

Bewegung – Zeit – Gleichzeitigkeit

Wolf Guenter Thiel (2008)

Barbara Doser bezeichnet ihre Videos als „Experimental Art Videos“. Diese Bezeichnung weist auf die Verbindung zwischen dem aus der Filmgeschichte besetzten Begriff des „Experimentalfilms“ und dem aus der bildenden Kunst gebräuchlichen Begriff „Video Art“. Die Wahl dieser Begrifflichkeit deutet auf ihr Selbstverständnis als Künstlerin. (...)

Der Begriff des Experimentalfilms umfasst ein Filmgenre, das sich abseits der Konventionen des Mediums und der Sehgewohnheiten des Publikums positioniert. Es steht in der Tradition des Avantgardefilms. Er verweigert sich den üblichen Vermarktungsmechanismen und legt keinen Wert auf Allgemeinverständlichkeit. Sein Anspruch ist der, jede gängige Konvention hinter sich zu lassen und eine weitestgehend autonome Bildsprache zu entwickeln. Anders als in den Genres des klassischen Films, erzählt er meist keine Geschichte und stellt oftmals kein chronologisches Ablaufgeschehen vor. Die vorhandenen Erzählstrukturen sind nicht vordergründig und verweigern sich dem schnellen Konsum, wie ihn die Medienlandschaft in Film- und Fernsehen vorsieht.

Indem Barbara Doser den Begriff „experimental“ benutzt, spielt sie darauf an, dass ihre Videos Resultate gezielt durchgeführter Experimente sind. Experimente, die sich aus der Arbeit mit Video-Feedback ergeben und die sie sehr gezielt im Sinne ihrer Bild- und Videovorstellung einsetzt. Sie versteht sich vor allem als Künstlerin und nicht als Filmemacherin. Es ist nicht das Video als Medium, weil sie Videos produzieren will, sondern es ist das Video als zwingendes Ausdrucksmittel eines künstlerisch in Augenschein genommenen und bearbeiteten Phänomens. Es entsteht ein Bild ohne Abbildungscharakter. Losgelöst von Gegenständigkeit wird eine „neue Realität“ deutlich, in der einzig das Kunstobjekt per se zu existieren scheint.

Mitte der 20er Jahre wurde vom niederländischen Architekten Theo van Doesburg der Begriff der „Konkreten Kunst“ geprägt. Dieser bezeichnet eine Kunstform, die keinerlei symbo-

lische Bedeutung und keine Naturvorbilder hat. Sie geht von einer Wahrheit und Wirklichkeit der Grundelemente aus, der Linie, Fläche und Farbe in ihrer ursprünglichsten Form. Für Doser geht es sprichwörtlich noch weiter, da der Entstehungsprozess kein Abstraktionsprozess ist, sondern die gelenkte Dokumentation einer visuell existenten Bilderscheinung. Es ist weder eine äußerliche Anlehnung an Naturerscheinungen noch Resultat eines Transformationsprozesses, sondern ein existentes Phänomen, das die Künstlerin gestaltend dokumentiert.

In der Einleitung der ersten Nummer von „De Stijl“ maß Theo van Doesburg den theoretischen Betrachtungen als Erklärung und Ergänzung zur künstlerischen Leistung größte Bedeutung bei. Darin ist ein Grundzug eines neuen Verständnisses vom Künstler zu sehen, der in seiner primär geistigen Tätigkeit dem Forscher nahe steht. Vor allem die in den ersten Jahren des «Stijl» laufend publizierte Kunsttheorie Piet Mondrians hat diese Idee konsolidiert und fassbar gemacht. Es ging in erster Linie um die Reinheit der Form und die Reinheit der Farbe, in der das „Universelle“, Gesetzmäßige gegenüber dem Zufälligen, Willkürlichen, „Individuellen“ zum Ausdruck gebracht werden sollte. In diesem theoretischen Feld bewegten sich auch die deutschen Künstler Walther Ruttmann, Hans Richter und der schwedische Künstler Viking Eggeling. Alle drei suchten, von der Malerei kommend, nach neuen Strukturmodellen für ihre Kunst. Anfang der 20er Jahre arbeitete Richter an sogenannten Filmpartituren. Auf der Suche nach Analogien zur Musik versuchten die drei die zeitliche Dimension in ihr Werk zu integrieren. Ein gangbarer Weg schien ihnen das Medium des Films zu sein. Der Film war fähig, nicht nur Farbe und Form, sondern auch Rhythmus und Bewegung zu transportieren.¹

In meinen Augen sind die Videos und Tafelbilder, die Barbara Doser nach den Videos fertigt, in dieser Bildtradition zu sehen. Dafür spricht auch die Zusammenarbeit mit Hofstetter Kurt, der von einer Synästhesie spricht: „Im Kern der Synästhesie bedingt und bestimmt das Bild den Klang und der Klang das Bild. [...] Bei der Generierung der Klangmaterialien verwende ich meine

