

Alexandra Schneider

Privat, persönlich, alltäglich

Die Wiederentdeckung des Amateurs im zeitgenössischen Dokumentarfilm

> 1996.1

Am 14. April 1996 installierte Jennifer Ringley, eine damals 19-jährige amerikanische College-Studentin, eine Webkamera in ihrem Schlafraum und stellte Aufnahmen von sich selbst online; zugänglich für alle, die schon damals einen Internetanschluss besaßen. Das Projekt JENNICAM dauerte von 1996 bis 2003. Waren zunächst nur schwarz-weiße Standfotos von Jennifer Ringley zu sehen, die alle drei Minuten erneuert wurden, so sah man ab 1997 farbige Aufnahmen, und ab 1998 hing die Erneuerungsfrequenz der statischen Bilder davon ab, ob man sich JENNICAM als Abonnentin betrachtete: Wer bezahlte, bekam mehr und schneller neue Bilder zu sehen.



Standbilder von JENNICAM 1996 UND 1998

Die Reaktionen auf JENNICAM waren geteilt und bleiben bis heute kontrovers. Einerseits wird JenniCam als medialer Sündenfall und Urszene einer Tyrannei der Intimität und eines Verfalls einer kritischen Öffentlichkeit gelesen, als eine kulturelle Zerfallserscheinung, die nur wenige Jahre später, 1999 mit der Reality Show BIG BROTHER ihre Fortsetzung mit den Mitteln der kommerziellen Fernsehunterhaltung fand. Andererseits kann JENNICAM aber auch als Moment der medialen Demokratisierung gelesen werden, insofern Jennifer Ringley für ein Aufkommen des medialen Subjekts steht, das weder berühmt, noch wichtig qua öffentlicher Funktion oder Bedeutung ist, und auch gleich selbst über die medialen Produktions- und Distributionsmittel verfügt, um medial in Erscheinung zu treten. Für welche Lesart man sich auch immer entscheidet, wichtig ist, dass JENNICAM in einer Genealogie einer Kultur der medialen Selbstdarstellung, die heute in erster Linie mit Facebook und YOUTUBE in Verbindung gebracht wird, einen zentralen Moment oder einen Wendepunkt darstellt.

> 1968

28 Jahre vor Jenny und ihrer JENNICAM sorgte die österreichische Performance- und Medienkünstlerin Valie Export für einen Skandal, der zugleich Kunst- und Mediengeschichte schrieb: «Anlässlich der 2. Maraisiade, einem Festival für den jungen Film 1968 in Wien, zeigt Valie Export ein Werk, das sie anstatt ihrer zum politischsten Film gekrönten Aktion PING PONG EIN FILM ZUM SPIELEN – EIN SPIELFILM dem Publikum vorführte». ¹⁾



Valie Export: PING-PONG-KINO

Statt PING PONG zu zeigen und das Publikum zum Mit-Spielen zu bringen, führt Valie Export ihr Tapp- und Tastkino vor, das die Künstlerin selbst wie folgt beschreibt: «Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, d.h., in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muss der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. <Tapp- und Tastkino> ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation.»²⁾



Valie Export: Tastkino

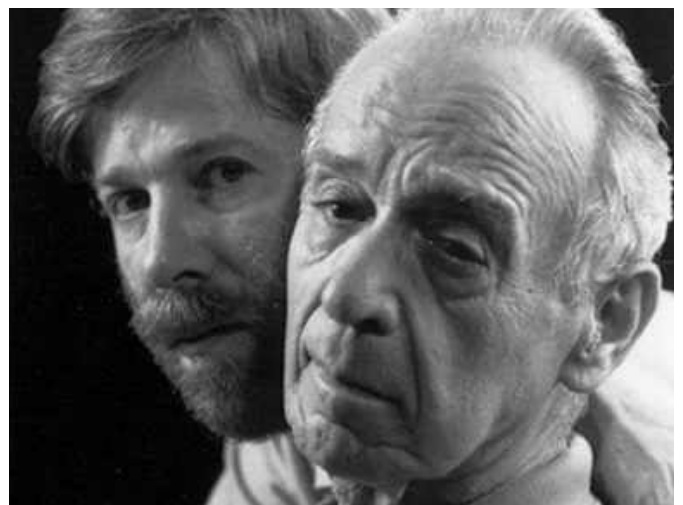
Unter Einsatz des eigenen Körpers – und darin Jennifer durchaus verwandt – sagt Valie Export der Tyrannei der falschen Intimität einer bloß vorgestellten sexuellen Freiheit den Kampf an, als deren Medium sie das konventionelle Kino versteht. Valie Exports Werk sollte die hilflosen Tastversuche jener Filmfiguren aus dem frühen Kino endlich überflüssig machen, denen Jean-Luc Godard in *LES CARABINIERS* (F/I 1962) noch einmal die Reverenz erwies, als er seinen Protagonisten den Versuch machen liess, zu einer Schönen auf der Leinwand ins Bad zu steigen. Uncle Josh heisst diese Figur bei Edison in einem Film mit dem Titel *UNCLE JOSH AT THE MOVING PICTURE SHOW* aus dem Jahr 1902, in dem die Szene des Tölpels vom Land, der bei seinem ersten Kinobesuch einer schönen Frau auf der Leinwand auf den Leib rückt, zum ersten Mal zu sehen ist. Womit Valie Export nicht gerechnet hatte, war, dass ein später Nachfolger von Josh – wenn auch ausgestattet mit avanciertem politischem Bewusstsein – bei der Erstaufführung des Tapp- und Tastkinos im Saal saß. Nochmals zurück zur Preisverleihung von damals:

«Nach der Ankündigung betretenes Schweigen im Publikum. Plötzlich stürmt der Schweizer Jungregisseur G. Radanowicz die Bühne, tritt vor Valie Export und versucht, ihren Kinokasten vor dem nackten Busen zu zertrümmern, mit Ausrufen wie < seht her diesen Busen fürs Volk >, was eben durchaus den Intentionen Exports widersprach. Bevor es soweit kam, schlug Weibel ein paarmal kräftig zu, das Licht ging aus... Als es wieder anging, stand Weibel als Sieger auf der Bühne, Valie Export war geflohen, Radanowicz suchte seine Brille am Boden.»³⁾

