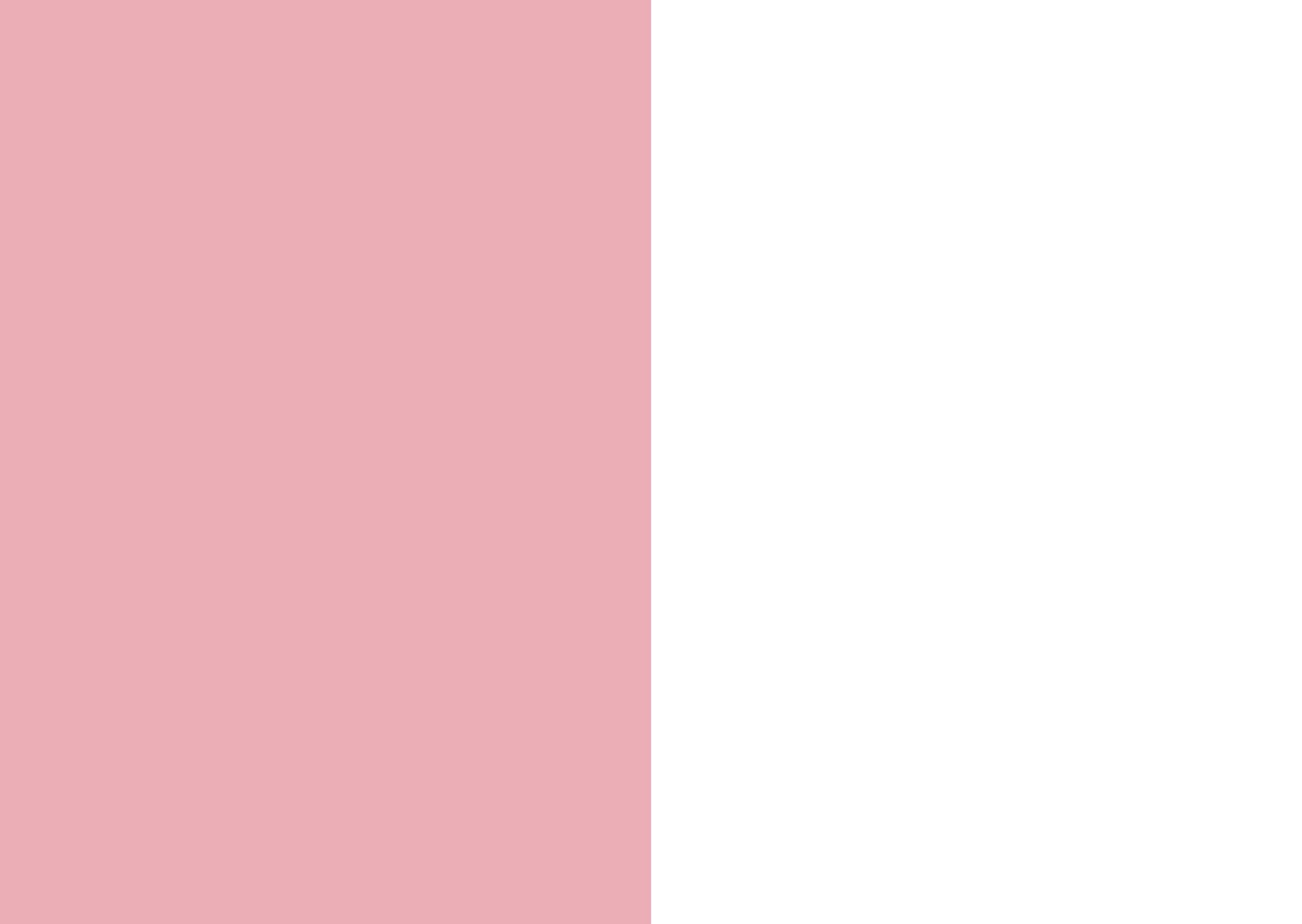


Remind me - rewind me





SISSA MICHELI
Little stories between the visible
and the invisible

aus der Serie: "Victim of Apartment Fire Is Mourned by Neighbors, NY TIMES, April 22, 2006"

Wien 2007

„Bilder bedeuten uns nur, wenn durch sie Wirklichkeit zerstört wird und neu erzeugt wird. Also Bilder sind Werkzeuge, die Krise zu verstärken. Sie sollen nicht darstellen, sondern sein [...] Bilder sind Lebewesen, vorläufige Fragmente; wir pfeifen auf die Unsterblichkeit, man soll den Tod, diese lebendige Kraft, nicht mit Ästhetizismen unterschlagen.“ Carl Einstein¹

Seit 2002 produziere ich Bildessays, die das Thema der Selbstinszenierung in Darstellungen von Kindheitserfahrungen, Erinnerungen, Reisen, Träumen, Märchen und Initiationsriten umkreisen. Wie Filmstills aus einem Kurzfilm reihen sich die Bilder zu einer Geschichte aneinander und erinnern an Storyboards. Zwischen den einzelnen Bildern oder Filmkaden ist auf der narrativen Ebene für die Betrachtenden genügend Platz, damit diese ihn wiederum mit Stills aus ihrem eigenen Gedankenfilm füllen können.