Möbius Sounds, die wie bei der Bildgenerierung mittels Video-Feedback ebenfalls auf Parallelität und Kreislauf basieren. Experimentell werden synästhetische Einheiten entwickelt, die synergethischer die künstlerischen Intentionen vermitteln bei gleichzeitiger Eröffnung von Imaginationsräumen.“

Barbara Dosers Videos sind frei von literarischen Elementen, es sind Videos ohne Geschichten und ohne erzählerischen Habitus. Ein wesentlicher Faktor kommt jedoch hinzu: Das Videofeedback als Bildquelle und der gelenkt experimentelle Charakter der Bildproduktion im Video. Hierzu gehört auch der Forschungsgedanke, den insbesondere van Doesburg mit seiner Zeitschrift „De Stijl“ ab 1917 befördert. Dies scheint mir auch bei Barbara Doser ein wichtiges Element zu sein. Erforschung von medialen Zwischenräumen und von Parallelitäten. Hierzu benutzt sie eine „Apparatur“, die aus einem Monitor und einer auf den Monitor gerichteten Videokamera besteht.

(...) Die Erzeugung von dynamischen Formen im Raum ist ein wichtiger Moment in der Arbeit von Barbara Doser.

Die Frage stellt sich, von welchem Raum die Rede ist? Der Raum ist ein universaler Raum oder wie ihn Jacques Lacan versteht ein realer Raum. Jacques Lacan der französische Psychoanalytiker unterteilt die menschliche Psyche in die Trias Imaginäres-Symbolisches-Reales. Uns interessiert die Beschreibung dessen, was er als „realen Raum“ versteht.

„Das Reale, den wohl rätselhaftesten Begriff seiner Theorie, beschreibt Lacan als das, was weder imaginär noch symbolisierbar ist, sondern eine eigene, massive, nichtreduzierbare und singuläre Existenz und Präsenz besitzt – etwa ein Traum, unter dem man leidet und der (noch) nicht in eine Geschichte verwandelbar ist. Das Reale ist immer etwas Unfassbares, Unsagbares, nicht Kontrollierbares, eine Art von Horror oder Trauma. [...] Es ist auf keinen Fall gleichzusetzen mit dem Begriff der Realität, der eher der symbolisch strukturierten Ordnung der Sprache und des Diskurses angehört. Das Reale lässt sich nicht vorstellen oder repräsentieren, sondern ist dasjenige, was sich dem Sprechen entzieht und verweigert. Dennoch liegt das Reale nicht gänz-

lich außerhalb der symbolischen Ordnung, sondern ist gerade der ihr immanente Un-Grund des Signifikanten.“²

Was aber, wenn es sich um eine Apparatur und einen Feedbackeffekt zweier technischer Geräte, Monitor und Kamera handelt? Welcher Raum ist es, der durch die Künstlerin zum Vorschein gebracht wird? Es ist ein „Realer Raum“ wie ihn Lacan versteht. Und wie können Apparaturen emotional sein? Sie können es nicht. Indem die Künstlerin die durch sie entstehenden Bilder gestaltend und formend dokumentiert, werden sie für sie selbst im Sinne Lacans zu einem Synonym für „Realen Raum“ und die bewegten, rhythmisierten und ablaufenden Bilder zur puren Emotion. Deshalb gefällt mir der Vergleich zwischen der Begrifflichkeit bei Lacan. Die Künstlerin schafft so eine wunderschöne Metapher für den „realen Raum“, den sie erforscht und dann in ihrem Sinne sequenzialisiert und rhythmisiert und so gestaltet. Sie selbst sagt:

„Ich bewege mich mit meinen Arbeiten in einem für mich tatsächlich realen Raum [...] die Emotionen, die in diesem generiert und eröffnet werden, sind völlig frei von bisher Erfahrenem gedacht, da alles gegenstandslos ist (ausschließlich Form, Farbe, Bewegung und Klang). Und somit gibt es für den Rezipienten a priori keinen Anlass zum Bezug zu bisher Erfahrenen. Lediglich das im Menschen inhärente Bedürfnis, Assoziationen zu bisher Erfahrenem herzustellen, kann den neu eröffneten Freiraum im realen Raum für weitere/neue Erfahrung beeinträchtigen. Deshalb ist die innere Wachheit für freie Emotionen vom Rezipienten gefordert.“

1 <http://www.cinema-muenster.de/dielinse/projekte+reihen/avantgarde/allemanne/klassiker.htm>

2 http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

Wolf Guenter Thiel lebt und arbeitet in Berlin als Kunsthistoriker und Theoretiker. Er ist gemeinsam mit Thomas Redl Herausgeber von „fair“ – Zeitung für Kunst und Ästhetik Wien/Berlin