Aus der Sicht der psychoanalytischen und feministischen Filmtheorie gefällt das Detail mit der Brille ganz besonders: Halbe Bibliotheken sind geschrieben worden über den Zusammenhang von Frauenkörpern, Brillen und Kastrationsangst. Ohne diesem Faden weiter nachgehen zu wollen, sei noch einmal festgehalten, wie Valie Export ihre Arbeit verstand: Das Tapp und Tastkino ist für sie «1. Tapp- und Tastfilm 1. Strassenfilm 1. mobiler Film 1. echter Frauenfilm »⁴⁾

> 1996.2

1968 war der amerikanische Filmemacher Alan Berliner gerade mal zwölf Jahre alt. In dem Jahr, in dem JENNICAM online ging, brachte dieser seinen zweiten abendfüllenden Dokumentarfilm heraus. *NOBODY'S BUSINESS*, ein dezidiert autobiografischer Film, in dem Alan Berliner privates Filmmaterial aus seiner Familie verarbeitet und auch selbst in Erscheinung tritt. Das grosse Familiengeheimnis um das es in diesem Film geht, ist wie der amerikanische Filmwissenschaftler Michael Renov (2008) schreibt, gar kein besonders großes Geheimnis: es gehe, vergleichsweise profan, um eine Scheidung.⁵⁾ *NOBODY'S BUSINESS* ist in erster Linie ein Film über eine Vater-Sohn-Beziehung, im Mittelpunkt steht Oscar, der Vater des Filmemachers Alan Berliner. Alan will von seinem Vater erfahren, wie die glückliche Kleinfamilie der Home-Movie-Aufnahmen, auseinander gebrochen ist. Und obwohl wir als Zuschauerinnen von *NOBODY'S BUSINESS* schon bald merken, dass Alan die wahren Gründe wohl nie aus seinem Vater heraus bekommen wird, setzt Alan alles daran, der Wahrheit näher zu kommen.



Alan und Oscar Berliner: *NOBODY'S BUSINESS*

Wie der eben schon zitierte Filmwissenschaftler Michael Renov auch schreibt, erfahren wir aus *NOBODY'S BUSINESS* einiges über die Schattenseiten jedes glücklichen Heims, und zwar nicht zuletzt durch den Kontrast zwischen dem, was die Home-Movie-Aufnahmen zeigen und den Erinnerungen und Erzählungen der Protagonisten und Protagonistinnen dieser Filmaufnahmen. Die Home-Movie-Aufnahmen der Familie Berliner sind typisch für Filmdokumente einer Vielzahl von Familien. Die ersten Schritte eines Kindes, Bar Mitzvah oder Konfirmation, Hochzeiten und Ferienreisen: typische Momente und Familienrituale, aus denen die Kodachrome- und später Video-Versionen jedes Familienlebens bestehen.

> 1996.3

1996 ist für mich persönlich das Jahr, als ich mit den Recherchen für meine Doktorarbeit zum Home Movie angefangen habe.⁶⁾ Das ist ein Zufall, aber vielleicht auch nicht. *JENNICAM* und der Film von Berliner ent-

stehen nämlich zu einem Zeitpunkt als das Private und Alltägliche in den Medien eine bis dato unbekannte Rolle zu spielen beginnt. Das hat vielfältige Gründe, lässt sich nicht zuletzt aber auch auf eine Krise etablierter Quellen, Stimmen, Institutionen zurückführen. Hatte man in den 1980er und 1990er Jahren noch unter der Rubrik der sogenannten Postmoderne den Verlust der großen Metanarrative wie < Fortschritt >, < Entwicklung >, < Geschichte > usw. beklagt, so scheint die Mitte der 1990er Jahre ein Moment zu sein, an dem eine neue Kultur der Mikronarrative und vor allem der medialen Selbsterzählungen erstmals in Ansätzen zur Entfaltung kommt, von medialen Selbsterzählungen, die nicht in einem klassischen Sinne bekenntnishaft öffentlich sind (wie alle < confessiones > und < confessions > von Augustin über Rousseau bis zur Celebrity-Autobiographie), aber auch nicht einfach nur intimistisch und privat.

Wenn ich mit meinen drei Beispielen einerseits die Mitte der 1990er Jahre in den Blick nehme und mit Valie Export noch weiter in die Vergangenheit zurückgehe, dann in einer genealogischen – man könnte auch sagen: medienarchäologischen – Absicht, also in der Absicht, unsere gegenwärtige (mediale) Lage auf ihre Herkunft zurückzuführen. Tatsächlich lässt sich die Entdeckung des Privaten und Alltäglichen in den neunziger Jahren von heute aus gesehen gar nicht mehr so leicht nachvollziehen, weil wir uns so sehr daran gewöhnt haben, allenthalben private Bilder veröffentlicht zu sehen. Doch so gegenwärtig privates Film- und Videomaterial heutzutage ist, so schwierig war es damals, 1996, an Material heranzukommen. Dies galt damals in besonderem Masse für Filmmaterial aus der Schweiz, gab es anderswo doch damals schon ein paar Jahre früher Initiativen, um Familienfilme in öffentlichen und privaten Archiven zu sammeln.⁷⁾

Zeitgleich mit dem immer präsenter werdenden Internet, damals noch gerne als Cyberspace bezeichnet, und parallel zum Beginn der achtziger Jahre in Westeuropa eingeführten und mit einer gewissen Verzögerung zu Beginn der neunziger Jahre wirksam werdenden Privatfernsehen, fingen an verschiedenen Orten, mit unterschiedlichen Beweggründen und mit verschiedenen Motivationen Leute an, privates Filmmaterial zu sammeln und zu verwerten. Ihr Interesse war entweder historisch, künstlerisch, wirtschaftlich oder wie in meinem Falle wissenschaftlich geprägt. Martina Roepke, die zeitgleich ein ähnliches Projekt zum Familienfilm in Deutschland recherchierte, konnte auf eine grosse Privatsammlung und ein Archiv von Familienfilmen eines deutschen Fernsehsenders zurückgreifen.⁸⁾ Nicht zuletzt ein aus naheliegenden historischen Gründen stärker ausgeprägtes Bewusstsein für den Wert historischen Bildmaterials hatte in Deutschland dazu geführt, dass Amateur- und Familienfilme früher als in der Schweiz systematisch gesammelt und als Quellenmaterial verwendet wurden.