In diesem Text möchte ich zwei meiner Arbeiten näher beschreiben: eine Fotoinstallation und einen Videofilm. Gemeinsamer Nenner beider Arbeiten ist, dass sie wahre Geschichten zum Ausgang haben. Die Fotos entstanden während meines Aufenthalts in New York 2006.² Basierend auf gesammelten Zeitungsausschnitten und Berichten über Frauenschicksale aus den New York Times, habe ich Momente aus dem Leben von New Yorkerinnen nachgestellt – mit mir als Protagonistin. Mein Augenmerk gilt einer Mischung aus Fakt und Fiktion, dem Changieren zwischen Dokumentarischem und Inszeniertem: Ich setze mich selbst als Hauptfigur, aber auch als X, als Platzhalterin für alle Frauen, für Opfer und TäterInnen, für BetrachterInnen oder VoyeurInnen.

Bei der Auswahl der Artikel erschien es mir wichtig, das Spektrum breit zu halten, Gegensätze herauszuarbeiten und mich auf Frauen verschiedenen Alters, verschiedener gesellschaftlicher Schichten, Ethnizitäten und Bezirke New Yorks - Brooklyn, Manhattan und Queens - im privaten und öffentlichen Leben zu beziehen.

Während der Recherchen fiel mir auf, dass in der Berichterstattung die Schicksale von Frauen relativ wenig Beachtung finden und dass das Stereotyp der Frau als Opfer in Zeitungsartikeln noch immer sehr präsent ist. Männer werden meist als aggressiv und als Täter, Frauen hingegen als Opfer gezeichnet. Nur selten bin ich auf Artikel über

¹ Einstein, Carl. zitiert nach Charles W. Haxthausen. In: Texte. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (Hrsg.), Stuttgart, 1993, S.76

² gefördert durch die Akademie der bildenden Künste, Wien und durch das Kulturamt Südtirol

Frauen als Täterinnen gestoßen – und wenn, dann hatten sie ihr Kind umgebracht. Hier stellt sich die Frage, ob sie Täterinnen oder Opfer der Gesellschaft sind.

Meine Arbeit erhebt keinen Anspruch auf eine objektive, statistische Untersuchung. Die Artikel dienten lediglich als Inspiration und Ausgangspunkt für meine künstlerische Arbeit. Ich interpretiere sie daher sehr frei und schildere den Moment „davor“ oder „danach“.

Im Zuge meines Arbeitsprozesses bemerkte ich, dass ich mich speziell auf Tageschronik konzentrierte, da ich hier anregende und gut umsetzbare Themen fand.

Interessant war zu beobachten, dass die Artikel viel vom Vorleben der jeweiligen Frauen schildern, was mir half, mich besser in die Rollen zu versetzen. Ich bin nicht immer allein abgebildet. Manchmal sind auch Bekannte und Freunde als MitspielerInnen auf den Fotos zu sehen.

Außer in der Serie „Couple Killed In a Fight in Brooklyn“ habe ich auf auffällige Verkleidung, Perücken und Schminke verzichtet, um die Fotos so realistisch wie möglich zu gestalten. Wesentlich war auch die Lichtgestaltung, um eine bestimmte Stimmung festzuhalten. Manchmal war ich an Zeitpläne der BewohnerInnen der Wohnungen gebunden, in welchen ich fotografierte.

In meiner Herangehensweise verstehe ich mich sowohl als Betrachterin als auch Akteurin. Detektivisch spüre ich wie eine Ermittlerin aus einem Kriminalroman Geschichten von Frauen auf. Mein Anliegen ist sowohl eine sinnliche Annäherung an das Gefühlsleben von Frauen jenseits der Hektik des Alltags in New York als auch eine sozialpsychologische Analyse.

Für die Diplompräsentation habe ich vier Geschichten ausgewählt. Hauptsächlich werden Interieurszenen umgesetzt, da das Interieur lang als Domäne der Frau angesehen wurde, und da es eine gewisse Privatheit entstehen lässt. Die Serien tragen den Titel der Schlagzeilen:

“Victim of Apartment Fire Is Mourned by Neighbors, NY TIMES, April 22, 2006”

“Couple Killed in a Fight in Brooklyn, NY TIMES, July 23, 2006”

“Albany: Bruno’s Granddaughter Phones Home, NY TIMES, August 1, 2006”

“Schoolteacher Found Killed in Her Home, NY TIMES, May 16, 2006”

Eine Fotoserie (Prints à 50x50cm) ist an der Wand, während die anderen drei im Kleinformat lose auf Schreibtischen liegen. Bei letzteren sind die Betrachtenden aufgefordert, die Story selbst zu rekonstruieren. Das quadratische (Hasselblad-)Format erinnert an Memorykarten, was den Gedanken der Erinnerung verstärkt.

