

Transformation und Maskerade: zum Verhältnis theatraler/performativer und filmischer Inszenierungsmodi im Film

Barbara Büscher (Leipzig/Köln)

Die Möglichkeiten und Varianten der Verbindung von Film und Theater, bzw. Film und Aufführungen aller Art, sind zahlreich und werden als Facetten von Intermedialität diskutiert (1). Künstler-Porträts, wie *Marina Abramović – The Artist is Present* (R.: Matthew Akers, 2012) oder *Absolute Wilson* (R.: Katharina Otto-Bernstein, 2006) dienen ebenso der Popularisierung und internationalen Sichtbarkeit einzelner Künstler_innen wie der Darstellung künstlerischer Strategien, Arbeitsweisen und ihrer Werke oder der Präsentation / Inszenierung von Lebensweisen (2). Gelegentlich entstehen allein auf künstlerische Arbeiten – also Aufführungen oder Performances – konzentrierte Filme, die auf eine Kinoauswertung zielen, und damit das Ziel der Dokumentation, des Aufzeichnens und Aufbewahrens überschreiten (3). *Marina Abramović – Seven Easy Pieces* (R.: Babette Mangolte, 2007) gehört ebenso dazu wie *Pina* (R.: Wim Wenders, 2011). Letztlich kann man auch die berühmt gewordenen Konzertfilme des *direct cinema* an den Anfang einer solchen Reihe stellen (4). Aufzeichnungen von Aufführungen bilden in allen Fällen die (einzige oder teilweise) Basis des filmischen Materials.

I.

Eine erste Frage, die sich an diese Beobachtung anschließt, ist: Inwiefern werden die Aufzeichnungen speziell für die filmische Präsentation hergestellt und unter welchem technisch-operativen Primat findet der Aufnahmeprozess statt? Generell basieren diese Formate, trotz eventuell gesondert für die Kamera wiederholter und z.B. neu ausgeleuchteter Aufführungen ohne anwesende Zuschauer_innen, im Kern darauf, dass die Aufführung bzw. deren Inszenierung für einen anderen Kontext als den Film selbst konzipiert und realisiert worden ist. Es handelt sich also um eine spezifische *mise en scène* vor der Kamera, die in ihrer Gesamtheit durch das Dispositiv der 'anderen' theatralen oder performativen Kunstform, etwa durch die Bespielung eines spezifischen Raumes, z.B. einer frontal zum Zuschauer und auf dessen Anwesenheit ausgerichtete Bühne, gekennzeichnet ist.

Daraus ergibt sich als weitere Frage: Was könnte eine_n Filmemacher_in jenseits der Dokumentation an dieser Art der *mise en scène* interessieren?

In Theaterwissenschaft und Performance Studies operieren wir mit filmischen Aufzeichnungen von Aufführungen oftmals so, dass wir die Seite der medialen Transformation als transparent (5) behandeln und sprechen über die Filme allein als Zeugnisse vergangener Ereignisse / Aufführungen. Wir stellen dabei zurück – auch wenn wir darum wissen –, dass es sich um eine Transformation handelt, die auch in der simpelsten technisch-operativen Ordnung (feststehende Kamera in der Zentralperspektive zur am Bühnenportal orientierten Kadrierung) eine grundlegende Neuordnung der Blick-Konstellation und der Affizierung von Zuschauern ist. Und wir hoffen darauf – nicht zuletzt um uns nicht zu langweilen –, dass sich das, was die Attraktion des Filmischen konstituiert, auch in Filmen wiederfindet, die auf Aufführungen referieren.

Daraus resultiert eine dritte Frage: Wie werden Filme, die auf Aufführungen referieren, als Filme interessant? Filmemacher_innen, die auch an einer Kino-Auswertung interessiert sind und nicht vorrangig für Archivprozesse arbeiten, müssen sie in der filmischen Praxis beantworten.

Solche Fragen, die auf die Besonderheiten des intermedialen Gefüges zwischen einer theatralen Aufführung und ihrer filmischen Transformation zielen, lassen sich zunächst parallelisieren als

- Anschluss an Inszenierungs-Strategien des Dokumentarischen im Film, die mit dessen Indexikalität spielen, einerseits
- Attraktionen des Filmischen, die auf seinem spezifischen Modus basieren, Bewegung zu sein und Bewegung zu zeigen, andererseits.
- Diese beiden ineinandergreifenden Aspekte können je nach ‚Lesart‘ und Rezeptionskontext unterschiedlich fokussiert werden.

Die ‚Realität‘, die in diesen Fällen dokumentiert wird, ist dabei eine spezifische Form der *mise en scène* vor der Kamera, die den Kontext ihrer Herkunft und deren künstlerische Besonderheiten mitbringt. Dokumentiert wird in jedem Fall mit dem Ereignis oder der Szene in zentraler Weise der Moment der Aufnahme (6), auch verstanden als eine spezifische Apparat-Operator-Konstellation, wie ich es mit Flusser an anderer Stelle erläutert habe [Büscher 2016].

II.