Vielleicht gerade dadurch, dass es in der Schweiz 1996 noch wenig Sensibilität für die kulturelle und historische Bedeutung von Familienfilmen gab (nicht zuletzt auch als Teil des audiovisuellen Erbes), wurde ich im Zusammenhang mit meiner Forschung oft angefragt, etwas über die Verwendung von Familienfilmen im Kompilations- und Found Footage-Film zu erzählen.

Man ging wohl davon aus, dass ich mich als Filmwissenschaftlerin in erster Linie mit Werken von Filmemachern bzw. Künstlerinnen beschäftigen würde und nicht mit deren Rohstoff. Ich habe dann auch während einiger Zeit eine Liste mit mir bekannten Dokumentar-, Experimental-, Werbe- und Spielfilmen geführt, die mit Familienfilmen arbeiteten, mitunter auch solche, die mit nachgestellten Familienfilmen arbeiteten. Diese Liste war eine zeitlang überschaubar und auch relativ einfach systematisch zu führen. Schon bald allerdings kamen weltweit so viele Filme mit Home-Movie-Material heraus, dass ich den Anspruch aufgab, die Liste weiter vollständig zu halten.

Man kann also behaupten, dass 1996 eine Art Wendepunkt oder Kipppunkt darstellt, was die Sichtbarkeit von privatem Filmmaterial in der Öffentlichkeit angeht. Ferner kann man behaupten, dass die aufkommende Online-Kommunikation dabei keine unwesentliche Rolle spielt (siehe: JENNICAM).

Aber welche Rolle spielen dabei Valie Exports Projekte von 1968? Die Auf- und Neubewertung des Privaten wurde im Wesentlichen auch von der Frauenbewegung und feministischen Künstlerinnen initiiert, denn schließlich ist das Private ja, wie wir von dem entsprechenden Slogan noch wissen, politisch. Sowohl die Selbsteinschreibung oder Selbstdarstellung von Filmschaffenden wie auch das aufkommende Subgenre autobiografischer Filme ist, historisch gesehen, wesentlich von feministischen Künstlerinnen und Filmemacherinnen mitgeprägt. Dafür steht für mich das Tapp- und Tastkino von Valie Export. Gleichzeitig steht diese Performance, in der die Künstlerin ihren eigenen Körper zum Film und Kino erklärt, aber auch für eine Reflexion auf die Entgrenzung des klassischen Kinoraums im Sinne einer erweiterten Film- und Kinopraxis. Exports Arbeit gehört so gesehen zum Bereich des Expanded Cinema. Zudem ist das Tapp- und Tastkino auch eine radikale Reflexion der Figur der Künstlerin, des Filmschaffenden, ja der Autorin oder des Autors. Darüber hinaus kann Exports Werk aus heutiger Perspektive auch in einer Genealogie von Tastsinn und Medien (Stichwort: Touchscreen) gesehen werden. Valie Export kann in diesem Sinne durchaus in eine Ahnenreihe zeitgenössischer Filmkünstlerinnen gestellt werden, die mit privatem Material arbeiten, und ihre Arbeit kann insbesondere auch einen Schlüssel zu einem Verständnis von künstlerischen Praktiken liefern, die sich nicht mehr nur auf den Kinoraum beschränken, sondern der Entgrenzung des Films unter den Bedingungen einer digitalen Netzwerkkultur Rechnung tragen. Es sind solche Formen der Erkundung von AutorInnenenschaft, die Amateuraufnahmen verwenden, denen mein besonderes Interesse gilt, und die ich im Folgenden nicht zuletzt mit den Praktiken der medialen Selbstdarstellung in den neuen sozialen Netzwerken kontrastieren möchte.

Meinem eigenen Verfahren der Montage von archäologischen Fundstücken aus verschiedenen Schichten der Mediengeschichte gemäß, muss ich dafür noch einmal bei Alan Berliner ansetzen. In seinem ausführlichen Artikel über Berliners autobiografische Filme schreibt Michael Renov, dass es für ihn nicht erstaunlich ist, dass zeitgenössische Filmschaffende, vor allem solche, die man als häusliche Ethnografen bezeichnen kann, Familienfilme

oder private Videos als einer ihrer zentralsten Rohstoffe sehen. Indem Filmer und Filmerinnen auf private Bilder aus der Vergangenheit zurückgreifen, kann deren Bedeutung auf vielfältige Weise neu geschrieben werden, sei es durch Wiederholung oder Freeze Frames, durch ihre Befragung mittels Voice-over, die Bilder können emotional kodiert werden durch Stimmen, Musik und Töne und so zu meditativen Vehikeln werden. Sie können, so Renov, verwendet werden, um Erinnerungen wach zu rufen, die damit für eine erneute Analyse zugänglich werden. Dies gilt, und hier würde ich Renov weiterführen bzw. ergänzen, aber nicht nur für so genannte häusliche Ethnografien; es lässt sich eine vergleichbare Verwendung von Home Movies oder Amateurmaterial in Werken beobachten, die sich mit Vergangenheit jenseits des privaten Raums befassen. Ein prominentes Beispiel wäre etwa das Werk des Film- und Medienkünstlers Peter Forgacs, der im Übrigen fast gleichzeitig wie Alan Berliner angefangen hat, für seine Werke Home Movies zu bearbeiten. Forgacs Filme sind aber im Unterschied zu Berliners Filmen weder autobiografisch noch von der künstlerischen Selbsteinschreibung des Machers gekennzeichnet. Forgacs gehört zu den vorgängig erwähnten Privatsammlern und Archivaren, die schon in den achtziger Jahren systematisch privates Filmmaterial gesammelt haben. In seinem Falle Filme aus Ungarn, aus denen er im Laufe seiner Arbeit über mehrere Jahrzehnte hinweg Found-Footage-Filme zur ungarischen Geschichte realisiert hat. Hier könnte auch *FACING FORWARD* (1999) der niederländischen Medienkünstlerin Fiona Tan erwähnt werden, die für eine Videoprojektion ethnografisch anmutende Amateuraufnahmen aus den ehemaligen niederländischen Kolonien versammelt, wobei es hier auch um die Rolle von Archivmaterial geht und wie dieses zugänglich gemacht werden kann.

