

DIANA THATER, *THE BEST SPACE IS
THE DEEP SPACE*, 1998, multiple
consisting of 1 video monitor, 1 laser-disc
player, 1 laser disc, edition of 10 /
DER BESTE RAUM IST DER TIEFE
RAUM, Multiple, bestehend aus je
1 Videomonitor, 1 Laserdisc, 1 Abspiel-
gerät, Auflage 10.

SARA ARRHENIUS

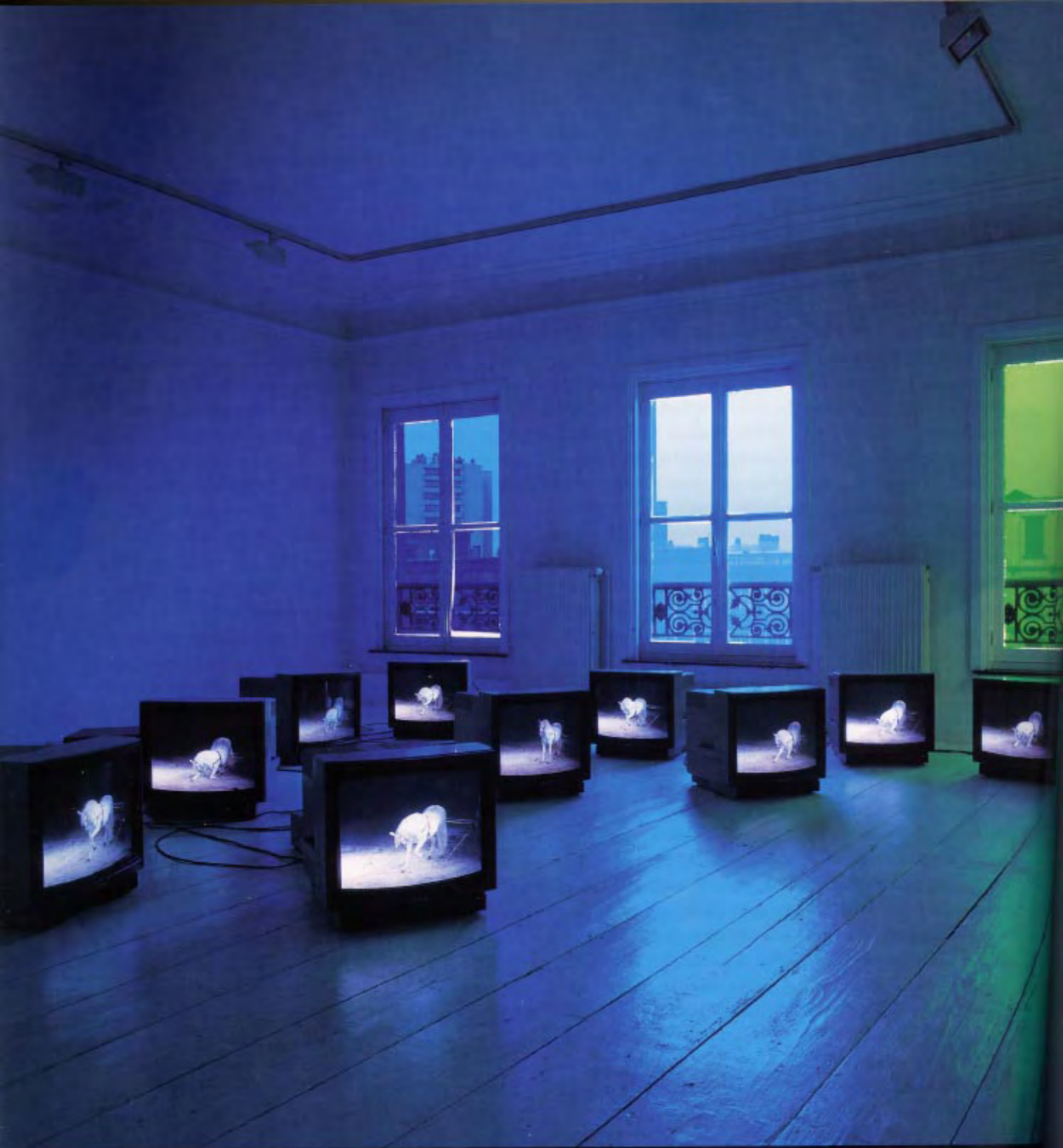
Komm näher

Die Intimität des Schauens in der Kunst von Diana Thater

Tierdarstellungen haben seit jeher besondere Bedeutung. Das fehlende Bindeglied und der nur geringe Abstand zwischen Mensch und Tier erfüllt uns mit ebenso viel Neugier wie Schrecken. Stellen wir uns neben das Tier, wird die Kluft zwischen Natur und Kultur geradezu körperlich greifbar. Es ist, als sähen wir den Menschen in seinem Naturzustand, un-