Unter diesen Aspekten möchte ich einen Blick auf den von Babette Mangolte 2007 fertiggestellten Film *Marina Abramović – Seven Easy Pieces* werfen, der als Form der Dokumentation der gleichnamigen Performance-Reihe, die Abramović 2005 im New Yorker Guggenheim Museum aufgeführt hat (7), gelesen werden kann. Andererseits gilt er aber auch als eigenständige filmische Aneignung (8), die weniger die Oberfläche des Sicht- und Hörbaren der Performances festhalten, als vielmehr eine filmische Reflexion über „performance art and body art, outlining physical fragility, versatility, tenacity and unlimited endurance as seen in the work of Marina Abramović“ [Mangolte 2007: 213] sein will. Mangolte fährt in ihrem Essay zum Film fort:

“The film [...] is about the performing body and how it affects viscerally the people who confront it, look at it, and participate in the transcendental experience that is

its primary effect. [...] The film attempts to reveal the mechanisms of this transcendental experience [...].” [Mangolte 2007: 214]

Eine detaillierte Untersuchung des Films müsste dem nachgehen, ob und wie Mangolte in Zusammenarbeit mit Abramović dem Ziel nahekommt, eine Reflektion über die vergangenen performativen Situationen zwischen Performerin und Zuschauern in einem architektonisch außergewöhnlich Raum zu sein. Und sie müsste herausarbeiten, wie gleichzeitig Elemente dieses Ereignisses im Film auf andere, neue Weise erlebbar gemacht werden können. Ich möchte hier auf einige Aspekte hinweisen, die den Film als Film kennzeichnen und so auch den Zweck erfüllen können, einem mit der Performance-Geschichte wenig vertrauten Publikum einen Zugang zu diesen Arbeiten zu eröffnen.

Eine grundlegende Ebene der Transformation bildet die Dauer: Während die sieben Performances an sieben Tagen hintereinander jeweils für sieben Stunden gezeigt wurden, eine Aufzeichnung also etwa 343 Stunden Material ergeben würde, entspricht die Dauer des Films der traditionellen Spielfilmlänge von ca. 90 Minuten. Den jeweiligen Performances wird im Film ein Zeitfenster von 10 – 15 Minuten eingeräumt. Die gesamte Dynamik des Erlebens und Wahrnehmens wird also für den Film entscheidend verändert. In je unterschiedlicher Weise beruhten die *durational performances* auf Wiederholung, also auf einem Loop von performativen Einheiten unterschiedlicher Dauer (9). Die Zuschauer konnten während der siebenstündigen Dauer einer Aufführung kommen und gehen, sich im Raum bewegen – wie es auch ansonsten in Ausstellungen und Museen möglich ist. Sie konnten sich also dafür entscheiden, Ausschnitte anzuschauen, die sich möglicherweise an der Dauer einzelner Zyklen orientierten oder eben die gesamte Dauer der Performance zu erleben. Dies ebenso wie die Dauer der jeweils geloopten Einheiten konnte eine Orientierung für die filmische Materialorganisation und das Zeitmaß der filmischen Transformation ergeben.

Auf jeden Fall musste der Film eine wichtige Qualität der Erfahrung, des Erlebnisses der performativen Situation – die Dauer – in anderer Weise repräsentieren. Schnitt und Montage nehmen dabei das Zyklische der *durational performance* auf und zeigen die Dauer vor allem in den Nah- und Großaufnahmen des Gesichts der Performerin, in dem sich Anstrengung, Ermüdung und gleichzeitig das Aufrechterhalten der Wiederholung als Ritual einer gesteigerten Erfahrung spiegeln. Bewegungen werden zu ikonischen Momenten stilisiert, die wie Posen erscheinen. Der Sound des Films stellt dabei mit einer oftmals durchlaufenden Geräuschkulisse, die durch die Geräusche der Besucher_innen bestimmt wird, deren Anwesenheit heraus, auch wenn sie im Bild nicht zu sehen sind.

Die filmische Re-Inszenierung der Performerin als charismatische Persona, die Inszenierung ihrer Einzigartigkeit und Herausgehobenheit im filmischen Raum wird ergänzt durch den immer wieder den Verlauf des Films strukturierenden Blick der Kamera auf die Zuschauer_innen, als Gruppe, aber auch in einzelne Gesichter, teils in Nah- und Großaufnahmen. Die Performances erscheinen so als eine Form der direkten Kommunikation zwischen Performerin und Zuschauer_innen, deren Intensität wesentlich von Blickkontakten geprägt ist, die die Performerin sucht. Die Filmemacherin nutzt die Kamera, um diese Intensität der Erfahrungen im Film wieder-zu-holen (10), vor allem im

Schuss/Gegenschuss-Verfahren, selten sieht man Situationen, in denen die Blicke von Performerin und Zuschauer_in sich treffen (11).

In Hinblick auf die Blick-Ordnungen, die sowohl die Performance wie der Film herstellen, spielt der für die Aufführungen ausgewählte Ort und Raum eine wichtige Rolle. Alle Aufführungen finden auf (oder im Falle von *Seedbed*: unter) einem in der Rotunde des Guggenheim Museums New York aufgebauten kreisrunden Podest statt. Die Architektur dieses Ausstellungsortes unterstützt in besonderer Weise, die auf Charisma und Herausgehobenheit angelegten Re-Enactments als Abramovičs Form der Aneignung historischer Performances. Während die Besucher_innen am höchsten Punkt beginnend, die Rampe herunterlaufend, sich unterschiedliche Ansichten auf Raum und Aktion ergehen können, bevor sie sich auf gleicher Ebene in der Rotunde dem Aktionsfeld der Performerin nähern, nimmt die Kamera einerseits den Blick in die Dachkuppel des Hauses als Montage-Element auf, zeigt gelegentlich durch Fahrten in den Raum die um das Podest (oder auf ihm) stehenden, sitzenden Gruppen von Zuschauer_innen, betont aber durch die zahlreichen Nah- und Großaufnahmen der Performerin eine zentralperspektivische Kadrierung, die den Anschein erweckt, als adressiere die Performerin selbst jeweils nur einen Teil des Publikums – eben frontal. Die gelegentlichen extremen Aufsichten, die die Architektur auch ermöglicht, und die die Performerin Abramovič visuell zum Mittelpunkt eines Kreises machen, unterstreichen die charismatische Inszenierung der (und durch die) Performerin.