Eine weitere Variante einer Reflexion privater Formate lässt sich sodann auch in Werken finden, die das Format Home Movie bzw. privates Video als Format benutzen und damit befragen. Dazu gehören etwa *NO SEX LAST NIGHT* von Sophie Calle aus dem Jahre 1992 und die Filme von Susan Mogul (vgl. ihren Text «Confessions of the Real Susan Mogul» in dieser ZDOK-Publikation).



Peter Forgacs: *A BARTOS CSALÁD (The Bartos Family)*, 1988



Fiona Tan: *FACING FORWARD*, 1999



Sophie Calle: *NO SEX LAST NIGHT*, 1992

> 1996.2

Zum Zeitpunkt als Alan Berliner seinen ersten langen Dokumentarfilm realisiert, 1986, beendet ein gewisser Lawrence Lessig sein MA-Studium in Philosophie in Cambridge. Zehn Jahre später, 1996, ist er Assistenzprofessor an der Universität von Chicago. Heute gehört Lawrence Lessig, einer der Mitbegründer der Creative Commons Licence zu den einflussreichsten Urheberrechtsjuristen der USA. 1996 aber hält Lessig verschiedene Vorträge zum Thema Cyberspace und Recht, unter anderem an einer Konferenz mit dem Titel «Virtue and Virtuality, Gender Law and Cyberspace» am MIT in Boston. Lessig schreibt:

«For, if we have learned anything about the power of this space [the cyberspace], we have learned the power that this space provides to those without power in the real world. <You don't understand what this space is,> a friend of mine wrote. She is a mother of three who works at home, raising those three. <What this space means to me,> she says, <you have to understand. Here is a place where my voice is not the voice of a mother, or a woman, or an attractive woman, or a married woman. Here is the only place I have ever known where I can speak and my words are heard as your words are heard all the time. You have always lived your life in a different world. Your words have always had authority given to them, not so much by what you say, but by who you are and the world around you. But here,> she says, <I can take that authority if I take a name, a different name, a name like yours. I can escape the burden of the name I must carry in real space. Cyberspace is that place that frees me from who I am in the real world and you can't understand that power.>⁹⁾

Und weiter: «What the cyberspace gives is a property right over identity. It gives individuals the power to control their identities. It is this power that makes the space so immensely valuable. We must understand how to preserve the control individuals have over their identities if cyberspace is to be preserved as it is right now.»¹⁰⁾

Lessig äussert sich in seinem Vortrag kritisch über kommende Veränderungen des Cyberspace, Veränderungen, die das, was er als grösste Errungenschaft sieht, bedrohen: die Offenheit des digitalen Raumes durch das Re-etablieren alter und neuer Machtstrukturen, sowie durch Kommerzialisierung und sogenanntes Zoning (also Schaffen von Zonen, Grenzen und Bereichen). Lessigs Vortrag findet am 21. April 1996 statt, knapp eine Woche nachdem JENNICAM online gegangen ist. Wovon er in diesem Vortrag spricht und vor allem, das was die von ihm zitierte Freundin erzählt, verändert sich schon eine Woche später mit JENNICAM, wenn auch nur graduell. Jennifer Ringley benutzt keinen Avatar, nimmt also keine andere Identität an, um im Cyberspace aufzutreten, sie ist sich selbst. Auf der anderen Seite kann man auch eine Kontinuität zwischen der Äusserung von Lessigs Bekannten und Jennifer sehen: Auch für Jenny stellt der Cyberspace einen Raum dar, der es ihr erlaubt, als alltägliche, unbekannte Person <ohne Namen> und Macht, gehört, oder in ihrem Falle vor allem gesehen zu werden.

In seinen späteren Arbeiten und namentlich in seinem 2008 publizierten Buch *REMIX: MAKING ART AND COMMERCE THRIVE IN HYBRID ECONOMY*, einer Verteidigungsschrift für alle Formen der Kreativität, die auf vermeintlich urheberrechtlich geschütztes Material zurückgreifen, wie etwa Mash-Up-Videos, führt Lessig eine wichtige Unterscheidung ein, die auf einer Metapher aus der Computersprache basiert.¹¹⁾

Er unterscheidet in einer medienhistorischen Perspektive zwischen einer Read-Only (Nur Lesen) und einer Read/Write-Kultur (Lesen-Schreiben-Kultur). Die Medienkultur

