“, in: *October*, Vol. 95, The MIT Press, Winter 2001.
- Engelbach**, Barbara: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, Schreiber, München 2001.
- EXPORT**, VALIE: „ex tempore“, in: *Künstlerinnen international 1877-1977*, NBGK, Berlin 1977.
- EXPORT**, VALIE: *Das Reale und sein Double: Der Körper*, Benteli, Bern 1987.
- Focault**, Michel: „The Eye of Power“, in: Gordon, Colin (Hg.): *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Sussex, Brighton 1980.
- Földenyi**, Lazlo F.: „Werde mein Schatten! Die Selbstbildnisse der Aktionskünstlerin Sophie Calle“, *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juni 2003.
- Frohne**, Ursula (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Politische Kunst heute*, V&R unipress, Göttingen 2008.
- Geimer**: „Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma“, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- Gervais**, Bertrand/Snauwaert, Maïté: *intermédialités: filer (Sophie Calle)*, Numéro 7, Montréal, printemps 2006.
- Gordon**, Colin (Hg.): *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Sussex, Brighton 1980.
- Grosenick**, Uta (Hg.): *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Taschen, Köln 2001.
- Guerrin**, Michel: „Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie“, in: *Le Monde*, 11 septembre 1998.
- Guibert**, Hervé: „Panégyrique d’une faiseuse d’histoires“, in: *Sophie Calle: À*

suivre... (o.A.), Katalog zur Ausstellung *À suivre*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2 juillet – 13 octobre 1991, Editions Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paperback, Paris 1991.

Heinrich, Barbara: „Die wahren Geschichten der Sophie Calle“, in: Calle, Sophie/Heinrich, Barbara: *Die wahren Geschichten der Sophie Calle*, Katalog zur Ausstellung, Museum Fridericianum Kassel, April – Mai 2000, Kassel 2000.

Heller, André: „Schnürsenkel für Schubert“, in: *Die Presse*, 14. März 2010.

Henschen, Hans-Horst (Hg.): *Roland Barthes*, Boer, München 1988.

Hochschülerschaft an der TU Graz (Hg.): *Schrägspur Videofestival*, Graz 1985.

Huber, Jörg/Heler, Martin (Hg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen*, Museum für Gestaltung Zürich, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt a.M. 1997.

Hübner, Klaus: „*Leben auf dünnem Eis*“. *Yoko Ono*, Econ & List, München 1999.

Jappe, Elisabeth: *Performance – Ritual – Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Prestel, München/New York 1993.

Jussen, Bernhard (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein, Göttingen 2004.

Jutz, Gabriele: „Schaulust und Kasernendrill. Überlegungen zum militärischen Narrativen am Beispiel Fred Zinnemanns *From Here to Eternity* (USA 1953)“, in: *L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 1*, 1992.

Jutz, Gabriele: *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Springer, Wien 2010.

Karallus, Christine: „Zur Ästhetik des Verdachts. Ein fotografiegeschichtlicher Rekurs“, in: Calle, Sophie/Schube, Inka/Ebeling, Markus Knut: *Sophie Calle*, Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, Sprengel Museum Hannover, König, Köln 2002.

Kirkegaard, Sören: *Tagebuch des Verführers*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1983.

Kirschmann, Johannes: „Zum Beispiel: Nikolaus Lang. ‚Für die Geschwister Götte‘“, in: *KUNST+UNTERRICHT: Feldforschung*, Heft 320, Friedrich Verlag, 2008.

Knöfel, Ulrike: „Die Spleens der Schattenfrau“, in: *Der Spiegel*, 15/2000.