Es ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden [Bénichou 2011; Burton 2007; Santone 2008], dass Abramovič ihre Performance-Räume in den Inszenierungen der 2000er Jahre so auswählt und anordnet, dass sie zugleich emblematische mediale Visualisierungen ermöglichen, dass sie also die medialen Transformationen als Teil ihres Projekts (mit)konzipiert. Nimmt man den hier untersuchten Film ebenso wie die Teile des Films *The Artist is Present*, die Abramovičs Performances in der gleichnamigen Ausstellung zeigen, so ist dies nachvollziehbar. Es erscheint u.a. als Kontrolle der Künstlerin über die Lesarten ihrer Performances, über die Art und Weise, in der sie aufbewahrt und einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden sollen (12). Im Bewusstsein der Bedeutung von Film oder Fotografien, die Evidenz herstellen – das sind, was bleibt – und ein vergangenes Ereignis dokumentieren, haben Performance-Künstler_innen schon vor längerem damit begonnen, ihre Aufführungen selbst in andere Medien zu transformieren bzw. diese mediale Transformation als eigenständiges Werk innerhalb eines mehrteiligen Projektes zu verstehen (13).

III.

Versuchsweise möchte ich das so analysierbare Verhältnis von Aufführung und Film als mediale Verkleidung, Maskierung oder auch Maskerade bezeichnen, die einerseits im Film die Performance zur Kenntlichkeit entstellt, d.h. zeigt, was Filmemacherin und Künstlerin als wesentlich für die zukünftige Erinnerung an das Ereignis halten, die aber auch schon den Purismus des *Live* medial

‚maskiert‘, indem entsprechende räumliche und technische Anordnungen zum Bestandteil der Performance selbst werden.

Maskerade meint in diesem Sinne zunächst eine Schichtung verschiedener Ebenen von Sichtbarkeit und deren Verschiebung zueinander, auf der die Zirkulation von Bildern beruht.

„The seemingly endless multiplication of the image through various media is an effect of the desire to document the work. [...] [It] allows the work to circulate from multiple points of authorship through a variety of stable and unstable media with the aim of re-enacting authentic experience from the sum of the fragments.“
[Santone 2008: 150].

In dieser endlosen Zirkulation und medialen Transformation liegt einerseits das, was wir im Rahmen des Forschungsprojektes „Verzeichnungen“ als beweglichen Zugang bezeichnet haben. Sie eröffnen die Möglichkeit, Aspekte eines Ereignisses / einer Aufführung wieder zu holen, auf der Basis der medialen Spezifika Zuschauer zu affizieren. Dabei kann etwas Anderes sichtbar werden – sowohl in Reduktion wie in Erweiterung – als das, was die Situation in Anwesenheit (*live*) zu sehen erlaubt oder möglich macht.

In dem hier skizzierten Verhältnis von Aufführung und filmischer Transformation geht es also sowohl um *das, was da gewesen ist* [Roland Barthes, nach Metz 1972: 23] – um Indizien einer vergangenen Realität, um eine indexikalische Verbindung zur vorfilmischen Realität – wie um das *Da-Sein* [Metz 1972: 24], um die aktuelle Erfahrung, Affizierung etc. des Filmzuschauers, um die Bewegung des Films, die als gegenwärtige aufgenommen wird [Metz 1972: 27]. Nur in der Zusammenschau beider, hier nur analytisch isolierter Aspekte entsteht ein Verständnis vom Realitätseindruck des Films – das hatte Christian Metz schon in den 1960er Jahren festgehalten und die filmtheoretische Diskussion der 2000er Jahre hat dies aufgenommen und weiterentwickelt [Engell 2007; Gunning 2008; Kirsten 2009]. Für eine weitergehende Untersuchung der besonderen Referenzqualitäten des Films als Medium in Archivprozessen der Aufführungskünste ist dies ein wichtiger Aspekt.

Mangoltes Film ist in diesem Sinne sowohl als Zeugnis von etwas Dagewesenem zu verstehen, das in seinem Ablauf und seiner Oberflächen-Anmutung nur fragmentarisch dokumentiert werden kann, wie auch aufgrund der zeitlichen Transformation und der deutlich filmisch inszenierten Blick-Konstellationen und Raum-Ordnung als Film anzusehen, der in höchst artifizierlicher Verknüpfung mit Material der Aufführungen / Performances arbeitet.

IV.

Während meine Fragen an Mangoltes Film zunächst von Strategien des Dokumentierens ausgingen – *ein* erklärtes Ziel des Films –, um von dort aus zu Aspekten der filmischen Transformation zu kommen, die ein anderes Erleben des Filmpublikums konzipieren und ermöglichen, möchte ich im folgenden Abschnitt die Fragestellung umkehren. Was könnte Filmemacher_innen an einer deutlich als theatral markierten Inszenierungsweise interessieren, an einer *mise en scène*, die für einen

anderen künstlerischen Kontext entstanden ist, und nun zum eigenständigen szenischen, situativen Material für Filme wird?

Es soll dabei um Filme, Videos, Bewegtbild-Artefakte gehen, in denen ungewohnte (14) vorfilmische Inszenierungen die Referenz bilden, die durch Artifizialität des Spiels, der Sprache und Sprechweise, von Bewegungsweisen und -formen des Körpers, durch auffallend gestaltete Kostümen und Masken gekennzeichnet sind. Dabei interessiert in dieser Perspektive nicht vorrangig der Prozess der Transformation von Theater/Tanz, allgemeiner: von Aufführung, in Film, sondern das Konzept und die Praxis des Filmemachens, insofern sie hybride Elemente, Elemente aus differenten künstlerischen Feldern verbinden und damit Realitätseindruck und Wirklichkeitseffekt [Kirsten 2009] des Films irritieren.