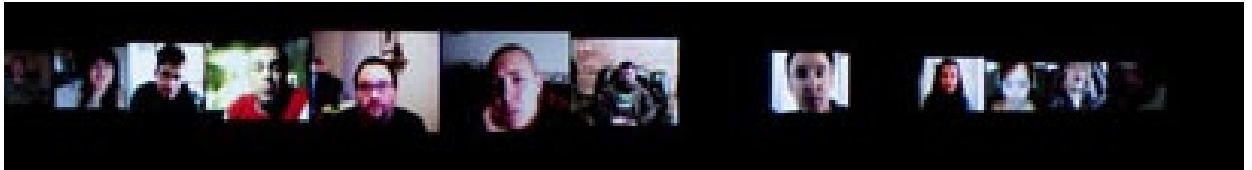
des 20. Jahrhunderts, dominiert von Rundfunkmedien, dem Kino und dem Fernsehen, ist eine Read-Only-Kultur, in der Formate und Inhalte von wenigen Sendern an die «Millionenschar der Rundfunkhörer» verteilt werden (die Formulierung stammt von Goebbels). Die Medienkultur des beginnenden 21. Jahrhunderts, mit ihren digitalen Netzwerken und digitalen Produktionswerkzeugen, von billigen Kameras über Schnittsoftwares bis zu Blogs und anderen Kanälen der Veröffentlichung, ist hingegen eine ausgeprägte Read/Write-Kultur, in der jede Konsumentin zugleich Produzentin sein kann. Die Medienkultur des 19. Jahrhunderts war im Übrigen auch schon eine R/W-Kultur; Lessig zitiert gerne das Beispiel der bürgerlichen Hausmusik, und tatsächlich zeigt die Wirtschaftsgeschichte der Musikverlage im 19. Jahrhundert, dass diese vorab vom Verkauf von Neuarrangements bedeutender Werke für die Zwecke der Hausmusik im bürgerlichen Familienkreis lebten. Über die R/W-Kultur des 21. Jahrhunderts meint Lessig: «Für die Kultur als Ganzes ist dieses Recht zum Basteln absolut wesentlich. In einer Welt voller Werkzeuge und junger Menschen, die darüber nachdenken, wie sie mit diesen Mitteln kreativ werden können, sollten wir diese Alphabetisierung der Kreativität unterstützen. Das Kreativitätsmodell des 21. Jahrhunderts lautet eben: konsumiere, kreierte und verteile.»¹²⁾

> 1996.5

Noch einmal 1996: In diesem Jahr realisiert die amerikanische Medienkünstlerin Natalie Bookchin ein CD-Rom Projekt mit dem Titel *DATABANK OF THE EVERYDAY*, eine Datenbank des Alltäglichen. Bookchin verknüpft in dieser Arbeit eine Computerdatenbank mit einem Katalog von Agenturfotos. Ein bestimmter Moment der Arbeit wird als einer der ersten Versuche in der Computerkunst gesehen, eine Brecht'sche Strategie anzuwenden. Wir sehen einen Videoloop einer Frau, die ihre Beine rasiert und den Loop des laufenden Computerprogramms. Wir sehen, so ein Kritiker, die Mechanismen



Natalie Bookchin: *DATABANK OF THE EVERYDAY*, 1996



Natalie Bookchin: LAID OFF, 2009

durch die der Computer seine Illusion erzeugt als integraler Teil des Kunstwerks. Als digitale Netzkünstlerin verarbeitet und reagiert Natalie Bookchin in ihrem Werk auf Veränderungen der Netzkultur; zwischen 2005 und 2007 realisiert sie beispielsweise eine kleine Serie, die sie Netzwerk-Filme nennt, Filme, deren Bilder von Online-Sicherheitskameras stammen.

2008 beginnt die Künstlerin, YouTube-Clips zu Videoinstallationen zu verarbeiten. Zwei dieser Arbeiten sind besonders interessant, weil sie das Thema der Selbstdarstellung von alltäglichen Personen im Netz aufgreifen. Die erste Arbeit stammt aus dem Jahre 2009 und trägt den Titel: LAID OFF (Entlassen). Dieses Werk gehört zu einer noch laufenden Serie mit dem Namen TESTAMENT. In dieser Serie verarbeitet Bookchin unter verschiedenen thematischen Ordnungskategorien Selbstbekenntnisse von Menschen, die auf YouTube Clips über Dinge posten, die sie beschäftigen, die ihr Leben prägen. Die Clips wurden von Bookchin hinter- (zeitlich) und nebeneinander (räumlich) angeordnet, mal entsprechend ihrer Bildkomposition, oder thematisch basiert auf den Aussagen. Die Anordnung bildet bald ein chor-ähnliches Arrangement, in dem die verschiedenen Protagonisten mit- und nacheinander den gleichen Satz oder das gleiche Wort aussprechen. Die serielle Anordnung der Clips verweist zum einen darauf, dass es, ähnlich wie im Home Movie typische Situationen gibt, die Menschen dazu veranlassen, Selbstbekenntnisse zu erstellen, wie etwa die diesem Beispiel zugrunde liegende Erfahrung des Verlustes der Arbeitsstelle. Zum anderen wählt nun Bookchin aber gerade Ereignisse, die nicht zum Standardrepertoire von Home Movies und privaten Videofilmen gehören: Krisenmomente, Momente der Verunsicherung oder auch solche, die generell als zu ambivalent und privat scheinen, um ihren Weg in die Öffentlichkeit zu finden. Gleichzeitig haben aber gerade solche Selbstbekenntnisse im Privatfernsehen in Nachmittags-Talkshows auch ihren Ort gefunden. Das Webvideo als mediale Beichte sozusagen. Neben LAID OFF hat Bookchin auch eine Arbeit realisiert, in der sie Selbstäußerungen zum täglichen Medikamentengebrauch versammelt (MY MEDS).

Neben der relativ stereotypen Inszenierungsweise (Mensch sitzt vor seinem Laptop und nimmt damit seine Beichte auf), gelingt es der Künstlerin aber, durch ihre Montage Schichten von Sprachgebrauch und sozio-linguistische Merkmale herauszukristallisieren – eine polyphone Stimme und ein videografisches Mosaik einer neuen Öffentlichkeit UND Privatheit: YOUTUBE.