Meine Absicht war, eine bühnenbildähnliche Situation für meine offenen, konstruierten Geschichten zu schaffen, d.h. eine unentschlossene Mischung aus Archiv und Zeitungsbibliothek, aus Polizeistation und Gericht, um die Betrachtenden zu Ermittlern

werden zu lassen. Die Tische sollten möglichst neutral gehalten sein, als ob sie keine Geschichte hätten, nicht mit den Möbeln in den Fotos in Beziehung treten und an den Prototypen eines Schreibtisches erinnern.

Meine Schreibtische lehnen sich an folgende Modelle an:



www.longmeadow.org/lpd/office.htm



www.officemuseum.com/photo_gallery_business%2...



ACUA, Aquinas Hall Storage libraries.cua.edu



www.cache.viewimages.com



www.lib.uchicago.edu/.../ser2/LibraryOld.html

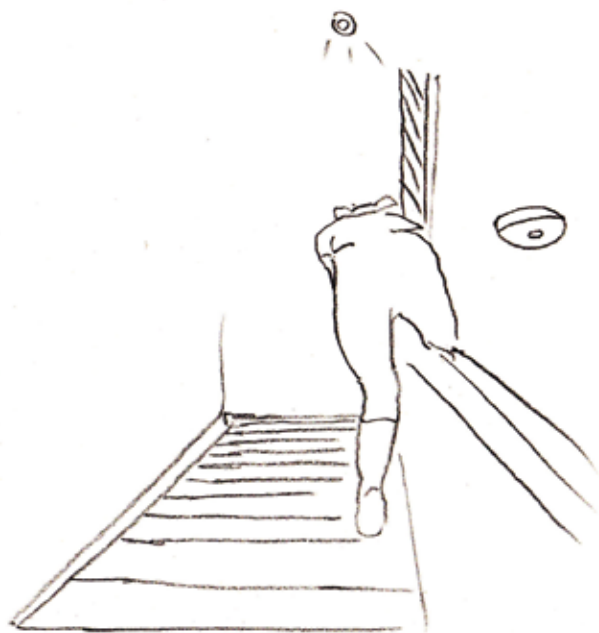
Schreibtische Ansicht
soll etwas unheimlich
wirken
→ Lampen / Tischleuchten
Inszenierung



www.ninja9.org/courtadmin/mis/courtroom_23.htm





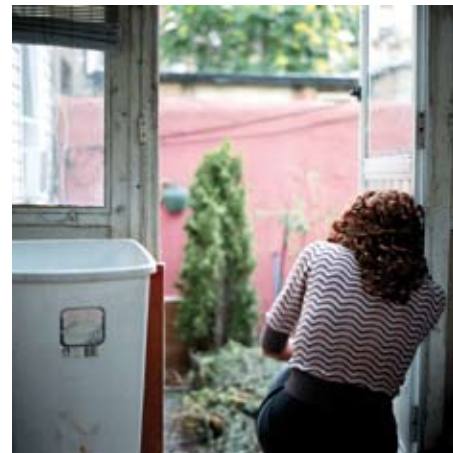


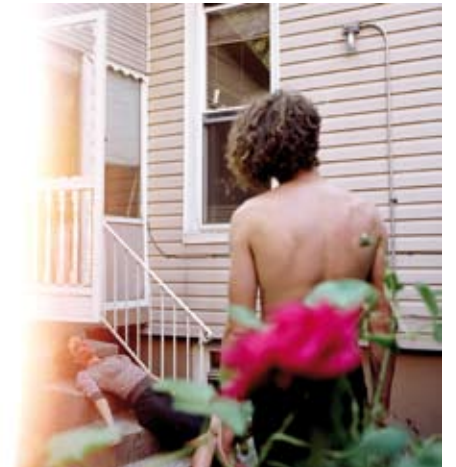
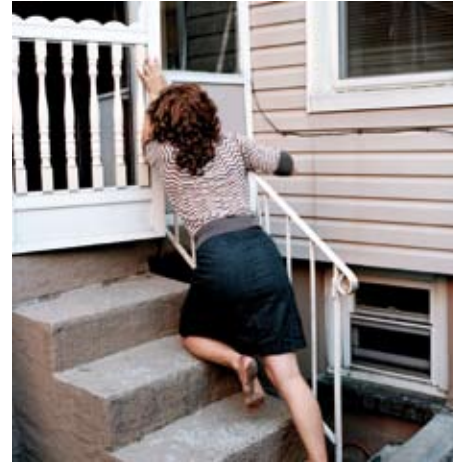
**“Victim of Apartment Fire Is Mourned by Neighbors
NY TIMES, April 22, 2006”**