Ein derartiges Verhältnis von *mise en scène* vor der Kamera und filmischer Inszenierung möchte ich mit dem – oben schon eingeführten – Begriff der Maskierung oder Maskerade beschreiben, dies im weiteren Gang der Untersuchung am Beispiel erläutern und die Brauchbarkeit dieser begrifflichen Setzung diskutieren.

Schon der filmtechnische Begriff der *Maske (travelling matte)* (15), verweist auf das *compositing*, auf das Zusammensetzen verschiedener Teile zu einem Gesamtbild, das durch Abdecken und Überlagern entsteht. Besonders an Arbeiten von Filmemacher_innen, in deren Werkbiografie sich eine starke Verbindung zu bildenden oder darstellenden Künsten findet, lässt sich das, was ich als Maskierung / Maskerade verstehen möchte, über den filmtechnischen Begriff hinaus erweitern. Es handelt sich um Schichtungen verschieden kontextualisierter, künstlerischer Techniken und Gestaltungsparameter, die in der Schichtung verhüllen und enthüllen, unterbrechen und ‚denaturalisieren‘, was in den Rezeptionsweisen verschiedener Künste als 'transparent' in die Wahrnehmung der Zuschauer_innen eingegangen ist. Die quasi naturalisierten bzw. konventionalisierten Herstellungs- und Sehweisen werden durch Kontextverschiebungen von einem medialen Gefüge (Theater / Performance) zum anderen medialen Gefüge (Film) befragt und irritiert, ihre Selbstverständlichkeiten zur Kenntlichkeit entstellt.

Schaut man unter dieser Fragestellung auf die Arbeiten der zur Wiener Avantgardefilm-Szene gehörenden Künstlerin Mara Mattuschka, so lassen sich einige der genannten Aspekte präzisieren. Brigitta Burger-Utzer hat in dieser Ausgabe von MAP drei ihrer Arbeiten und deren konzeptionellen Kontext vorgestellt. Seit 2004 arbeitet Mattuschka mit dem Wiener Choreographen Chris Haring und der Gruppe *Liquid Loft* zusammen und in dieser Kooperation entstehen ihre Filme, nachdem sie in den 1980er und 1990er Jahren selbst (u.a. als *Mimi Minus* – ihrem *alter ego*) vor der Kamera performt und in ihren Filmen Techniken der Animation verwendet hat (16).

Die Rezeption ihrer Arbeiten, soweit sie sich in Texten niedergeschlagen hat, lässt sich entsprechend dieser beiden Phasen verfolgen: die Autorinnen, die in den 1980er und 1990er Jahren über die Filmarbeit Mattuschkas schreiben [Hein 1988; Preschl 1989; Klippel 1994; Blümlinger 1995] stellen dabei einige Merkmale heraus, die eine Basis für meine Idee der Maskierung und Maskerade bilden, noch bevor Mara Mattuschka in Kooperation mit Choreograph und Tänzerinnen zu anderen Formen der *mise en scène* vor der Kamera kam.

Für eine recht frühe filmische Arbeit (*Schule der Ausschweifungen*, 1986) beschreibt Mattuschka im Gespräch mit Brigit Hein ihre Praxis der Kombination verschiedener künstlerischer Techniken und die darauf basierenden Schichtungen:

„Dann haben wir den Film Bild für Bild, also mit einem Einzelbildprojektor, projiziert und wieder mit 16mm aufgenommen. Beim Abfilmen wurde der Bildausschnitt teilweise verändert, und der Film wurde teilweise koloriert. Der Film wurde mit einem Spiegel auf eine Glasplatte projiziert. Darauf wurde ein Stück Reispapier gelegt, und auf dieses Papier konnte man noch eine Folie legen für die Zeichnungen. So sind auch die ausgeschnittenen Ameisen auf die Folie gelegt und dann mit dem Filmbild jeweils zusammen aufgenommen worden.“

[Hein/Mattuschka 1988: 10]

Neben der Schichtung von Bildmaterial unterschiedlicher Herkunft gehört auch die spezifische Behandlung der Bewegung vor und mit der Kamera zu Mattuschkas künstlerischem Repertoire, indem durch Einzelbildmontage Bewegungsabläufe zerhackt, segmentiert, rhythmisiert und in ihrem Fluss gestört werden [Klippel 1994: 128]. Maskieren, Schminken des Gesichts, Grimassieren sind Teil ihrer Performances vor der Kamera wie auch filmische Verzerrungen aller Art, durch starke Auf- oder Untersicht, schräge Kadrierungen usw.

„Ihre vielen Gesichter entziehen sich fortwährend klassischen Repräsentationsformen, verschwinden, verändern und verhüllen sich. Das Visagieren, Maskieren oder grotesk überzeichnete Schminken führt *Mimi Minus* in zahlreichen Filmen und Variationen vor, wobei die Transformationen ihres Gesichtes Unterschiedliches bezeichnen [...].“ [Blümlinger 1995: 272]

Das Spiel mit multiplen Identitäten, mit dem Verschwimmen der Grenzen zwischen Ich und dem Anderen, die Verwirrung von Genderkonstruktionen [Preschl 1989: 97] ist ein Effekt und Gegenstand von Mattuschkas Filmen.

Ohne diese Beobachtungen an den einzelnen Filmen hier verifizieren zu können, lässt sich aufgrund der zitierten Befunde festhalten: Das Maskieren vor der Kamera im wörtlichen und praktischen Sinne spielt eine ebenso wichtige Rolle wie das Zerlegen, Zerhacken und Rhythmisieren von Bewegung vor und mit der Kamera – beides wesentliche Elemente, die den ‚Realitätseindruck‘ des Films unterbrechen, eine auf *continuity* angelegte filmische Narration durchstreichen. Das ironische Spiel mit Konventionen der Gestaltung, das Handgemachte und Rohe dieser Animationsfilme [Blümlinger 2013: 89] ist Teil eines experimentellen Umgangs mit dem Filmischen und weist die Idee, dass Film auf dem indexikalischen Charakter des Fotografischen beruhe, in ihre Schranken (17).