Interessant ist eine weitere < Found-On-YouTube >-Arbeit von Bookchin, MASS ORNAMENT, eine Arbeit, die nicht zufällig den Titel eines Aufsatzes des deutschen Filmtheoretikers Siegfried Kracauer zum Titel hat: Kracauer

Natalie Bookchin: *MASS ORNAMENT*, 2010

nimmt in seinem Aufsatz von 1927 die Beschreibung einer Revue-Girl Truppe zum Ausgangspunkt, um zu formulieren, was er unter dem Ornament der Masse versteht: «Mit den Tillergirls hat es begonnen. Diese Produkte der amerikanischen Zerstreungsfabriken sind keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösbare Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind. Während sie sich in den Revuen zu Figuren verdichten, ereignen sich auf australischem und indischem Boden, von Amerika zu schweigen, in immer demselben dichtgefüllten Stadion Darbietungen von gleicher geometrischer Genauigkeit. Die Ornamente bestehen aus Tausenden von Körpern, Körpern in Badehosen ohne Geschlecht. Träger der Ornamente ist die Masse. Sie werden aus Elementen zusammengestellt, die nur Bausteine sind und nichts außerdem. Zur Errichtung des Bauwerkes kommt es auf das Format der Steine und ihre Anzahl an. Es ist die Masse, die eingesetzt wird. Als Massenglieder allein, nicht als Individuen, die von innen her geformt zu sein glauben, sind die Menschen Bruchteile einer Figur.»¹³⁾

Neben der von der Künstlerin durch die Titelwahl nahe gelegte Interpretation ihrer Arbeit, verweist *MASS ORNAMENT* aber auch auf eine interessante Gleichförmigkeit der performativen Inszenierung, deren Urszene weiter zu ergründen wäre. Warum taucht beispielsweise in diesen Amateur-Kompositionen so oft ein Bildschirm auf, sei es ein Computermonitor oder ein Fernseher? Abgesehen vom Herausarbeiten von visuellen Konstanten, also von Ähnlichkeiten der *Mise-en-scène*, der Performance und der Inszenierung, mit dem Mittel der Montage, findet die künstlerische Interpretation des Materials durch Bookchin im auditiven Arrangement ihren Ausdruck, das Referenzen zu Busby Berkelys Musical-Nummern herstellt.

Neben der installativen Vorführung als Ein- oder Mehrkanal-Installation macht Natalie Bookchin ihre *YOUTUBE*-Werke auch auf *YOUTUBE* wieder zugänglich, in erster Linie um den Darstellern, deren Clips sie benutzt, diese wieder zurück zu geben. Durch das Posten ihrer Filme auf *YOUTUBE* werden diese selbst zur Weiterverwendung downloadbar. Man könnte nun also im Sinne einer Read-Write Kultur auch die Werke von Bookchin weiter verwenden: eine Spirale des Umschreibens kommt so in Gang.

Bookchin beginnt sich 1996 mit ihrer Datenbank des Alltäglichen mit mediatisierter Kultur auseinanderzusetzen, im gleichen Jahr also als *JENNICAM* online geht und Alan Berliner seinen Film *NOBODY'S BUSINESS* dreht. Alan Berliner erzählt seine eigene Geschichte. Mit ihren neusten Werken reagiert Natalie Bookchin auch auf den Umstand, dass laufend neues autobiografisches Material produziert und veröffentlicht wird.

> 1968.1996.2011

Selbstbeschreibungen, davon gehen wir aus, sind aufrichtig und authentisch. Wer sich selbst beschreibt, dokumentiert, wer oder was sie oder er ist, in einer Beschreibung dessen, was man tut oder erlebt. Das «Ich» der Selbstbeschreibung in Frage zu stellen, bedarf eines besonderen Misstrauens, eines Zweifels, der zunächst einmal nicht zulässig erscheint. Davon haben Figuren wie Binjamin Wilkomirski profitiert, als sie ihre Biographien fälschten: Während eine wissenschaftliche Aussage immer von vornherein methodischem Zweifel unterliegt, schenken wir jedem bereitwillig glauben, der «Ich» sagt und aus seinem Leben berichtet. Diesen auf Anhieb unhintergehbaren Angelpunkt des «Ich» hat Valie Export mit ihrem Tapp- und Tastkino in einem buchstäblichen Sinne verkörpert: Ihre Kritik am voyeuristischen Regime des Kinos ist glaubwürdig, weil sie unter Einsatz ihres Körpers stattfindet, und doch kann man sich von ihrer Bereitschaft, sich betasten zu lassen, wie die einleitende Anekdote zeigte, ganz unmittelbar ertappt fühlen. Das Tapp- und Tastkino ist mithin so etwas eine Authentizitätsfalle, in die der Voyeur tappen soll, und in die auf jeden Fall jener Voyeur tappt, der auf keinen Fall tasten will, sondern schauen, und zwar zusammen mit allen anderen (dem Publikum, hier zeitgemäß eingeführt als «Volk»). Die Zerstörung des Tapp- und Tastkinos zielt auf die Wiederherstellung des filmischen Blicks.

Nun arbeiten Künstlerinnen und Filmemacher immer in einer bestimmten, historisch spezifischen kulturellen Situation. Zur gegenwärtigen Situation, die ein anderer Österreicher, Alex Horwath, einmal so schön als „post-kinematographisches Zeitalter“ charakterisiert hat, gehört die digitale Netzwerkkommunikation und mit ihr die Präsenz und Verfügbarkeit von privatem Material. Diese ist mittlerweile so umfassend geworden, dass solches Material nicht einfach nur leicht verfügbar ist – z.B. für Künstlerinnen, die damit arbeiten wollen –, sondern sich als Thema dokumentarischen oder künstlerischen Arbeitens geradezu aufdrängt: Wir leben in einem Zeitalter der weitgehend vorbehaltlosen Veröffentlichung audiovisueller Selbstbeschreibungen, und wer heute dokumentarisch arbeitet, greift nach etwas buchstäblich Naheliegenderem, wenn sie (oder er) solche Selbstbeschreibungen zum Stoff eines Filmes macht.