Knops, Tilo R.: „Theorien des Films“, in: Leonard, Joachim-Felix/Ludwig, Hans-

- Werner/Schwarze, Dietrich/Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, deGruyter, Berlin 1999.
- Koch**, Gertrud: „Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen“, in: Nabakowski, G./Sander, H./Gorsen, P. (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980.
- Krämer**, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- Krämer**, Sybille: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre Rolle? Eine Bestandsaufnahme“, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- Krauss**, Rosalind E.: „Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne“, in: Wolf, Herta (Hg.): *Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, Verlag der Kunst, Amsterdam u. Dresden 2000.
- Kravagna**, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Ed. ID-Archiv, Berlin 1997.
- Kurz**, Astrid: „Yoko Ono. Rape, 1969“, in: Begleitheft zur Ausstellung *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 5. März – 6. Juni 2010.
- Lacan**, Jacques: „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse“, in: Ders.: *Schriften I*, Bd. I, Olten 1973.
- Lacan**, Jacques: *Das Seminar. Buch I (1953-1954). Freuds technische Schriften*, Quadriga, Weinheim/Berlin 1990.
- Lacan**, Jacques: *Die Übertragung. Das Seminar, Buch VIII 1960-1961*, Passagen Verlag, Wien 2008.
- Lacan**, Jacques: *Schriften I*, Bd. I, Olten 1973.
- Lampalzer**, Gerda: *Videokunst: historischer Überblick und theoretische Zugänge*, Promedia, Wien 1992.
- Lauretis**, Teresa de: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1984.

- Leach**, Neil: *The hieroglyphics of space. Reading and experiencing the modern metropolis*, Routledge, London 2002.
- Lentes**, Thomas: „Liturgien des Verschwindens. Materialreferenz in Kunst und Religion“, in: Jussen, Bernhard (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein, Göttingen 2004.
- Leonard**, Joachim-Felix/Ludwig, Hans- Werner/Schwarze, Dietrich/Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, deGruyter, Berlin 1999.
- Levin**, Thomas Y.: „Geopolitik des Winterschlafs: Zum Urbanismus der Situationisten“, in: Huber, Jörg/Heler, Martin (Hg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen*, Museum für Gestaltung Zürich, Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt a.M. 1997.
- Lummerding**, Susanne: „Weibliche“ Ästhetik? Möglichkeit und Grenzen einer Subversion von Codes, Passagen-Verlag, Wien 1994.
- Macel**, Christine: „Short Cuts 0: Sophie Calle. Das Selbst als Spiel mit dem eigenen Namen“, in: *Kunstforum international: Die Kunst der Selbstdarstellung*, Bd. 181, Juli-September 2006.
- Macel**, Christine: „Biographical Interview with Sophie Calle“, in: Dies. (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Katalog zur Ausstellung, Centre Pompidou Paris, Nov. 2003 – März 2004, Prestel, Munich/Berlin/London/New York 2003.
- Macel**, Christine: „The Author Issue in the Work of Sophie Calle. *Unfinished*“, in: Dies. (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Katalog zur Ausstellung, Centre Pompidou Paris, Nov. 2003 – März 2004, Prestel, Munich/Berlin/London/New York 2003.
- Macel**, Christine (Hg.): *Sophie Calle. M'as-tu vue*, Katalog zur Ausstellung, Centre Pompidou Paris, Nov. 2003 – März 2004, Prestel, Munich/Berlin/London/New York 2003.
- Mathieu**, Georges: *De la révolte à la renaissance. Au-déla du Tachisme*. Gallimard, Paris, 1973.
- Metken**, Günter: *Spurensicherung – Eine Revision. Texte 1977-1995*, Verlag der Kunst (Fundus-Bücher 139), Amsterdam 1996.
- Morgan**, Stuart: „Suite vénitienne“, in: *Frieze Magazine*, Issue 3, January-March

1992.

- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien**/Clausen, Barbara (Hg.): *After the Act – Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, Reihe Theorie, Band 3, Publikation zur Vortragsreihe und Ausstellung *After the Act*, 4.– 6. November/4. November – 4. Dezember 2005, MUMOK und Verlag für moderne Kunst Nürnberg, Wien/Nürnberg 2006.
- Nabakowski, G./Sander, H./Gorsen, P.** (Hg.): *Frauen in der Kunst*, Bd.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980.
- Nelmes, Jill**: „Representation of Gender and Sexuality“, in: Dies. (Hg.): *An Introduction to Film Studies*, Routledge, London/New York 1999.
- Nelmes, Jill**: *An Introduction to Film Studies*, Routledge, London/New York 1999.
- Neuhauss, Richard**: „Über Geheim-Apparate“, in: *Photographische Rundschau*, Bd. VII, Heft 9, 1893.
- Noever, Peter** (Hg.): *Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979*, Katalog zur Ausstellung *Out of Actions: Zwischen Performance und Objekt*, MAK 17.02 – 06.09.1998, Cantz Verlag, Ostfildern 1998.
- Obrist, Hans Ulrich**: „Sophie Calle. Das Bild, das kommt, ist im Großen und Ganzen das Richtige“, Interview mit Sophie Calle, in: *Spike 09*, Wien, Herbst 2006.
- Ohrt, Roberto** (Hg.): *Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten*, Edition Nautilus, Hamburg 1995.
- Paech, Joachim et al** (Hg.): *Screen-Theory. Zehn Jahre Filmtheorie in England*, Selbstverlag Universität, Osnabrück 1985.
- Pape, Helmut**: „Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen“, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- Paul, Barbara**: „Gewaltstrukturen – Arbeitsverhältnisse, Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute“, in: Frohne, Ursula (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Politische Kunst heute*, V&R unipress, Göttingen 2008.
- Pezold, Friederike**: „Die Geschichte der Videopionierin P. und ein Plädoyer für

- Video“, in: Hochschülerschaft an der TU Graz (Hg.): *Schrägspur Videofestival*, Graz 1985.
- Rall**, Veronika: „Brauche ich einen Namen, um zu sehen? Sprache, Subjektivität und Geschlechterdifferenz in Jean-Luc Godards *King Lear*“, in: *Frauen und Film* 44/45, 1988.
- Ribettes**, Jean-Michel: „Le bon goût de l’art“, in: *Beaux Arts Magazine*, Numéro 172, Paris, septembre 1998.
- Robin**, Régine: *Le Golem de l’écriture. De l’autofiction au cybersoi*, XYZ, Montréal 1997.
- Rolin**, Olivier: „Beet, Alfalfa, etc...“, in: Macel, Christine (Hg.): *Sophie Calle. M’as-tu vue*, Katalog zur Ausstellung Centre Pompidou Paris, Nov. 2003 – März 2004, Prestel, Munich/Berlin/London/New York 2003.
- Röttger-Denker**, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, Ed. SOAK im Junius Verlag, Hamburg 1989.
- Sauvageot**, Anne: *Sophie Calle, l’art caméléon*, Presses Universitaires de France, Paris 2007.
- Schade**, Sigrid/ Wenk, Silke: „Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz“, in: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Kröner, Stuttgart 1995.
- Schaub**, Mirjam: „Die Kunst des Spurenlegens und -verfolgens. Sophie Calles, Francis Alÿs’ und Janet Cardiffs Beitrag zu einem philosophischen Spurenbegriff“, in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.
- Schiesser**, Giaco: „Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited“, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2008.
- Schimmel**, Paul: „Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt“, in: Noever, Peter (Hg.): *Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979*, Katalog zur Ausstellung *Out of Actions: Zwischen Performance und Objekt*, MAK 17.02 – 06.09.1998, Cantz Verlag, Ostfildern 1998.
- Schube**, Inka: „Dekonspiration und Mimikry. Die Bemächtigungsstrategien der