„Animation hat durch die Verfremdung der illusionären filmischen Bewegung eine grundsätzliche Affinität zum Universum des ‚Expanded Cinema‘. Insofern gibt es nicht nur bestimmte Animationsfilme von und mit Performance-Aspekt, sondern eine grundsätzliche Nähe beider Aspekte.“ [Zakravsky 2010: 282]

Von dieser konzeptionellen Basis der ersten Phase ihrer filmkünstlerischen Arbeit kommt Mattuschka zur Kooperation mit dem Choreographen und den Performer_innen von *Liquid Loft*,

deren Bewegungsrepertoire und –pattern sie ebenso interessieren wie deren Behandlung von Sound in der Aufführung, darauf hat Burger–Utzer in ihrem hier veröffentlichten Text hingewiesen. Mattuschka sah in deren Bühnen–Performances offenbar eine der Animation im Film verwandte Inszenierungsstrategie. Das Zerhacken, Fragmentieren und die Mechaniken des Posierens stören und irritieren den Bewegungsfluss der auf der Bühne agierenden Körper ähnlich wie Mattuschkas Techniken der filmischen Bildanimation einen narrativen Bewegungsfluss irritieren und die *visuellecontinuity* aufbrechen [Blümlinger 2013: 88].

„Weil sie in ihren jüngsten Arbeiten die Aufnahmetechnik gewechselt und sich gleichzeitig hinter die Kamera zurückgezogen hat, verändert sie auch ihre visuellen Strategien. Die Filme entstehen nun nicht mehr zwischen Atelier und chemischem Labor, sondern folgen dem digitalen Prinzip einer direkt kontrollierbaren und vielfältig nachbearbeitbaren Aufnahme. Die reflexiven Momente der Unterbrechung und des Innehaltens, der Wiederholung und Spiegelung werden auf der vorfilmischen Seite der Performance eingeleitet und durch die *Mise en Scène* (räumliche Anordnung, Perspektive, Kadrange, Licht), durch die Montage oder aber im Nachhinein digital akzentuiert. Die Vibration des Bildes ist nun nicht mehr dem Einzelkader geschuldet, sondern verlagert sich durch den apparativen Wechsel virtuell in einzelne Bildzonen und Wiederholungsschleifen.“ [Blümlinger 2013: 91]

Christa Blümlinger beschreibt Aspekte des Zusammenhangs zwischen der ersten und zweiten Phase der filmisch–künstlerischen Arbeit Mattuschkas. Sie hat allerdings deren weitere Entwicklung noch nicht in Rechnung stellen können. Nach vier Kurzfilmen (18), die in Kooperation mit Chris Haring und *liquid loft* entstanden sind und die zwischen 15 und 30 Minuten dauern, haben Mattuschka und Haring 2013 mit *Perfect Garden* einen ersten langen Spielfilm von 80 Minuten Dauer realisiert. Es gibt hier die Idee zweier narrativer Kontinuitäten: eine beruht auf der Verbindung von Bordell–Reminiszenzen, zwischen Begehren und trashigen Ironisierungen wechselnden Körper–Konstellationen und als Natur–Ambiente ‚maskierten‘ Situationen; die andere benutzt ironisch und sentimentalisch zugleich Versatzstücke des Mafia/Gangster–Films. Trotz narrativer Elemente basiert der Film im Kern auf der Schichtung dreier unterschiedlicher Inszenierungsmodi, die sich immer wieder irritieren, unterbrechen und nur gelegentlich synchronisiert werden. Da ist das Spiel mit Körper und Raum vor der Kamera, die filmische Inszenierung selbst und die Soundebene, die deutlich ein ‚Eigenleben‘ führt. Wie genau sie ineinander geschichtet sind und wie sie auf allen Ebenen Exaltiertheit herstellen, ohne darin aufzugehen – das bleibt zu untersuchen.

V.

Transformation und Maskerade beschreiben in meinem hier entwickelten Verständnis zwei verschiedene Bewegungen im intermedialen Feld zwischen theatralen und filmischen Inszenierungsweisen sowie zwei Fragerichtungen an intermediale Verfahren. Transformation legt den Schwerpunkt der Untersuchung auf das Übertragen, Übersetzen und Verschieben, während Maskerade Schichtungen und wechselseitige Distanzierung naturalisierender Darstellungs– und Rezeptionsweisen fokussiert. Der Begriff wird zunächst da produktiv, wo die Darsteller und

Performer in Filmen selbst mit Verkleidungen, mit Masken und auffallenden (exzentrischen) Kostümen arbeiten und wo gleichzeitig die Verhüllung, die Maskerade als Schichtung verschiedener Ebenen von Sichtbarkeit im Medium Film erscheint.

Dieses Verständnis von Maskerade hat eine Geschichte als Denkfigur sowohl im Genderdiskurs wie in den Postcolonial Studies (19). Maskerade wurde zu einem zentralen Stichwort der 1990er Jahre, um die kulturelle Konstruiertheit von Gender zu beschreiben (20). Dagmar von Hoff resümiert Bedeutung und Aneignung dieses Begriffs im Diskurs um Identität und Gender:

„Hier ist es Judith Butler, die mit ihrem postfeministischen Maskeradenkonzept den Aspekt des Parodistischen und Spielerischen formuliert hat. Dabei ist es vor allem die beständige Verschiebung von Zeichen in der subversiven Aneignung von Geschlechternormen (wie zum Beispiel in der Travestie), die einen Prozess der Deregulierung hervorbringt. [...]