**“Couple Killed in a Fight in Brooklyn,
NY TIMES, July 23, 2006”**





**“Albany: Bruno’s
Granddaughter Phones Home
NY TIMES, August 1, 2006”**





**“Schoolteacher Found Killed in Her Home
NY TIMES, May 16, 2006”**





In meinem Videofilm **“memories in a flat“ (2007)** wird das Haus meiner verstorbenen Großmutter zum Schauplatz. In den Kleidern der Großmutter unternehme ich eine Stunde vor der Auflösung der Wohnung eine Reise durch die Räumlichkeiten. Dabei erzähle ich vom Leben dieser Frau. Es geht um Geschichten und um Geschichte oder besser: um die Rekonstruktion von Geschichte, die immer subjektiv ist. Hier wird der Stoff von Erinnerungen untersucht. Dies passiert durch Aneignung der Wohnung, der Kleidung, der Gestik und der Erzählungen meiner Großmutter. „memories in a flat“ ist sowohl fragmentarisch gefilmt als auch fragmentarisch erzählt. Die Erinnerung basiert auf Fotografien. Je mehr die Kamera ein Foto fokussiert, desto verschwommener wird dieses; so wie es uns ergeht, wenn wir versuchen, uns genau an Dinge zu erinnern; i.e. in diesem Video geht es auch um ein kleines Scheitern. Anhand des Lebens meiner Großmutter thematisiere ich verschiedene Frauenschicksale. Es ist eine physische und mentale Reise, eine Kombination aus intimer Erinnerung und nüchterner Dokumentation in englischer Sprache – Englisch deswegen, da ich mich nicht für eine meiner beiden Muttersprachen Deutsch und Italienisch entscheiden wollte. Das Englische hat den Vorteil, dass es für mich eine gewisse Distanz und Entfremdung entstehen lässt und gleichzeitig ein breiteres Publikum erreicht.

Die Handkameratechnik lässt eine gewisse Privatheit und das Gefühl des Miterlebens entstehen – eine Parallele zu den Dogma-Filmen, die ausschließlich mit Handkamera gefilmt wurden, um eine physische Präsenz der Betrachtenden zu erzeugen.

So wie meine Geschichten sich in meinem Geiste formieren und dann in realer Umgebung Gestalt annehmen, werden sie abermals neu in der Betrachtung durch andere erschaffen.

Die Wirklichkeit präsentiert sich als Tableau aus räumlichen und zeitlichen Facetten, das Ausdruck von Anwesenheit und Abwesenheit ist.

Was die Betrachtenden sehen, orientiert sich also auch zu einem wesentlichen Teil an *ihren* Geschichten, *ihren* Bildern, die sie dem Gezeigten gegenüberstellen, die sie mitdenken. Dies ist ein entscheidender Punkt in der Verbreitung des Mediums Fotografie als Massenphänomen. Das faktische Vorhandensein von Bildmotiven in unserem Alltag, in unserem Jetzt, ist essentiell für Produktion und Rezeption von Fotografien.

Ich bediene mich aber sehr wohl malerischer, kompositorischer Mittel, die an die flämische Malerei, an Vermeer und seine Zeitgenossen angelehnt sind. Solche Elemente sind zum Beispiel das Bild im Bild im Interieur, die Perspektive, welche die Betrachtenden durch Vorhänge und Tischteppiche ins Bild führen (und dadurch einen gewissen Voyeurismus entstehen lässt), die Repoussoirmotive mit Symbolgehalt, der Licht-Schatten-Gegensatz, und die Konstellation Mann-Frau, d.h. die Positionen im Raum, die (offenbar heterotypische) Rollen und Blickbeziehungen. Vermeer malte Frauen, die



Die Musikanten (Horn und Tromme spielen), um 1810-15
 (Die Musikanten auf dem Festland des Völkchen Gutes; Musikanten
 (Trommeln spielen) (Musik auf dem Festland des Völkchen Gutes)
 (Schöne des Völkchen Gutes)

Lehrplan des Mathematikunterrichts, 1927
 Der vorstehende Entwurf soll als Leitlinie für den Mathematikunterricht in der Volksschule dienen. Die Lehrer sind in der Hand gehalten, die Aufgaben nach den Umständen der Schule, des Lehrers und der Schüler zu modifizieren. Die Aufgaben sind so gestellt, dass sie die Schüler zu selbstständiger Arbeit anleiten und sie zu einem tiefen Verständnis der mathematischen Begriffe und der mathematischen Methoden führen.



