

faked focus - Koordinaten einer Tele-Topologie

Anmerkungen zum *Raumlagenvielfach* in den Arbeiten Miriam Bajtalas.

Der Titel der Ausstellung Miriam Bajtalas - 'Wilde Lösungen' birgt einen Widerspruch in sich, stellt eine Disjunktion dar. Das in sich divergente Begriffspaar verweist auf ein System von Oppositionen, auf welchem Bajtalas 'Projektionen' fundieren. Denn, mit 'Lösung' konnotieren wir erst einmal systemische Schließung und Fixierung, einen logischen Schluss, ein Resultat. Ein Postulat also, mit dem wir 'rechnen' können - bzw. könnten.

'Wild' bedeutet jedoch eben ein gegenteiliges Moment, eine komplementäre Figur. Damit lose verbunden lässt sich an Chaos, Divergenz, an Widerspruch und Paradoxie, an das Dezentrierte und Regelwidrige denken.

Bajtalas Bildfolgen und intermediale Anordnungen bedeuten eine Infragestellung klassischer Ordnungsvorstellungen, genauer: Raumvorstellungen. Ein Vorgehen 'mit der Konstruktion gegen die Konstruktion' sozusagen. Im durchaus dekonstruktivistischen Sinn handelt Bajtalas Befragung von Raum von der Öffnung von Systemen, von der Destabilisierung und Dezentrierung ihrer Axiome und Paradigmen, von der Dehnung und dem Aufbrechen der gewohnten Binarismen (Innen-Außen, Subjekt-Objekt) sowie von der Potenzierung des 'einen' Standpunkts hin zu einer Polyvalenz und Polyperspektivität der Blicke.

Im Folgenden möchte ich nicht von einer semiotischen oder kunstgeschichtlichen Kontextualisierung oder einer eindeutigen Lesart der Arbeiten Bajtalas sprechen. Ich werde die piktoralen, intermedialen 'Lösungen' Bajtalas bzw. ihre implantierten Momente der Widersprüchlichkeit, der Divergenz nicht (er)klären oder (auf)lösen versuchen. Vielmehr geht es in theoretischer Spiegelung und Befragung dieser Arbeiten um Verschiebung, Modifizierung und Differenzierung, um die Formulierung einer dezentralen Position bezüglich der 'Ordnung der Dinge' - das meint hier, wie oben erwähnt: die Ordnung des Raums bzw. der raumkonstituierenden Gefüge und Modelle, der *Systeme* von Raum.

Die Arbeiten installieren im Weiteren auf theoretischer wie ästhetischer Ebene eine Befragung visueller Subregimes, die unserem Blick konstitutiv als 'untere' Schichten eingeschrieben sind. Welchen Politiken der Sichtbarkeit entspringen diese Konfigurationen der Blicke und welches ist das 'Bild vor dem Bild', das dem Blick vorangeht, welches sein 'vorgestelltes' (Welt-)Bild? Denn, "Architekturen und Medien materialisieren kulturelle Ordnungsregime, weil sie an einer Politik der Sichtbarkeit arbeiten"¹. Von Interesse ist somit nicht allein die Frage nach Modellen und Vorstellungen von Raum, sondern nach den Anordnungen des Blicks bezüglich Raum, sprich um Analysen des dispositiven Settings, um die Dispositive des Sehens, welche die Konstellationen zwischen Betrachter und Betrachtetem installieren. Schließlich um das Dispositiv als Netzwerk sozialer Konventionen.

Ich möchte in diesem Zusammenhang insbesondere zwei der aktuell gezeigten Arbeiten als Denkfolie zur Ableitung bestimmter blickgeschichtlicher, medientheoretischer wie auch ideologiekritischer Überlegungen heranziehen. Hierbei kann und wird es nicht um Linearität oder Vollständigkeit gehen, sondern um Fragmente einer Parallelerzählung zweier teils komplementärer wie zugleich ineinander verschränkter Konzeptionen und Modelle von Räumlichkeit, mit denen wir aktuell operieren. Ich möchte es ein Engführen und Gegenlesen von *zentralperspektivischem* Raum und *diegetischem* Raum nennen.