Dabei dürfte die Faszinationskraft des Strukturmodells Maskerade nicht zuletzt darin liegen, dass sich in diesem Feld von Körper, Schleier, Fetischismus, 'Verkleidung', Travestie etc. die zentralen Oppositionen westlicher Kulturdiskurse – Sein und Schein, Wahrheit und Täuschung, Identität und ihr 'Mangel' – überkreuzen. Die Rekonstruktion des Verhältnisses von Maskerade und Geschlechterdifferenz in unterschiedlichen historischen Zeiträumen sowie ihre Funktion in literarischen Texten ermöglichen die Dechiffrierung kultureller Einschreibungsprozesse, die sich in der Maskerade als ordnungstiftend und irritierend zugleich offenbaren.“ [von Hoff 2010: 15–18]

Die Verschiebung von Zeichen, die Irritierung dessen, was als naturalisierte Eigenschaften behauptet und durchgesetzt worden ist, die Überkreuzung und konstruktive Verkehrung von Evidenz und exaltierter Inszenierung – in solchen Aspekten erscheint mir die begriffliche Parallelisierung produktiv. Die mehrstellige *mise en scène* [Diekmann 2013:16] als *interplay* zwischen filmischen und theatralen Inszenierungsmodi macht die Konstruiertheit und Konstruktionsweise des Filmischen deutlich und befragt sie auf ihre Bedingungen, Sichtbarkeit herzustellen. Gelegentlich verbindet sich diese Befragung – wie bei den Arbeiten von Mara Mattuschka oder z.B. von Ulrike Ottinger (21) – mit der von Geschlechterkonstruktionen.

Joan Jonas, die Video/Medien- und Performancekünstlerin, deren Arbeiten wesentlich durch Intermedialität und das Schichten künstlerischer Techniken aus verschiedenen Feldern geprägt ist, sei zum Schluss zitiert.

„I used the mask as a way of exploring female identity. This instantly took away facial expression and my identity. Masking both concealed and revealed possibilities of representation that may not otherwise have been possible for me. Hidden, I was in a private world that seemed open and magical.

The particular mask of Organic Honey created a persona that seemed to be distinctly someone else. A mask here altered body language: I could add an erotic tone. I imagined playing roles like an electronic sorceress or a dog. I howled. I sang. I danced. I explored the place of women in history as outsiders – healers, witches, storytellers.

The video monitor's screen or the projected image was another mask for the construction and deconstruction of persona. Here there was also distance – even in the close-up.” [Jonas 2003: 127]

Jonas' nachträglicher Kommentar zu einer ihrer recht frühen intermedialen Arbeiten, nämlich der *Organic Honey*-Reihe (22) führt weitere Aspekte von Maskierung / Maskerade in dieses Spiel mit den Konfigurationen und Materialien verschiedener Medien ein und zeigt, dass das Strukturmodell – wie es von Hoff bezeichnet hat – der Maskerade für Fragen von Intermedialität weitere, noch produktiv zu machende Aspekte umfasst.

Anmerkungen

- (1) Siehe u.a. Diekmann 2014; Schoenmakers 2008; Eisl 2007; Rajewski 2002.
- (2) Sie sind einerseits ein wohl bekanntes Format, Wissen über Künstler und ihre Arbeitsweise zu tradieren, bedienen aber auch das sowohl aus der Filmindustrie wie vom Kunstmarkt bekannte Star-System und dessen mediale Inszenierung.
- (3) Fernsehinszenierungen, die u.a. von 3 SAT und dem ZDF-Theaterkanal gemacht werden, versuchen diese doppelte Funktion – der Aufzeichnung und Zugänglichkeit von herausgehobenen Theaterinszenierungen ebenso wie ihre Attraktivität als Fernsehfilme – zu erfüllen. Dazu wird, wie etwa 3 SAT auf der Website betont, sehr großer Aufwand bei der Aufnahme betrieben.
Siehe <http://www.3sat.de/page/?source=/theater/184731/index.html>, 20.12.16.
- (4) Ich denke dabei zunächst an die zahlreichen Konzertfilme von Donn Alan Pennebaker, siehe <http://phfilms.com/films/> 8.1.2017.
- (5) Der Begriff der medialen Transparenz folgt einem Verständnis, das z.B. Bolter / Grusin so formuliert haben: „In this sense, a transparent interface would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium.“ [Bolter / Grusin 2000: 24]
- (6) Lorenz Engell hat diesen Aspekt für die Fotografie als wesentliches Merkmal festgehalten: „Dies aber hat zur Folge, dass das Photo nicht nur das dynamische Objekt dokumentiert, sondern insbesondere auch – bei näherem Hinsehen sogar in erster Linie – Zeugnis ablegt von dem Augenblick der Aufnahme, in dem nämlich der kausale Kontakt zwischen Bild und Objekt stattfand.“ [Engell 2007: 28] Im weiteren Verlauf der Argumentation setzt er das Filmische dagegen ab und sieht es darüber hinausgehend als echtzeitliches Operieren, für das die Verhältnisse zwischen den Objekten und den Bildern in Bewegung zentral sind [Engell 2007: 32–34]. In meinen Überlegungen betone ich das Ineinandergreifen des Fotografischen (als wesentlich von der indexikalischen Lesart bestimmt) und des Filmischen (als wesentlich von der relationalen Lesart bestimmt, die Bewegung zentral setzt).
- (7) Zu den einzelnen Performances und zu Reflektionen des Gesamt ereignis, siehe: Abramović, Marina (Hg.): *Seven Easy Pieces*. Photographs by Attilio Maranzano, Film Stills by Babette Mangolte. Milan 2007.
- (8) Der Film wurde z.B. 2007 im Rahmen des *Forum Expanded* der Berlinale gezeigt.