SARA ARRHENIUS arbeitet als Kritikerin und Publizistin in Stockholm. Sie ist die Herausgeberin von *NU: The Nordic Art Review* und schreibt regelmässig für die schwedische Tageszeitung *Dagens Nyheter*. Soeben ist ihr zweites Buch, *En riktig kvinna* (Eine richtige Frau), erschienen, eine Untersuchung des aktuellen Diskurses zum Thema Biologie und Geschlecht. In Vorbereitung ist ferner eine Anthologie über visuelle Kultur, Geschlecht und Psychoanalyse.

mittelbar vor dem Erwerb der Sprache, dem Schritt zur eigentlichen Menschwerdung. Aus diesem Grund stellen unsere Tierbilder nie einfach nur Tiere dar. Schon immer haben Tier und Natur die Rolle des Anderen gegenüber der Kunst gespielt, sie waren das Rohmaterial, stumme und treue Begleiter, die für Projektionen aller Art herhalten mussten. Wir könnten uns ohne weiteres darauf beschränken, zu beschreiben, wie Diana Thater Tiere und Natur in ihrem Werk einsetzt: in einem äusserst raffinierten und kompetenten Spiel mit der Kunst und der Geschichte der Photographie. So liessen sich die Bezüge zu den grandiosen Landschaften des Westernfilms in *BROKEN CIRCLE* (Gebrochener Kreis) – eine Video-Installation für «Skulptur. Projekte Münster, 1997» – als Anspielung auf unsere heutigen Bilder



des Erhabenen verstehen. Oder wir könnten – gewissermassen in Übererfüllung unserer kunsthistorischen Pflicht – das Malerische des Zebrafells in *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS – THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE* (Die besten Tiere sind die flachen Tiere – der beste Raum ist der tiefe Raum, 1998) wie ein abstraktes Bild auffassen. Diana Thater geht jedoch noch weiter. Jede Interpretation ihres Werks eröffnet eine weitere Perspektive; da wird immer noch eine andere Geschichte erzählt, eine weitere Tür aufgestossen. Der zahme Affe in der Video-Installation *ELECTRIC MIND* (1996), den das Filmteam sorgsam herumdirigiert, der dressierte weisse Hengst in *THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE* (1998), der langsam nach der Peitsche tanzt, und das ebenso traurige wie geduldige Zebra, das sich gehorsam auf einen Zirkushocker quält – sie alle zeigen dieselbe seltsame Beharrlichkeit. Unbeirrt kehren sie immer wieder, stellen sich uns in den Weg und fordern uns auf hinzusehen, um zu verstehen. Aber Diana Thater verleiht ihrer Menagerie keine mythologische Dimension, und eine Geborgenheit bietende Kosmologie mit klar verteilten Rollen sucht man vergebens. In dem offenen, kritischen Raum ihrer Arbeiten haben derlei Ansprüche keinen Platz. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass die Tiere, die sie zeigt, allesamt dressiert sind. Sie sind keine stummen Geschöpfe, die für das Echte und Wilde stehen, sondern jedes spielt seine Rolle in unserer Vorstellung von der Natur als reinem Ursprung.

Die Grenzen, die wir zwischen Mensch und Tier, Natur und Kunst ziehen, sind nicht selbstverständlich. Genau deshalb sind sie so bedeutungsvoll. Sie sind das Resultat einer historischen und kulturellen Situation konfliktträchtiger Spannungen zwischen Körper und Wissenschaft, Wissen und Werten, zwischen dem manchmal erschreckenden Einfallsreichtum des Unbewussten und der gnadenlosen Wirklichkeit. Der Mensch wird zum Menschen, indem er hervorhebt, was ihn vom Tier unterscheidet. Geschöpfe, die diese Grenzen überschreiten oder in Frage stellen, gelten als Monster und wirken auf uns ebenso erschreckend wie faszinierend. In den Bilderwelten und Geschichten des Westens sind sie allgegenwärtig. Ein solches Grenzwesen ist auch der Affe in *ELECTRIC MIND*. Es beruht auf einem Dreh-