Fimstills aus „memories in a flat“, 2007



Fimstill aus „memories in a flat“, 2007

den Verführungen der Männer durch Wein unterlagen. Vom Wein berauschte Frauen sind als Verkörperung des Lasters zu deuten.³

Zitiert man an dieser Stelle Maurice Denis' profane Definition der Malerei, „*dass ein Gemälde wesentlich eine Fläche ist, die man in einer gewissen Ordnung mit Farbe bedeckt hat*“⁴, trifft dies zu einem gewissen Grad auch auf die Bildorganisation eines Fotos zu. Meine Bild-Essays folgen neben inhaltlichen, narrativen Momenten ebenso einer abstrakten, an Farben und Formen entlang laufenden Logik, und wie in der malerischen Komposition sind es bewusst gesetzte Indizien.

Roland Barthes nennt in seiner letzten Schrift „La Chambre Claire“ (Die helle Kammer) als markanten Unterschied zwischen Fotografie und Malerei, dass in ersterer die Realität des Objekts, das real Vorhandensein des Gezeigten zur Folge hat, dass der Referent „haften bleibt“⁵.

Bediene ich mich also des Themas des eigenen Daseins, der Existenz angesichts des Selbstausslösers – mitunter verfremdet, abstrahiert, übertragen in eine neue Form, die Form der Repräsentation – hinterlässt das eine Spur im fotografischen Bild, die von anderen aufgenommen werden kann.

Eine weitere Komponente bei der Betrachtung von Fotografie ist das Zusammenspiel von Raum und Zeit. Barthes schreibt über diese Paarung:

*„Die bewusste Reaktion, die eine Photographie auslöst, erzeugt nicht das Bewusstsein des Daseins des Gegenstands, sondern des Dagewesenseins. Wir stoßen hier auf eine neue Kategorie des Raum-Zeit-Verhältnisses: räumliche Präsenz bei zeitlicher Vergangenheit, eine unlogische Verbindung des Hier und Jetzt mit dem Da und Damals.“*⁶

Freilich ist es um den unmittelbaren, den indexikalischen Bezug, den Barthes zwischen fotografiertem Objekt und fotografischem Bild so einfach postuliert, etwas komplexer bestellt - und dafür wurde und wird er zu Recht kritisiert: Fotografie war von Anfang an zurechtgerückte Realität, mitunter Vehikel des Lügens.

³ Schneider, Norbert: Vermeer. Sämtliche Gemälde. Köln, 1999, S.31

⁴ Denis, Maurice: „Theories 1890-1910“, hier zitiert nach Martin Hentschel, in: Texte. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (Hrsg.), Stuttgart, 1993, S.106

⁵ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main, 1985, S.13

⁶ Barthes, Roland: Rhetorik des Bildes. In: Kemp, Wolfgang (Hg): Theorie der Photographie III 1945-1980, Stuttgart, S.144

Selbstinszenierung, Performance und der Moment der Aneignung

In meinen künstlerischen Arbeiten spielt das Thema der Selbstinszenierung eine wesentliche Rolle. Ich versetze mich gerne in andere Menschen und stelle mir deren Leben vor. Oft, aber nicht immer, bin ich die Darstellerin. Meine Arbeiten stehen in einer langen Tradition von Selbstdarstellung in der Kunst, zumal der Fotografie: Man denke an Arnulf Rainer, Rudolf Schwarzkogler, Cindy Sherman, Francesca Woodman, Marina Abramovic, Matthew Barney, Orlan, Gilbert & George, Duane Michals, Tracey Emin, Sarah Lucas, Matthias Herrmann, Friedl Kubelka, Elke Krystufek – um nur einige zu nennen. Sie alle arbeiten auch mit Performance.

Es gibt gewisse Parallelen zwischen meinen Fotografien und frühen Arbeiten **Cindy Shermans** („Untitled Filmstills“: 1977-88; „The Rear-Screen Projections“: 1980-81, „Centerfolds“: 1981 und „Pink Robes“: 1982) was Performance (bzw. das Rollenspiel) betrifft und das Moment der Aneignung des Formats Filmstill, das die narrative Komponente unterstreicht. Auch das Herausarbeiten gesellschaftlich stereotyper Frauenrollen stellt eine Verbindung zum Werk Shermans dar (siehe Seite 1). Allerdings gibt es auch starke Unterschiede. Mein Hauptaugenmerk gilt dem Narrativen, den Geschichten. Ich arbeite nicht mit Einzelbildern, sondern mit Fotoserien (analog zu **Duane Michals**). Im Unterschied zu Cindy Sherman sind theatralische Posen, das Clowneske und Maskerade in meiner Arbeit nicht relevant. Darum bediene ich mich in den Fotografien vorwiegend natürlichen statt künstlichen Studioliichts.



