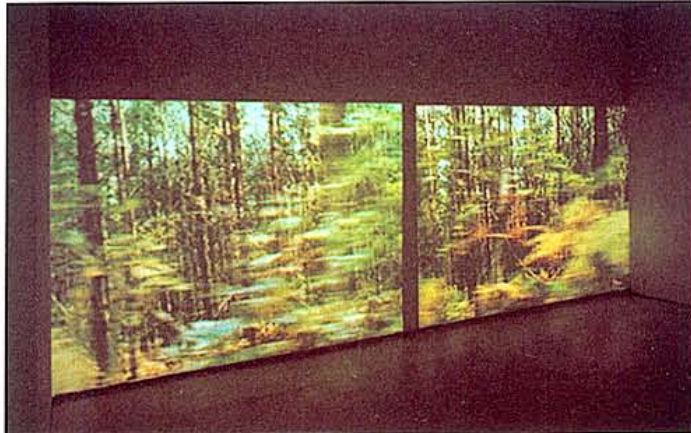


DER GERISSENE FADEN: INDEX

THOMAS WULFFEN

Nichtlineare Projektionen

DIE VIDEOARBEITEN VON HEIKE BARANOWSKY



HEIKE BARANOWSKY, parallax, 1999, Installationsansicht



HEIKE BARANOWSKY, parallax, 1999, Installationsansicht

Der Begriff 'Projektion' ist in einem bestimmten Sinne zweideutig. Zum einen kann er eine technische Reproduktion bezeichnen, wie sie in den Videoarbeiten von Heike Baranowsky vorgeführt wird. Zum anderen bezeichnet der Begriff Projektion auch die Übertragung von Wünschen, Gefühlen und Vorstellungen auf ein Gegenüber. In den auf die Realität bezogenen Werken von Heike Baranowsky hat auch dieser Sinn des Begriffs eine spezifische Bedeutung. Denn was der Betrachter sieht, hat er schon gesehen. Er sieht es hier nur ganz anders.

Dieses ganz Andere zeigte sich schon in einer der ersten Videoarbeiten der Künstlerin, 'En Face' aus dem Jahre 1995. Vor dem Betrachter gleitet eine endlose

Reihe von Bürofenstern entlang. Der konzentrierte Blick entdeckte mit der Zeit, dass sich die Bilder wiederholen und ihm offenbart sich gleichzeitig eine Art Leben hinter diesen Fenstern, für einen Moment festgehalten. Diese Ansichten kennt der Betrachter, einerseits aus persönlicher Erfahrung, andererseits vermittelt über mediale Welten, insbesondere die des Film. Er versucht diese Erfahrung mit der Projektion vor sich in Einklang zu bringen und scheitert daran. Projektion trifft auf Projektion. Weil das Videoband 'En Face' nur Bewegung suggeriert, aber tatsächlich keine enthält, außer dem Vorbeigleiten unterschiedlicher Stills (sic) von Fensteransichten, entsteht Irritation. Dabei bleibt zu bemerken, dass das 'Fenster' ein wesentlicher Topos abendländischer Kunst ist, dem Heike Baranowsky einen metropolitanen Ausdruck gibt. Dabei dreht die Künstlerin diesen Topos buchstäblich um, indem sie die Perspektive von außen nach innen setzt. Das Fenster zur Welt wird das Fenster des Büros.

Es kann dabei von einer Nonlinearisierung gesprochen werden. Indem die Stills der Fensteransichten sich dem stillen Anblick dauern entziehend, wird ihnen ihre originäre lineare Anschauung entzogen. Bojana Pejic hat zu Recht darauf hingewiesen, dass es sich dabei um eine Deterritorialisierung-Reterritorialisierung im Sinne von Deleuze handelt.¹ Das Foto wird in einen neuen Status überführt. „Der langsame Parcours der Fenster wird entweder unter Wahrung der realen Proportionen auf einen Rahmen projiziert oder einfach auf die Oberfläche der Wand geworfen. Durch den bloßen Akt dieser Transformation des stati-