buch, das Diana Thater nach einer Sciencefiction-erzählung von Pat Murphy verfasste. Das Bewusstsein des Schimpansen ist eigentlich das eines jungen Mädchens. Dessen Vater, einem Neurologen, ist es gelungen, eine elektronische Kopie vom Gehirn seiner toten Tochter zu machen, und nun lebt ihr Bewusstsein im Affen weiter. Die anrührende und bizarre Geschichte, wie Rachel schliesslich als denkende Person – auch juristisch – anerkannt wird, lässt sich natürlich auch als Kritik an unserer Aufteilung der Welt in Gegensatzpaare verstehen (Tier/Mensch, Denken/Gefühl, Körper/Geist: Diese Gegensätze fügen wir zu einer starren Ordnung. Auf den beiden Monitoren der nach dieser Geschichte betitelten Video-Installation erscheinen die Worte «A mouse is a cat is a chimp is a girl») (Eine Maus ist eine Katze ist ein Schimpanse ist ein Mädchen). Die Bildschirme sind umgeben von Video-Projektionen, die die Abrichtung eines Schimpansen zum Hollywood-Tierdarsteller zeigen. Rachels Geschichte ist auch die Geschichte unserer zunehmenden Schwierigkeiten, jene Grenzen aufrechtzuerhalten, mit deren Hilfe wir menschliches Bewusstsein und intelligentes Leben definieren. Doch Thaters Vorliebe für diese ambivalenten Grenzbereiche lässt sich nicht einfach unter dem Begriff Kulturkritik abhaken. *ELECTRIC MIND* ist in gewisser Weise auch eine Persiflage auf den Entwicklungsroman. Die Erforschung der Möglichkeiten von Wandel und Metamorphose ist ein zentrales Thema in Thaters Werk. Besonders deutlich wird dies in *DELPHINE* (1999). Hier begegnen wir einer jener fließenden, veränderlichen und flüchtigen Strukturen, die für ihre Arbeit so bezeichnend sind. Der Betrachter steht im Raum, umgeben von Video-Projektionen, die in bewegtem Wasser umherschwimmende Delphine zeigen. Wie immer bei Diana Thater wird sowohl die Entstehung des Werks als auch der Akt des Betrachtens transparent gemacht – aus der Sicht der filmenden Taucher erscheinen die Delphine wie eine Reflexion des Betrachters und seiner Position. «Ich wäre lieber ein Delphin als ein Mensch», sagt Thater im Ausstellungskatalog. Und so scheint denn auch das ganze Werk geprägt vom Wunsch, Grenzen zu überschreiten, sich dem Unbekannten zu nähern, andere Daseinsformen zu erforschen und die Welt zu erfahren.

Sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn steht die Andersartigkeit der Tiere für das unvoreingenommene kritische Verhältnis zum eigenen Ich und die Grenzen des eigenen Bewusstseins.

Hat man erst einmal begonnen, die verschiedenen Ebenen der vielschichtigen Arbeiten Thaters zu analysieren, stellt man staunend fest, dass die Überprüfung und Neuformulierung der Grenzen auf allen Ebenen des jeweiligen Werks stattfindet. Dabei geht es ihr nicht um jene Art von Grenzüberschreitung, wie wir sie beispielsweise im Karneval finden, also um eine vorübergehende Neubewertung von Hierarchien, die letztlich dazu dient, die herrschende Ordnung sichtbar zu machen und zu bestätigen. Es geht ihr auch nicht um den Kick der Überschreitung, jenen Schauer, welchem wir bei einem Mystiker wie Georges Bataille begegnen, der auf die Grenze angewiesen ist, um ein Tabu brechen zu können. Bei Thater geht es vielmehr um den Versuch, jene Grenzen und Definitionen zu hinterfragen und

neu zu bestimmen, auf denen unsere Auffassung von Betrachter und Gegenstand, Subjekt, Objekt, Bild und Wirklichkeit beruht. So wird die Anziehungskraft, die das Bewusstsein der Tiere – dieses Andere und uns doch Verwandte – für uns hat, zur Metapher für einen weiter reichenden Fragenkomplex. DELPHINE durchbricht unsere Sehgewohnheiten und die Distanz zwischen Betrachter und Gegenstand dadurch, dass das Bild sich durch den ganzen Raum bewegt und nicht wie im Kino frontal projiziert wird. Es biegt um Ecken und gleitet über Wände, Boden und Decke. Es gibt keine klare Unterscheidung zwischen dem Bild als Bild und dem Bild als architektonischem Element, zwischen dem Bildraum und dem Raum, in dem der Betrachter oder die Betrachterin sich befindet. Die Bilder umgeben die Besucher und schaffen eine neue Raumerfahrung: Die Räumlichkeit von Licht und Zeit des Videos vermischt sich mit der festen Materialität des Raums. Gleichzeitig durchbricht Thater aber auch den zentralperspek-

DIANA THATER, *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS*, 1998 (version 2), installation for LCD video projector, three-lens video projector, video monitor, 3 laser discs and players, window film, and existing architecture / *DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE*, Installation für LCD-Videoprojektor, Dreilinsen-Videoprojektor, Videomonitor, je 3 Laserdiscs und Abspielgeräte, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten. (PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK, L.A.)