Kurz der formale wie auch ästhetische Hintergrund von 'Projiziertes Heim'. Die ästhetische Strategie der Bildfindung: Die Künstlerin nähert sich zeichnerisch quasi einem filmischen Zoom an. Bajtala rastert die Gesamtansicht (Foto) 'ihres' Raums, sprich ihres Wohnraums auf. Sie projiziert dieses Gesamtbild auf ein Gefüge aus A4-Blättern und füllt anschließend jedes Teilbild zeichnerisch mit Details, schreibt dieses sozusagen high-res weiter. Es entsteht ein überdeterminiertes Bild, ein Bild der 'Über-Sichtlichkeit', wie es das menschliche Auge nicht aufzulösen vermag - *fakes focus*.

Die Künstlerin versucht, quasi ins Bild einzudringen, will 'es' genauer wissen. Sie versucht, wenn man so will, 'alles zu wissen, indem man alles sieht'. Laut der Künstlerin ist dies ein System, um ihren Raum bildhaft transportabel, reproduzierbar, verfügbar und archivisch ablegbar zu machen. Ein Versuch, ihn 'erklärbar' zu machen, vielleicht? Bajtala befragt 'ihren' Raum, ihren unmittelbaren Umgebungsraum als Metapher für 'ihre' Vorstellung, 'ihr' Denken von Raum, respektive Welt. Er fungiert als ein Modell ihrer 'Weise der Welterzeugung', um mit Goodman zu sprechen.

Die modifizierte Frage müsste nun lauten, ob unter aktuellen Wahrnehmungsbedingungen ein tradierter, euklidisch-triaxialer Raum, ein idealer, mathematisierter Raumbegriff, der Raum als unendliche, homogene Ausdehnung entwirft, noch als Modell zur Befragung von Raum herangezogen werden kann. Denn, die Frage nach dem Raummodell bedeutet zugleich eine Frage nach der dem Bild vorgängigen (gesellschaftlich reproduzierten) Raumordnung, letzten Endes nach einem, nach dem(?) Weltbild. Es geht nicht bloß um Sichtbarkeit, sondern - wie oben bereits erwähnt - um eine Ordnung der Dinge via Blick, um dispositive Anordnungen, um die Festlegung von Distanzen und um Verfahren des Ein- und Ausschlusses. So initiierte die Zentralperspektive eine Mathematisierung der Welt, bildet *das* Dispositiv logozentrischer Rationalität, welche das cartesianische Subjekts als Subjekt und des Denkens und des Wissens entwirft. Das Subjekt, das Zentrum des Blicks, erscheint als der umgekehrte Fluchtpunkt des zentralperspektivischen Bildes. Die Perspektive ist hierbei ein Instrument, die Welt vor sich bzw. vor dem auktorialen Auge des Betrachters projektiv zu entwerfen, ein 'Vor-Bild', das der 'Realität' nicht folgt, sondern ihr vorgängig ist. Zentralperspektivische Geometrie ist in dem Sinn eine Anordnung des Blicks, welche die Illusion der Erhabenheit oder anders: Erhabenheit durch Illusion (bis hin zur Immersion) simulieren sucht. Sie adressiert ein Subjekt, ist subjektzentriert und -zentrierend verfasst und schließlich - wie bereits erwähnt - durch Regulative des Ein und Ausschlusses (des Blickfelds) höchst politisch.

Die Zeichnung, die 'Tapete' Bajtala bildet durch ihre Montage aus A4 Blättern eine Bildmatrix, ein System zur visuellen Vermessung. Geht man auf die 'über-sichtlichen', die sozusagen 'hyperrealen' Einzelbilder jedoch kontinuierlich, in Sukzession ein, so könnte man den Raster als sequenzielle Anordnung oder Reihung, vielleicht sogar als Kadrierung lesen. In jedem Fall formuliert sich ein Dispositiv der vermehrten Blicke, eine Dialektik von Ganzheit und Vielheit. Das Bild ist an dieser Stelle nicht bloß eine singuläre Wahrnehmungseinheit, sondern textuell verfasst, quasi ein *Film*. Das Einzelbild erscheint (polysem?) anschlussfähig, gereiht in einer Kette von Vor- und Nachbildern, als ein Aktivator projektiv-begehrlicher Erwartung an das je nächste Bild.