Cindy Sherman
"Untitled Film Still #35"
1979



Cindy Sherman
"Untitled #86"
1981

In Shermans Werk geht es stark um archetypische Charaktere, was bei mir nicht der Fall ist. In einem Interview in „Artnews“ von 1983 erklärte die Künstlerin dem Journalisten Thom Thomson, dass sie nach den “most artificial looking kinds of women”⁷ (am künstlichsten aussehenden Frauen) suche. Ich strebe Natürlichkeit und Authentizität an. Sherman setzt sich stark mit den Themen stereotypisierter Weiblichkeit, Sex und Pornografie auseinander. Ich möchte Gefühlswelten und Gemütszustände darstellen und mache das auf eine lyrische, manchmal mysteriöse und unheimliche Art. Hier ist eine gewisse Nähe zu **Francesca Woodman** spürbar. Bei Woodman geht es um Selbstfindung, um Weiblichkeit, Körper, Nacktheit, Sexualität; um Mythologie und Religion. Ihre sehr expressiven Selbstportraits verweisen auf Fragilität und Verletzlichkeit ihres Körpers, der zum Ausdrucksträger wird und sich Metamorphosen unterzieht: Er verschmilzt mit Leintüchern, Blumen, Spiegeln, Handschuhen. Fragilität und Verletzlichkeit spielen auch in meinen Arbeiten eine Rolle. In meinen Fotografien verschmilzt der Körper auch mit der Umgebung, allerdings durch die Farbe der Kleidung, die mit der Farbigkeit des jeweiligen Raumes abgestimmt ist, um ein Gefühl stärker zur Geltung zu bringen. Zentrale Themen in Woodmans Arbeiten sind die prekäre Zeit zwischen Kindheit und Erwachsensein, der Übergang zwischen Existenz und Tod – Themen, die auch meine Arbeiten umkreisen. Ich allerdings inszeniere mich nicht nackt, und Religion spielt in meinen Arbeiten keine bedeutende Rolle. Woodman ist in ihren Fotografien viel stärker performativ als narrativ. Sie versetzt sich in keine Rollen, sondern versucht vielmehr mittels räumlicher Inszenierungen in Interieurs Momente des Innenlebens, Gedanken

und Gefühle zu vermitteln. Sie tritt aus dem Dunkeln, um für einen Moment eine Welt voller Unbehagen zu finden. Dieses Gefühl vermittelt sie sehr stark. Oft sind, wie auch in meinen Fotografien, Teile ihres Körpers abgeschnitten, versteckt, verschwommen oder unscharf. Die Mischung aus Schärfe und Unschärfe drücken in Woodmans Fotos Bewegung und Flüchtigkeit aus. Woodman arbeitete jedoch viel stärker mit Unschärfe



Francesca Woodman, “Self portrait talking to vince”, Providence, Rhode Island, 1975-1978
Francesca Woodman, “On Being An Angel”, Providence, Rhode Island, 1977
Francesca Woodman, Providence, Rhode Island, 1975-1978
Francesca Woodman, “From Space 2”, Providence, Rhode Island, 1975-1976

⁷ Catherine Morris: The Essential Cindy Sherman. New York, 1999, S.37

als ich. Sie ließ sich von Francis Bacon beeinflussen.⁸ Formal gesehen verwende ich wie Francesca Woodman das quadratische Format. Sie machte sich auch Gedanken über die Zweidimensionalität des Mediums Fotografie, indem sie sich hinter einem flachen Glas abbildete, hinter einer abgerissenen Tapete an der Wand versteckte oder Teil des Bodens wurde. Ich reflektiere über das Medium Fotografie, indem ich zwischen Fakt und Fiktion changiere (siehe weiter unten) und die Medien Malerei und Film mit einbeziehe.

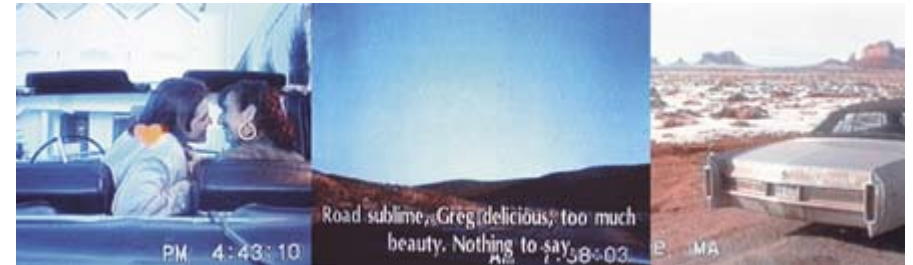
Um auf Sherman zurückzukommen: Wichtig zu erwähnen ist, dass sich die Künstlerin selbst fast ausschließlich im Mittelpunkt des Fotos abbildet, während ich auch dem Umfeld große Bedeutung zuschreibe. Mein Anliegen ist, Mensch und Raum eine Verbindung eingehen zu lassen – das geschieht meist, indem ich die Farbe der Kleidung jener der Umgebung anpasse. Ich suche passende Außen- und Innenräume zu den Geschichten. Sherman hingegen fotografiert fast ausschließlich bei ihr zu Hause oder im Studio. Darüber hinaus sehen die Fotos oft wie Filmstills aus, referieren aber auf keinen konkreten Film. Dies ist ein sehr entscheidender Punkt in Shermans Arbeit. Ich hingegen nehme reale Geschichten als Ausgangspunkt. Sherman verwendet keine Titel, meine Fotoserien werden von Schlagzeilen aus den NY Times benannt.