- (9) Jessica Santone, die in ihrem Aufsatz zu den Re-Performances von Abramović zwei der sieben genauer untersucht, schreibt, dass z.B. ihre Re-Performance von Bruce Naumans *Body Pressure* auf einem 30-Minuten-Zyklus, der wiederholt bzw. geloopt wird, beruht [Santone 2008: 148]. Über die genaue Dauer – und zeitliche Strukturierung – der Aktionszyklen anderer Performances ließen sich keine Angaben finden.
- (10) Die spätere große Performance die sie für die Ausstellung *The Artist is Present* (MOMA, New York, 2012) unter dem gleichnamigen Titel konzipiert und selbst performt, basiert allein auf dieser Art von Blickkontakt.
- (11) Santone berichtet von einer Situation, die offenbar durch die Presse ging, im Film aber nicht vorkommt, zumindest nicht zu identifizieren ist: „During the course of the performance [VALIE EXPORT *Action Pants*, BB], Abramović and one young woman in the audience experienced an intense hour-long eye-locked encounter, an occurrence that generated much discussion after the performance.“ [Santone 2008: 150] Santone, die – wie sie selbst erwähnt – vor Fertigstellung ihres Textes den Film von Mangolte nicht sehen konnte, hält aber fest: „The encounter with the young woman was equally the focus of filming the performance at that point in the evening. The Guggenheim’s archival video of the piece shows two film cameras shifting around [...]. These cameras form the image of documenting (captured by yet another document – the videorecording) as a multiplication of the gazes of the two women performing.“ [Santone 2008: 150] Im Film sind an dieser Stelle verschiedene junge Frauen, die zurückblicken, einmontiert, aber jeweils nur für einen kurzen Moment, so dass sich der Effekt dieser herausgehobenen Aktion nicht ausmachen lässt.
- (12) Die Bedingungen der Kooperation zwischen Babette Mangolte und Marina Abramović müssten gesondert eruiert werden, z.B. welche Vorgaben die Künstlerin der Filmemacherin gemacht hat.
- (13) Als eine Abteilung unter dem Titel „Exposing Performance: The artist as director“ wurde dieses konzeptionelle Zusammengehen von Performance und medialer Transformation in der Ausstellung *Art, Lies & Videotape* (2003) thematisiert, siehe: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-liverpool/exhibition/art-lies-and-videotape-exposing-performance/art-lies-and-4>, 9.1.2017.
- (14) „Ungewohnt“ ist sicher ein eher unpräziser Begriff – und lässt sich vor allem auf die Konventionen des klassischen (Hollywood) Erzähl-Kinos beziehen.
- (15) Siehe Eintrag „Travelling Matte“. In: Lexikon der Filmbegriffe. Universität Kiel. online unter: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2204>, 29.12.16.
- (16) Als Überblick über die Filme Mara Mattuschkas: <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/121>, 9.1.2017. Arte hat ein kurzes Porträt von der Künstlerin gemacht: <http://cinema.arte.tv/de/artikel/portraet-mara-mattuschka>, 9.1.2017.
- (17) Interessanterweise kommt Gunning in seinem schon zitierten Text, der sich kritisch mit der Einschränkung von Filmtheorie auf diesen Aspekt auseinandersetzt, zu der Auffassung: „Further, a renewed focus on cinematic motion directly addresses what I feel is one of the great scandals of film theory, which I previously mentioned as an aporia resulting from the dominance of a photographic understanding of cinema: the marginalization of animation.“ [Gunning 2007: 38] Eine solche Marginalisierung lässt sich seit der Etablierung digitaler Bildgenerierung nicht mehr aufrechterhalten und so wurden eine Reihe der von Gunning aufgeworfenen Fragen mit neuer Dringlichkeit in dieser jüngeren Entwicklung der Filmproduktion deutlich. In diesem Kontext erklärt sich auch das gestiegene wissenschaftliche Interesse an der Untersuchung von Animation [Flückiger 2010; Brucker/Letschnig/Vogt 2010; Bruckner/Feyersinger 2017].
- (18) Es sind: *Legal Errorist* (2005), *Part Time Heroes* (2007), *Running Sushi* (2008), *Burning Palace* (2009), siehe: <http://www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/121>, 8.1.2017.
- (19) Die Spur der Begriffsverwendung im postkolonialen Diskurs verfolge ich hier nicht – man denke z.B. an Frantz Fanon *Black Skin, White Masks* (2008; Original 1952). Zum Gebrauch des Begriffs in diesem Kontext siehe Gutjahr/Hermes 2011; zu einer umfassenden Kontextualisierung siehe Bergholtz/Pérez 2009.

- (20) Allgemein zum Thema Maskerade und Genderkonstitution z.B. Butler 1990; Lehnert 1994; Bettinger/Funk 1995; Benthien/Stephan 2003.
- (21) Ich werde diese Überlegungen in einem weiteren Text mit Filmen von Ulrike Ottinger fortsetzen.
- (22) Material zur *Organic Honey*-Reihe findet sich im umfangreichen Werkkatalog Jonas/Simon 2015: 142–151; 162–171 sowie Schmidt 2001: 104–120.