Hiermit möchte ich nun theoretisch einen Schritt weiter gehen, das Blickgefüge um einen Aspekt modifizieren und den Übergang schaffen vom Raum des *cinematografischen* zum *diegetischen* Raum.

Zugleich führt mich diese Überleitung, diese Lesart von 'Projiziertes Heim' als eine Bildfolge zur zweiten Arbeit, die nun explizit Bewegungsbilder reiht. Der Raster, einmal Konstruktionsprinzip zur Zerlegung des Bilds, ein anderes Mal als Kadrierung, als Bildfolge - bildet hierbei das Scharnier, die Drehtür zweier Raumvorstellungen, aber auch die Überleitung zur zweiten Arbeit, einer videographische Projektion, die hier erwähnt werden soll. Jedoch geht es mir weniger um die formale Analogie als um ein gemeinsames ideologisches Moment der beiden gegengelesenen Blickdispositive. Laut Baudry „fungiert das zentralperspektivische Bild gleichsam als eine universelle Metapher, in der sich die Funktionsweise des Kamerabildes mit der Funktion ideologischen Bewusstseins in eins setzen lässt: Die Zentralperspektive, wie sie in der bildenden Kunst des Quattrocento zum dominierenden visuellen Darstellungsmodus wurde, sei mit einer neuen Form der Repräsentation identisch; sie reorganisiere nach dem Ende des mittelalterlichen Weltbilds eine neue Auffassung vom Ganzen der Welt, indem es den verlorenen Mittelpunkt, die Erde, auf das bewegliche Subjekt und seine Wahrnehmungsaktivität verschob. (Baudry 1986:286). Diese Codierung der visuellen Wahrnehmung sichere im vereinheitlichenden Blick des Subjekts die Integrität seiner Beziehung zur Welt und kompensiere den Verlust der Totalität des metaphysischen Weltbilds.“²

Die Zentralperspektive entwirft und bezieht sich zugleich auf die Konstruktion eines 'Außen', das sie geometral abbildet wie zugleich konstituiert, während sich der diegetische Raum als eine Räumlichkeit beruhend auf der Matrix psychischer Aktivitäten des mentalen Projektors des Betrachters formiert bzw. synthetisiert. Die Konstituenten dieser diegetischen Bild-Räumlichkeit sind Bilder, oder allgemeiner: Signifikanten des Imaginären. „Vielmehr identifiziert sich der Zuschauer Einstellung für Einstellung mit dem, was in jeder Einstellung fehlt, mit dem Blick, dem sich die Szene darstellt. Die Einstellung wird dem Zuschauer zum wiederkehrenden Verweis auf das nicht-sichtbare Auge der Kamera. Die Identifikation mit diesem Blick bezeichnet den Ort einer allumfassenden Wahrnehmung, der sich für den Zuschauer als homogener Raum in der mentalen Konstruktion des diegetischen Kosmos realisiert“.³

Zurück zur zweiten konkreten Arbeit, dem Video 'Im Kasten'. Methodisch wie rezeptionsästhetisch formuliert Bajtala ein Gefüge aus imaginären Bildräumlichkeiten, eine Kette diegetischer Bildraumvolumina offenen Anschlusses. Dies führt zu einer Verfremdung jeglicher Linearität und Kontinuität einer möglichen 'Erzählung', zu einer Diskontinuität, Unabgeschlossenheit und Offenheit der von den ProtagonistInnen begangenen (imaginären?) Räume. Der Kasten fungiert hierbei als Schleuse und Schaltstelle, als ein Ort des Transits.

„Die konstitutiven ´Orte´, an denen sich Sinn und Bedeutung (wenn auch nur als Fiktion) vollziehen, sind damit zunehmend jene, in die hinein es operiert und von denen aus es massiv und suggestiv beeinflusst und schließlich erfasst wird: die fiktiven Räume der Medien bzw. ihre Erscheinung auf diversen medialen Oberflächen (als Orte der Repräsentation wie der Intervention.“⁴

Miriam Bajtalas Projektion verdichtet sich zu einem *Raumlagenvielfach* offenen, polyvalenten Anschlusses: ´es könnte auch jeweils ganz anders weitergehen´. Es sind stets *andere* Räume möglich. Das Video besteht so gesehen mehr aus möglichen Kanälen, handelt von Prozessen des Übergangs und der Übertragung als von ´anderen´ Räumen. ´Im Kasten´ beschreibt und markiert mehr ein Relay denn ein Terminal (nach Anderswo). *Tele-Topologie*.