- Sophie Calle“, in: Calle, Sophie/Schube, Inka/Ebeling, Markus Knut: *Sophie Calle*, Spectrum – Internationaler Preis für Fotografie der Stiftung Niedersachsen, Sprengel Museum Hannover, König, Köln 2002.
- Silverman**, Kaja: „Dem Blickregime begegnen“, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Ed. ID-Archiv, Berlin 1997.
- Snauwaert**, Maïté/Gervais, Bertrand: „Présentation: ‚au fil des œuvres‘“, in: Gervais, Bertrand/Snauwaert, Maïté: *intermédiatités: filer (Sophie Calle)*, Numéro 7, printemps 2006.
- Söll**, Anne: *Pipilotti Rist. Collector’s Choice. Künstlermonographien*, Friedrich Christian Flick Collection (Hg.), Band 3, Dumont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005.
- Solomon-Godeau**, Abigail: „Irritierte Männlichkeit: Repräsentation in der Krise“, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Ed. ID-Archiv, Berlin 1997.
- Sophie Calle: À suivre...** (o.A.), Katalog zur Ausstellung, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2 juillet – 13 octobre 1991, Editions Amis du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Paperback, Paris 1991.
- Stam**, Robert/Burgoynes, Robert/Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*, Routledge, London/New York 1994.
- Steinhauser**, Monica: „Images stimuli. Boltanskis Kunst nach dem Holocaust“, in: Jussen, Bernhard (Hg.): *Signal. Christian Boltanski*, Wallstein, Göttingen 2004.
- Stiles**, Kristine: „Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen“, in: Noever, Peter (Hg.): *Out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance. 1949-1979*, Katalog zur Ausstellung *Out of Actions: Zwischen Performance und Objekt*, MAK 17.02 – 06.09.1998, Cantz Verlag, Ostfildern 1998.
- Thomas**, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont, Köln 1986.
- Tiedemann**, R./Schweppenhäuser, H. (Hg.): *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1982.
- Virilio**, Paul: *Ästhetik des Verschwindens*, Merve Verlag, Berlin 1986.
- Virilio**, Paul: *Der negative Horizont*, Carl Hanser Verlag, München 1989.

- Walther**, Ingo F.: *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Teil I, Taschen, Köln 2000.
- Widmer**, Peter: *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Verlag Turia + Kant, Wien 1997.
- Wilkens**, Cybelle McFadden: „*No Sex Last Night: The Look of the Other*“, in: Gervais, Bertrand/Snauwaert, Maïté: *intermédialités: filer (Sophie Calle)*, Numéro 7, printemps 2006.
- Williams**, Linda: „Pornografische Bilder und die ‚körperliche Dichte des Sehens‘“, in: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Ed. ID-Archiv, Berlin 1997.
- Witzgall**, Susanne: *Kunst nach der Wissenschaft*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2002.
- Wolf**, Herta (Hg.): *Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, Bd. 2, Verlag der Kunst, Amsterdam u. Dresden 2000.
- Yavuz**, Perin Emel: „*Mise en récit et mise en œuvre. De l’enregistrement à la fiction dans les filatures de Sophie Calle*“, in: Gervais, Bertrand/Snauwaert, Maïté: *intermédialités: filer (Sophie Calle)*, Numéro 7, printemps 2006.

Internetquellen

- Hammer-Tugendhat**, Daniela: „*Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur*“, Wien 2003
http://www.museum.at/029/pdf/kunst_sexualitaet.pdf [Stand: 16.02.2010].
- Holger**, Reichert: *Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Die Suche nach dem Ort des Betrachters in der filmtheoretischen Diskussion*, 1993,
<http://www.univie.ac.at/Medienwissenschaft/reichert/dipl/Diplom00.htm> [Stand: 06.05.2010].
- Lemke**, Harald: „*Das Manifest der futuristischen Koch-Kunst. Annäherung an die Eat Art*“, Saarbrücken 2006, in: Brück, Werner (Hg.): *recenseo – Texte zu Kunst und Philosophie*,
<http://www.recenseo.de/index.php?id=91&kategorie=artikel&nav=Inhalt> [Stand: 28.03.2010].

Richardson, Mark: „You Say You Want a Revolution: How Yoko Ono’s *Rape* Could Have Changed the World“, in: *Senses of Cinema*, Juni 2004, http://archive.sensesofcinema.com/contents/04/32/yoko_ono_rape.html [Stand: 22.02.2010].

Zbikowski, Dörte: *Vito Acconci: „Following Piece“, 1969*, Activity, „Street Works IV“-Programm, organized by the Architectural League, New York Oct. 1969, <http://hosting.zkm.de/ctrlspace/e/texts/01> [Stand: 03.02.2010].

Filmografie

Double Blind by Sophie Calle and Gregory Shephard, 1992, 75:58 min., Farbe, Ton.