Literatur

- Bénichou, Anne. „Marina Abramovic: The Artist Is (Tele) Present. Les nouveaux horizons photographiques de la (re)performance.“ In: *Intermédialité*. No. 17/Printemps 2011: 147–167.
- Bergholtz, Frédérique/Pérez, Iberia (Hg.). *(Mis)Reading Masquerades*. Berlin 2009.
- Bettinger, Elfi/Funk, Julika (Hg.). *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin 1995.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge/Mass. 2000.
- Blümlinger, Christa. „Die Herausforderung der Performance an den Film. Anmerkungen zu den zuckenden Bildbewegungen der Mara Mattuschka“. In: Pirkko Rathgeber/Nina Steinmüller (Hg.). *BildBewegungen / ImageMovements*. München 2013: 76–93.
- Blümlinger, Christa. „Die Gesichter der Mara Mattuschka“. In: Alexander Horvath u.a. (Hg.). *Avantgardefilm Österreich 1950 bis heute*. Wien 1995: 271–282.
- Bruckner, Franziska/Letschnig, Melanie/Vogt, Georg (Hg.). „Techniken der Metamorphose. Positionen zum Animationsfilm“. Themenheft der Zeitschrift *Maske und Kothurn*. Jg. 56, H. 4, 2010.
- Bruckner, Franziska/Feyersinger, Erwin (Hg.). *In Bewegung setzen. Beiträge zur deutschsprachigen Animationsforschung*. Wiesbaden 2017.
- Büscher, Barbara. „Medial Gestures. On the decipherability of techno-images (Vilem Flusser) and their production“. In: *MAP#7. On Gestures*. Siehe: <http://www.perfomap.de/map7/media-performance-on-gestures/medial-gestures.-on-the-2018decipherability2019-of-techno-images-vilem-flusser-and-their-production>, 27.12.16.
- Büscher, Barbara. „Aufzeichnen. Transformieren. Wie Wissen über vergangene Aufführungen zugänglich werden kann“. In: *MAP#6. Aufzeichnen – Verzeichnen*. Siehe: <http://www.perfomap.de/map6/medien-und-verfahren-des-aufzeichnens/aufzeichnen.-transformieren>, 27.12.16.
- Burger-Utzer, Brigitta. „Die Choreographie verschiebt Perspektiven, die filmische Transformation akzentuiert die Verschiebung“. In: *MAP# 8*.
- Burton, Johanna. „Repeat Performance“. In: *Artforum* 44. No. 5/ 2006: 55–56.
- Diekmann, Stefanie. „Der andere Schauplatz. Zur Theaterdarstellung im Kino“. In: *Medienreflexion im Film: ein Handbuch*. Kay Kirchmann (Hg.). Bielefeld 2014: 87–103.
- Diekmann, Stefanie. *Backstage. Konstellationen von Theater und Kino*. Berlin 2013.
- Eisl, Sonja. „Sehe ich einen Film oder bin ich schon im Theater?“ In: *Theater im Kasten*. Andreas Kotte (Hg.). Zürich 2007.
- Engell, Lorenz. „Teil und Spur der Bewegung“. In: *Der schöne Schein des Wirklichen*. Daniel Sponsel (Hg.). Konstanz 2007: 15–40.
- Flückiger, Barbara. „'Liquid Selves': Zur Transformation von Körpern“. In: *Maske und Kothurn*, Jg. 56, H. 4/2010: 23–38.

- Gunning, Tom. „Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality“. In: *differences*. Vol. 18, No. 2/ 2007: 29–52.
- Gutjahr, Ortrud/Hermes, Stefan (Hg.). *Maskeraden des (Post-) Kolonialismus*. Würzburg 2011.
- Hein, Birgit. „Experimentalfilm 5: Mara Mattuschka“. In: *epd/Film* H. 3/ 1988: 8–11.
- von Hoff, Dagmar. „Identität und Gender. Aspekte medialer Verwandlung“. In: *Identität und Gender*. Dies./Anett Holzheid (Hg.). München 2010.
- Jonas, Joan/Simon, Joan. *In the Shadow a Shadow. The Work of Joan Jonas*. On the occasion of the exhibition *Light Time Tales* presented at HangarBiccica Milan. Ostfildern 2015.
- Kirsten, Guido. „Die Liebe zum Detail. Bazin und der Wirklichkeitseffekt im Film“. In: *montage/AV*. Vol. 18, H.1/2009: 141–162.
- Klippel, Heike. „Starring: Mimi Minus. Die Kurzfilme von Mara Mattuschka“. In: *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984–1994*. Eva Hohenberger/Karin Jurschick (Hg.). Hamburg 1994: 124–144.
- Mangolte, Babette. „'Seven Easy Pieces' by Marina Abramovic“. In: Programmheft *Forum Expanded*. Berlin 2007: 213–214. Englisches Original auch unter: <http://www.babettemangolte.org/film2007.html>, 27.12.16.
- Metz, Christian. „Zum Realitätseindruck im Kino“. In: *Semiologie des Films*. Ders. München 1972: 20–35
- Preschl, Claudia. „Das Kichern der Mimi Minus. Zu einigen Filmen von Mara Mattuschka“. In: *Frauen und Film*. H. 46/ 1989: 95–99.
- Rajewsky, Irina. *Intermedialität*. Tübingen 2002.
- Santone, Jessica. „Marina Abramovic's 'Seven Easy Pieces': Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History“. In: *Leonardo*. No.3/2008: 145–152.
- Schmidt, Johann-Karl (Hg.). *Joan Jonas – Performance Video Installation 1968 – 2000*. Katalog Galerie der Stadt Stuttgart. Ostfildern-Ruit 2001.
- Schoenmakers, Henri (Hg.). *Theater und Medien: Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2008.
- Zakravsky, Katherina. „Einige Bemerkungen zu Animationsfilm und Performance in Österreich“. In: *Die Kunst des Einzelbildes. Animation in Österreich – 1832 bis heute*. Christian Dewald u.a. (Hg.). Wien 2010: 281–298.