Was das Moment der **Aneignung** anlangt, entlehnt Sherman Bilder aus den Medien oder der Kunstgeschichte und zeigt sie in verändertem Kontext, d.h. sie arbeitet stark mit Referenzen. Ich beziehe den Stoff für meine Fotosequenzen aus dem öffentlichen Medium Zeitung und (re)konstruiere Geschichten fremder Frauen. Mein Videofilm hingegen basiert auf privatem Umfeld; auf dem Leben meiner verstorbenen Großmutter.

Fakt, Fiktion und das detektivische Element

Wie erwähnt, befasse ich mich mit einer Mischung aus Fakt und Fiktion. Auch **Sophie Calle** verwischt in ihren zugleich konzeptionellen wie poetischen Arbeiten gezielt die Grenzen zwischen Kunst und Leben, Fiktion und Realität, privat und öffentlich. Sie beschäftigt sich mit der menschlichen Verwundbarkeit und untersucht Identität und Intimität mit einem gewissen Voyeurismus. Heimlich erforscht sie ihr Leben und dasjenige von Fremden, rekonstruiert es oder dokumentiert es fotografisch. Dies ist auch in meiner Arbeit zu finden – vor allem in Form einer detektivischen Recherche und der Präsentation als Fotoinstallation. In einer frühen Arbeit bat Calle ihre Mutter, einen Privatdetektiv zu beauftragen, der sie selbst beschatten und fotografieren sollte. Der Detektiv durfte allerdings nicht erfahren, dass das Objekt seiner Beobachtung das

Ganze selbst arrangiert hatte. Calles Ziel war die fotografische Evidenz ihrer Existenz.⁹ In “No Sex Last Night” 1992, die sie in Zusammenarbeit mit dem amerikanischen Fotografen Gregory Shephard produziert hat, dokumentiert Calle einen Road Trip durch Amerika, der in einer Kapelle in Las Vegas endet: die intime Reise eines Mannes und einer Frau, die einander kaum kennen.



Sophie Calle and Greg Shephard, “No Sex Last Night (Double Blind)”, 1992
35mm film in French and English with English subtitles; 76 minutes
Courtesy Paula Cooper Gallery, New York

Parallele Welten

Auf der Biennale in Venedig 2007 zeigte Sophie Calle in einer Videoinstallation ihre sterbende Mutter in einem Bett aufgebahrt. Daneben hing ein weißes Bild mit dem Schriftzug „SOUCI“ und im vorderen Raum ein Brief, in welchem die Mutter der Tochter ihre letzten Wünsche vor dem Tod mitgeteilt hatte.



Sophie Calle Detail aus der Installation
“Pas Pu Saisir la Mort“, Video 13mm, 2007
(Librado Romero/The New York Times)

⁸ Chandès, Hervé: Francesca Woodman. Fondation Cartier pour l'art contemporain: Zurich-Berlin-New York, 1998, S.13

⁹ Calle, Sophie: La Visite Guidée. Rotterdam, 1996

Mein filmisches Vorbild ist der dokumentarische Essayist **Chris Marker** und insbesondere sein Werk „**La Jetée**“ (1962). Der ca. 30-minütige, aus einzelnen Fotografien zusammengesetzte Schwarz-Weiß-Film oder besser Fotoroman, ist ein philosophischer Essay über die Bedeutung von Zeit und Erinnerung. Als Science-Fiction-Film zeigt „La Jetée“ die virtuelle Reise eines Freiwilligen nach der nuklearen Zerstörung der Erde. Die Erinnerungsbruchstücke, welche sich um die Begegnung mit einer geheimnisvollen Frau im Zoo zentrieren, konfrontieren den Protagonisten mit seinem eigenen Tod.