Fallen, in die der Blick tappt und in denen er sich mit unhintergehbare Authentizität konfrontiert sieht, sind allerdings selten geworden. Ein Blick auf die Homepage von Alan Berliner zeigt, dass die filmische Selbstbeschreibung im digitalen Netzwerkzeitalter ihre gute Ordnung hat: Der Einsteig in das Schaffen von Berliner via Internet erfolgt über einen virtuellen Aktenschrank, also über das Archiv als Datenbank. Die Kategorien über die Berliner sein Schaffen zugänglich macht und in die sein Schaffen fällt, reichen vom klassischen Dokumentarfilm über Installationen hin zu den Neuen Medien, Kontextmaterial; Biografisches und Familiengeschichte haben ebenso ihren Ort. Aufgeräumt tritt uns dieses filmische Selbst entgegen. In geordneten Bahnen verlaufen aber auch die Selbstbeschreibungen der

Amateure. Natalie Bookchins Arbeit besteht nicht zuletzt darin, diese Bahnen freizulegen. So zuverlässig wie sich die Assemblagen der Tanznummern vor dem Schlafzimmerschrank und mit dem Bildschirm im Hintergrund immer wieder einstellen, so schwer scheint auch der Impuls zu unterdrücken zu sein, sich nach dem Verlust der Arbeitsstelle in einem Videoblog-Eintrag seine selbst zu vergewissern. So tief verwurzelt ist der Zusammenhang von Arbeit und Selbst und die Idee, dass der Wert des Selbst sich in der Arbeit ausdrückt und davon abhängt, dass man eine Arbeit hat, dass deren Verlust unweigerlich in eine Krise mündet, die man in der Selbstvergewisserung vor der Kamera in Szene setzt, um sich zu fassen: Um in der Form der Selbstbeschreibung das wieder zu erlangen, was man mit einer Metapher, die als solche kaum noch erkannt wird, die <Fassung> nennt. Während der Premiengast aus der Schweiz bei Valie Exports „Tapp- und Tastkino“ die Fassung verlor, weil ihm (und dem Publikum, in dessen Namen er auftrat) der filmische Blick verweigert und entzogen wurde, ringen Natalie Bookchins Materiallieferanten um ihre Fassung und gewinnen sie im filmischen Blick auf sich selbst. Dass das Selbst, dessen sich die YouTube-Videographen in ihren krisenhaften Selbstbeschreibungen versichern, zumindest der Form nach im Grunde immer dasselbe ist, dass also die Individualität des Individuums zumindest der filmischen Form nach eine einförmige ist, fällt dabei gar nicht ins Gewicht – im Gegenteil: Es würde sich als Fassung nicht eignen, wenn es nicht in gewisser Weise gleichförmig wäre. So passt die Erfahrung, die so Form gewinnt, dann in den biographischen Aktenschrank, den unter den gegebenen technischen Bedingungen längst nicht mehr nur ein Künstler wie Alain Berliner im Internet unterhalten kann. Denn YouTube (und Facebook) ist, neben vielen anderen Dingen, unter anderem auch dies geworden: Unser aller biographischer Aktenschrank. <Z



Homepage von Alan Berliner

Alexandra Schneider ist Associate Professor of Media Studies an der Universität Amsterdam. An der Universität Zürich promovierte sie über die filmische Praxis des Heimkinos.

Anmerkungen

- 1) Karin Pinter-Koschell: Female Actionism, zitiert nach: <http://prestressed-concrete.mur.at/ak/fak.htm>. Zuletzt besucht am 21. Juli 2011.
- 2) Valie Export, zitiert nach: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/video/1/>. Zuletzt besucht am 21. Juli 2011.
- 3) Karin Pinter-Koschell: Female Actionism, zitiert nach: <http://prestressed-concrete.mur.at/ak/fak.htm>. Zuletzt besucht am 21. Juli 2011.

- 4) Valie Export zitiert nach: [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1956&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=6d9b20c733](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=6d9b20c733). Zuletzt besucht am 21. Juli 2011.
- 5) Michael Renov: "Family Secrets: Alan Berliner's Nobody's Business and the (American) Jewish Autobiographical Film, in: Framework: The Journal of Cinema and Media, Jg. 49, Nr. 1, 2008, S. 55-65.
- 6) Alexandra Schneider: „Die Stars sind wir.“ Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissigerjahre, Marburg 2004.
- 7) Dies hat sich in den letzten Jahren verändert, ein Beispiel ist das Projekt SuperAargau: <http://www.ag.ch/staatsarchiv/de/pub/projekte/laufende/superaargau.php>.
- 8) Martina Roepke: Privat-Vorstellung: Heimkino in Deutschland vor 1945, Hildesheim 2006.
- 9) Lawrence Lessig: "Zoning Porn and People in Cyberspace", zitiert nach: <http://web.mit.edu/wgs/pdf/virtue-virtuality.pdf>, zuletzt besucht am 21. Juli 2011., hier S. 35.
- 10) Lawrence Lessig: "Zoning Porn and People in Cyberspace", zitiert nach: <http://web.mit.edu/wgs/pdf/virtue-virtuality.pdf>. Zuletzt besucht am 21. Juli 2011., hier S. 36.
- 11) Das Buch von Lessig erscheint übrigens zeitgleich mit einem Dokumentarfilm, in dem Lessig eine prominente Rolle spielt und fast den gleichen Titel trägt wie sein Buch: Rip Remix Manifesto (Brett Gaylor, Kanada 2008).
- 12) Lawrence Lessig in einem Interview mit dem Tages-Anzeiger, 11. September 2006, zitiert nach: <http://sc.tagesanzeiger.ch/dyn/digital/hintergrund/664324.html>, zuletzt besucht am 21. Juli 2011.
- 13) Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1977, s. 50-63