Mit Deleuze ließe sich von einem nichtlinearen Begriff von Raum, von einer nichtlinearen ´Geometrie´, einer Violdimensionalität, in der jeder Punkt gleichzeitig von jedem anderen Punkt aus zu erreichen ist, sprechen.

Von einer hierarchielosen, einer rhizomatischen Verkettung/Vernetzung von Mannigfaltigkeiten.

Oder aber mit Goodman, wenn wir Raumvorstellung und Weltvorstellung engführen, „wir sprechen nicht von vielen möglichen Alternativen zu einer einzigen wirklichen Welt, sondern von einer Vielheit wirklicher Welten. (...) Wir sind bei allem, was beschrieben wird, auf Beschreibungsweisen beschränkt. Unser Universum besteht sozusagen aus diesen Weisen und nicht aus einer Welt oder aus Welten.“⁵

Repräsentationstheoretisch erscheinen an dieser Stelle die Binarismen, die Dichotomien ´Real-Virtuell´ sowie ´Innen-Außen´ als obsole, simplifizierende Systeme und Schemata bloß vermeintlicher Oppositionen. Die Frage ist nicht mehr, wie überzeugend und mit welcher ´Kapazität´ ein Bild im repräsentationstheoretischen Sinn fungiert, sondern ob es im Kontext anderer Bilder überzeugende ´Erzählungen´, besser: Kommunikationsangebote evoziert, oder anders formuliert, welche aktuellen Wirkungen und Resonanzen sie, die Bilder im Betrachter, im mentalen Apparat des Betrachters in Gang zu setzen in der Lage sind.

Abschließend sei zudem angemerkt, dass das Begehren nach ´dem´, nach ´einem´ Weltbild und nach ´einer´ dahinterliegenden Realität als ein Bild erscheint, das mit seinem konstruierten Außen nie zur Deckung kommen kann. Ein Bild, das im Versuch seiner Formulierung stets (neue) Differenzen und Verschiebungen auf der Zeichenkette namens ´Welt-Bild´ generiert. Diese letzte Referenz ist das Begehren nach einer ´ultimative reality´, die nach Luhmann nie erreicht werden kann, weil jedes Beobachtungsdispositiv, jedes Blickdispositiv seinen ´unmarked space´ mitproduziert. „In diesem (...) Sinne verlagert sich der Begriff einer Letzteinheit, einer ´ultimative reality´ (...) ins Unbeobachtbare.“⁶ Ein Unbeobachtbares, das uns stets weitersuchen, weiterlesen lässt und dessen Erscheinen - als Differenz - kompensatorisches Begehren (re)-produziert, das sich im Blickregime wiederum erneut einschreibt und abbildet.

Oder, mit Florian Rötzer in Bezug zu Derrida: "Das, was wie ein Riss die Differenz von Gegensätzen eröffnet, erscheint niemals selbst, weil es die Differenz markiert. Es beginnt vielmehr, indem es verschwindet, und hinterlässt beim Eröffnen des durch Oppositionen markierten Raums, (...), eine Spur, ohne einen Ursprung zu haben."⁷

David Komary, Kurator, dreizehnzwei, Wien

¹ Linda Hentschel, *Wohnsucht und Bildersucht: Visuelle Einrichtungen in der Moderne*, http://www.gendernet.udkberlin.de/download/gzine3_hentschel.pdf.

² Hermann Kappelhoff, *Kino und Psychoanalyse*, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie*, Mainz: Theo Bender Verlag 2003, S. 134.

³ Ebd., S. 139.

⁴ Reinhard Braun, *Befreiung von der Architektur?*, in: Stephan Schmidt-Wulffen, Barbara Steiner (Hg.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, Schriften des Kunstvereins in Hamburg, Oktogon: Stuttgart 1994.

⁵ Nelson Goodman, *Weisen der Weiterzeugung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, S. 14-15.

⁶ Niklas Luhmann, *Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung*, in: ders.: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 150.

⁷ Florian Rötzer, *Im Sog der turbulenten Leere, Bemerkungen zur dekonstruktivistischen Ästhetik*, Kunst Forum Bd. 108, S. 110.