Eine literarische Parallele zu meinem Video stellt in gewisser Art **Peter Handkes** Erzählung „**Wunschloses Unglück**“ (1972) dar. Am Beispiel seiner Mutter, die sich für den Suizid entschloss, zeigt Handke die Schwierigkeiten einer Frau aus einfachen Verhältnissen, sich selbst zu emanzipieren und zu verwirklichen. Das Leben der Mutter pendelt zwischen den Gegensätzen Auflehnung und Anpassung, Liebe und Ehe, Entdeckung der eigenen Individualität und psychischer Zusammenbruch. Interessant ist folgende Passage, in welcher Handke über sein Schreiben reflektiert:

„Ich vergleiche also den allgemeinen Formelvorrat für die Biographie eines Frauenlebens satzweise mit dem besonderen Leben meiner Mutter; aus den Übereinstimmungen und Widersprüchlichkeiten ergibt sich dann die eigentliche Schreibtätigkeit. Wichtig ist nur, daß ich keine bloßen Zitate hinschreibe; die Sätze, auch wenn sie wie zitiert aussehen, dürfen in keinem Moment vergessen lassen, daß sie von jemand, zumindest für mich, Besonderem handeln - ...“¹⁰

Eine weitere Parallele zum Beginn des Videos „memories in a flat“ ist eine Arbeit aus dem Jahre 1977 der zur „Brit Art“ der 90er Jahre zählenden **Tracey Emin**, in welcher sie in die Kleider ihrer Freunde schlüpft.

Fotoinstallation und Videofilm im Vergleich

Meine beiden Arbeiten thematisieren auch das Wechselspiel zwischen Film und Fotografie. Meine Fotografien sind filmisch und mein Videofilm befasst sich mit dem Medium Fotografie. Darüber hinaus bin ich die Akteurin, die in Rollen schlüpft, um bei den Betrachtenden gewisse Bilder, Gedanken und Gefühle hervorzurufen. In beiden Arbeiten geht es um **Absenz**. Die Fotografien beziehen sich auf einen vergangenen Moment, und das Video auf ein Leben aus der Vergangenheit, die Absenz meiner Großmutter. Die Anregungen zu den Fotosequenzen sind dem öffentlichen Medium Zeitung entnommen, während der Film auf einer privaten Geschichte basiert. Beide Arbeiten sind jedoch auf private



Tracey Emin “Trying on Clothes From My Friends (She Took The Shirt Off His Back)” 1997

aus: Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln 2003, S. 236

Weise verarbeitet, d.h. subjektiv (re-)konstruiert und spielen in privaten Innenräumen. Hier kommt das Wechselspiel von „privat“ und „öffentlich“ zum Tragen. Die „Schicksale“ dieser Frauen wurden erst nach privaten Ereignissen in den Medien veröffentlicht. Ich spüre jeweils wie eine Ermittlerin detektivisch Geschichten aus den Medien und aus meiner eigenen Biografie auf und setze diese Geschichten mit mir als Akteurin um. Damit entsteht eine Mischung aus Wahrem und Fiktivem bzw. Dazugedachtem - eine Interpretation. Durch die Tatsache, dass ich die Fotografien und den Videofilm ausstelle, werden diese der Öffentlichkeit zugänglich.

In gewisser Weise bin ich ein Sprachrohr für diese Frauen, möchte jedoch nicht wertend sein. Ich zeige Gedanken, Gefühlswelten, Verknüpfungen zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem. Ich zeige Begegnungen mit dem Tod, thematisiere die Vergänglichkeit des Menschen und das, was von ihm übrig bleibt. Ich fordere die Betrachtenden auf, in die Geschichten einzutauchen, noch mal zu ermitteln und die Geschichten fertig zu denken.

¹⁰Handke, Peter: Wunschloses Unglück. Frankfurt am Main, 2001 (1972), S. 40-41

Bibliografie:

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Frankfurt am Main, 1985.

Billeter, Erika: Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute. Zürich, 1979.

Calle, Sophie: La Visite Guidée. Rotterdam, 1996.

Chandès, Hervé: Francesca Woodman. Fondation Cartier pour l'art contemporain: Zurich-Berlin-New York, 1998.

Danto, Arthur C., Darkness Visible: Francesca Woodman. Review posted October 28, 2004 (November 15, 2004 issue) in Flash Art. Mailand, März-April 2007.

Graw, Isabelle: Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts. Köln, 2003.

Handke, Peter: Wunschloses Unglück. Frankfurt am Main, 2001.

Kemp, Wolfgang (Hg.): Theorie der Photographie III 1945-1980. Moderne Kunst am Museum Ludwig, Stuttgart, 1993.

Loreck, Hanne: Geschlechterfiguren und Körpermodelle: Cindy Sherman. München, 2002.

Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Claude Lefort (Hrsg.), München, 1986.

Morris, Catherine: The Essential Cindy Sherman. New York, 1999.

Schneider, Norbert: Vermeer. Sämtliche Gemälde. Köln, 1999.

„Texte. Photographie in der deutschen Gegenwartskunst“. Gesellschaft für Moderne Kunst am Museum Ludwig (Hrsg.), Stuttgart, 1993.

<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/tag/venice-biennale>

<http://www.artforum.com>

© 2007 Sissa Micheli

*Dank an Ulrike Matzer und Daniela Billner
Akademie der bildenden Künste Wien*