Abbildungsnachweise

- 1 JenniCam s/w (1996), Seite 1:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http://horl.yolasite.com/resources/jennifirst.jpeg&imgrefurl=http://horl.yolasite.com/jennicam.php&usq=__mCgg8X60Kfg0Go0JO6Cw1JysQO8=&h=242&w=320&sz=27&hl=nl&start=1&zoom=1&tbnid=rJ-QzDUVOYMxxM:&tbnh=89&tbnw=118&ei=tEspTv2MNZD_-gbuoc3KBg&prev=/search%3Fq%3Djennicam%2B1996%26um%3D1%26hl%3Dnl%26sa%3DX%26biw%3D1161%26bih%3D826%26tbnid%3Disch&um=1&itbs=1
- 2 JenniCam, farbig, 1998, Seite 1:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http://www.pcgames.de/screenshots/970x546/2009/09/1996_jennicam.jpg&imgrefurl=http://www.pcgames.de/Kurioses-Thema-205466/Specials/Alles-Gute-zum-Geburtstag-Internet-Vielen-Dank-fuer-40-Jahre-ulkigen-Bloedsinn-694192/galerie/1186282/&usq=__jo34xsFtl7mUKmz7B5cpgiZnSw4=&h=546&w=906&sz=35&hl=nl&start=0&zoom=1&tbnid=lcdwHacBpkTlnM:&tbnh=161&tbnw=223&ei=tEspTv2MNZD_-gbuoc3KBg&prev=/search%3Fq%3Djennicam%2B1996%26um%3D1%26hl%3Dnl%26sa%3DX%26biw%3D1161%26bih%3D826%26tbnid%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=151&vpy=115&dur=2294&hovh=174&hovw=289&tx=107&ty=193&page=1&ndsp=16&ved=1t:429,r:0,s:0

- 3 Ping Pong, ein Film zum Spielen – ein Spielfilm (Valie Export Österreich 1968), Seite 2:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[pointer\]=1&tx_ttnews\[tt_news\]=16&tx_ttnews\[backPid\]=55&cHash=e8a3476692](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[pointer]=1&tx_ttnews[tt_news]=16&tx_ttnews[backPid]=55&cHash=e8a3476692)
- 4 Tapp- und Tastkino (Valie Export Österreich 1968), Seite 3:
[http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[pointer\]=1&tx_ttnews\[tt_news\]=1956&tx_ttnews\[backPid\]=55&cHash=c1fe46c2fc](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[pointer]=1&tx_ttnews[tt_news]=1956&tx_ttnews[backPid]=55&cHash=c1fe46c2fc)
- 5 Nobody's Business, alan Berliner 1996, Seite 3:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http://cineclubdecompostela.blogaliza.org/files/2007/06/nobodys_buisness1.jpg&imgrefurl=http://cineclubdecompostela.blogaliza.org/2007/06/05/saltar-a-uncantil/&usg=__fZqSQFynD8CBVXVChIA92xX72XM=&h=295&w=390&sz=41&hl=de&start=0&zoom=1&tbnid=rX-YSHnW9r27XM:&tbnh=153&tbnw=203&ei=g6NB TqajIYe-waShqGqCQ&prev=/search%3FQ%3Dnobody's%2Bbusiness%2Balan%2Berliner%26hl%3Dde%26client%3Dsafari%26sa%3DX%26rls%3Den%26biw%3D1868%26bih%3D1090%26tbn%3Disch&itbs=1&iact=hc&vpx=359&vpy=363&dur=2175&hovh=195&hovw=258&tx=197&ty=105&page=1&ndsp=58&ved=1t:429,r:1,s:0&biw=1868&bih=1090
- 6 The Bartos Family (1. Episode aus der Serie Private Hungary, Peter Forgacs, Ungarn 1988), Seite 6:
<http://www.forgacspeter.hu/english/films/the+bartos+family/36>
- 7 Facing Forward (Fiona Tan, Video Projektion, Niederlande 1999), Seite 6:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http://journal.stedelijk.nl/wp-content/uploads/2011/04/ImageResize-300x216.jpg&imgrefurl=http://journal.stedelijk.nl/2011/04/talking-film-fiona-tan/&usg=__FMzUbgwxBSHLzrg-9LU6LCVJaG4=&h=216&w=300&sz=26&hl=nl&start=0&zoom=1&tbnid=hWYZJkYWMlbpAM:&tbnh=113&tbnw=157&ei=rU0pTvW9JMqdwD6ZX1Bg&prev=/search%3Fq%3Dfiona%2Btan%2Bfacing%2Bforward%26um%3D1%26hl%3Dnl%26sa%3DN%26biw%3D1161%26bih%3D799%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=rc&dur=175&page=1&ndsp=18&ved=1t:429,r:6,s:0&tx=106&ty=97
- 8 No Sex Last Night (Sophie Calle, Frankreich 1996), Seite 6:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http://i261.photobucket.com/albums/ii51/mediaburn/vlcsnap-7497852.png&imgrefurl=http://arttorrents.blogspot.com/2008/02/sophie-calle-greg-shepard-no-sex-last.html&usg=__Wl3XMnT3IYf2qIbl2QSFRsmi-DY=&h=480&w=640&sz=296&hl=nl&start=0&zoom=1&tbnid=3i2oIIBPbzOYcM:&tbnh=150&tbnw=226&ei=Dk4pTv7SAcua-gbSg5XUBg&prev=/search%3Fq%3Dsophie%2Bcalle%2Bno%2Bsex%2Blast%2Bnight%26um%3D1%26hl%3Dnl%26biw%3D1161%26bih%3D826%26tbn%3Disch&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=176&vpy=107&dur=371&hovh=176&hovw=246&tx=144&ty=98&page=1&ndsp=19&ved=1t:429,r:0,s:0
- 9 Databank of the Everyday (Natalie Bookchin, CD-ROM, USA 1996), Seite 7:
<http://bookchin.net/projects/databank.html>
- 10 Laid Off (Natalie Bookchin, USA 2009), Seite 8:
<http://bookchin.net/projects/testament.html>
- 11 Mass Ornament, (Natalie Bookchin, USA 2009), <http://bookchin.net/projects/massornament.html>
- 12 Homepage Alan Berliner, <http://www.alanberliner.com>