DIANA THATER, *THE WICKED WITCH OF THE WEST*, 1996, installation for 3 video projectors, 1 laser disc and player, window film, and existing architecture, view of the HMS Calliope from across the Tyne river, Gateshead, England / *DIE BÖSE HEXE DES WESTENS*, Installation für 3 Videoprojektoren, 1 Laserdisc und Abspielgerät, Fensterfolie und bestehende Architektur, Blick auf die HMS Calliope in Gateshead von der anderen Flussseite.

tivischen Blick, da es in ihren Video-Installationen keine lineare Erzählstruktur mit einem klaren Anfang oder Ende gibt. Sie bieten eine unendliche Zahl möglicher Bilder und Perspektiven an, und es gibt keinen Ort, von dem aus man einen umfassenden Überblick gewinnen könnte, kein Blickwinkel ist besser als ein anderer. Es gibt keinen Punkt im Raum, der einem erlauben würde, sich vor das Werk hinzustellen und es mit einem Blick zu erfassen. Ich befinde mich mitten im Werk drin, und es wird deutlich, dass die Welt mich ebenso anschaut wie ich sie (um mit Lacan zu sprechen). Ich stehe vor dem Bild und bin zugleich mitten drin. Die im strömenden, wirbelnden Wasser hin und her schwimmenden Delphine mustern mich genauso eingehend wie ich sie. Ihr Blick erfasst und formt die Welt so gut wie der meine.

Immer wieder offenbaren Thaters Arbeiten auch ihre eigene Entstehungsweise. Kamera und Projektor erfüllen einen Teil dieser Aufgabe. Manchmal werden die Grundfarben des Videos durch entsprechende Einfärbung der Fensterscheiben im Ausstellungsraum augenfällig gemacht. Die Arbeiten untersuchen die spezifischen Eigenschaften und materiellen Besonderheiten des Videofilms sowie seine visuellen und räumlichen Möglichkeiten, wobei sie immer auch ihrer eigenen Produktionsweise Tribut zollen: Nie sind die technischen Geräte zwecks Illusion oder Verführung versteckt. Das Resultat erscheint dem Betrachter nicht wie ein vom Himmel gefallenes Wunder. Vielmehr zeigt sich jedes Werk selbst unverhohlen als das, was es ist: eine Komposition mit materiellen und technischen Mitteln. Und dennoch

erzeugt der Apparat keinerlei Distanz oder Verfremdung im Brecht'schen Sinn. Die Sichtbarkeit der Geräte bewirkt vielmehr eine Art Miteinbeziehung, eine neue Vertrautheit mit der Technik, deren Rolle bei der Herstellung des Bildes nicht länger verborgen bleibt. Wir befinden uns in einer symbiotischen Beziehung zur Technik und sehen schliesslich besser mit der Kamera als ohne. Thaters intime Vertrautheit mit dem Bild und der Projektionsfläche macht aus der Projektion eine bewusste künstlerische Strategie, dank der sich der Betrachter im und mit dem Werk bewegen kann. Mit «intim» meine ich übrigens keinerlei geschlechtsspezifische Anspielung auf weiche Weiblichkeit, sondern eine Form von Nähe im weiteren Sinn sowie die Aufhebung der Unterteilungen, die unser Sehen geprägt haben. Thater stellt die Beziehung zwischen Betrachter, Bild, Licht, Zeit und Architektur ganz gezielt auf den Prüfstand und trägt damit entscheidend zu einer Veränderung des Blicks und der räumlichen Präsentation von Filmen bei. Der passive Filmbetrachter, der vor der leuchtenden Kinoleinwand sitzt oder vor einem räumlich von ihm getrennten Bildschirm steht, ist endgültig Filmgeschichte; stattdessen wird nun eine andere Form des Sehens wirksam. Anders als die Video-Installationen der zeitgenössischen Kunstproduktion, die vorwiegend dem Film verpflichtet sind, verlangen Thaters Arbeiten einen mobilen Betrachter, der durch den Raum oder eine ganze Flucht von Räumen wandert, überströmt von bewegten Bildern ohne Anfang und Ende, ohne bestimmte Stellen, die man als Zentrum oder Peripherie bezeichnen könnte. Bei dieser Sichtweise wird der Körperlichkeit des Auges Rechnung getragen und die Illusion des allumfassenden Blicks, der die Welt zu beherrschen vermag, über Bord geworfen. Doch auch das Bild selbst hat nun vermehrt körperlichen Charakter, es hat an Räumlichkeit und Präsenz gewonnen. Die Grenze zwischen Bild und Betrachter, zwischen realem Raum und Bildraum, zwischen fester Architektur und beweglichem Bild hat sich verschoben. Wir stehen jetzt nicht mehr vor Bildern, deren Oberflächencharakter uns zum Stillstand zwingt. Stattdessen bewegen wir uns auf das Bild zu und es kommt uns ein Stück entgegen. Wohin derlei Vertraulichkeit führt, werden wir sehen.

(Übersetzung: Nansen)