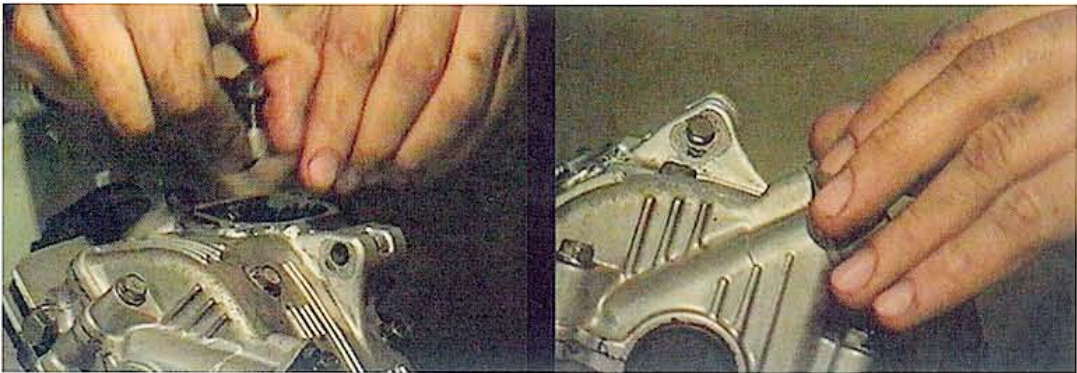
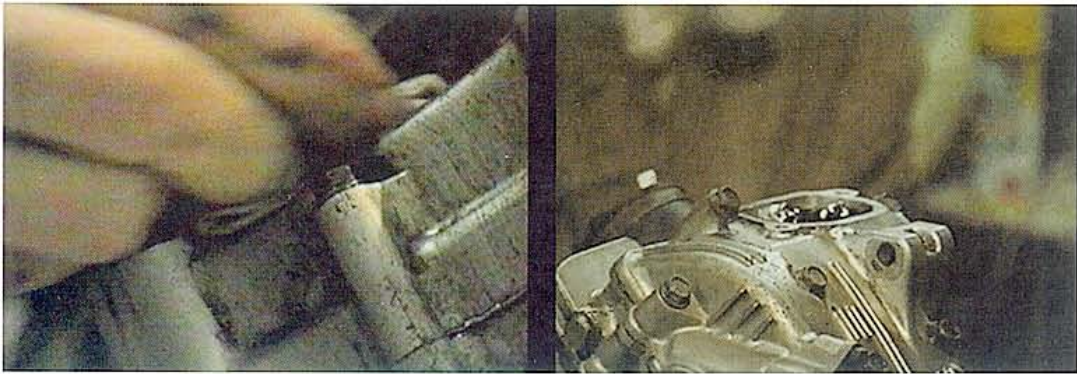
schen in ein dynamisches Bild vermeidet Baranowsky die Wirkung der Fotografie als eines Stillebens (nature-morte) und umgeht die gewisse Starre und Nekrose, jene Arretierung und Verhaltung, die das Foto zwangsläufig mit sich bringt."²

Was für das Foto gilt, mag auch für die Wahrnehmung gelten, denn auch diese gehorcht bestimmten Mustern. Auch gegen diese Muster arbeiten die Werke von Heike Baranowsky an. Dabei wird in die gewohnten Raum- und Zeitkoordinaten eingegriffen.

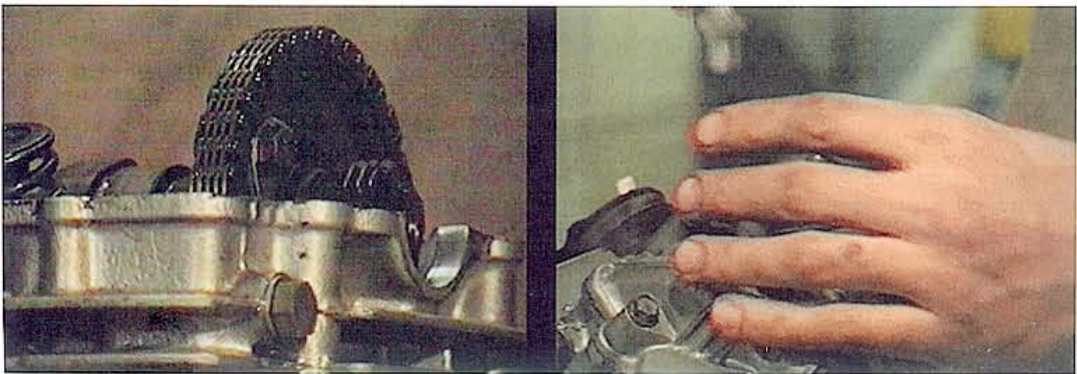
In der Arbeit 'AutoScope' wird dies durch einen bemerkenswerten Eingriff verdeutlicht. Grundlage für das Video ist eine Kamerafahrt auf der peripherie von Paris. Die Kamera tastet die aus dieser Perspektive



HEIKE BARANOWSKY, en face II, 1995, Videoprojektion



, Installationsansicht



HEIKE BARANOWSKY, death/breath tomb/womb evil/live, 1998, Videoprojektion



sichtbare Oberfläche der Stadt ab. Das umschließt ebenso tatsächliche Oberflächen wie die Gestaltung der Mauer an Tunnelleinfahrten, aber ebenso die Perspektive auf die Stadt Paris selbst. In der Präsentation als Projektion wird die richtige Ansicht des Videos mit sich selbst gespiegelt. Das Video-Bild stürzt so an den Kanten in sich zusammen oder es entsteht erst aus diesen Kanten. Das bleibt unentschieden. Mit dieser Technik der Spiegelung aber wird eine Symmetrie ins Bild gesetzt, die immer wieder gebrochen wird, weil die Projektion als Ganzes wahrgenommen werden will. Dieser ständig vollzogene Symmetriebruch kennzeichnet ein wesentliches Element der Nichtlinearität. Darüber hinaus geschieht durch die innere Bildkante ein ständiger Re-Entry in das Bild selbst. Der Begriff des re-entry geht auf den Formenkalkül von George Spencer-Brown³ zurück und ist ein Kennzeichen autopoetischer Systeme. „Man könnte auch sagen: das Kunstwerk stellt sich selbst und seine Selbstbeschreibung aus.“⁴ Die innere Bildkante an der Symmetrie kann auch mit dem Begriff des 'entre-deux' bezeichnet werden, wie es Bojan Pejic in dem schon erwähnten Beitrag entwickelt hat.

Wo in Auto-scope räumliche Koordinaten verschränkt werden, werden in „death/breath tomb/womb evil/live“ von 1998 zeitliche Koordinaten verschränkt. Der Effekt des Symmetriebruchs ist dabei um so frappierender. Der Betrachter sieht auf zwei Monitoren das Werkeln zweier Hände an einem Mopedmotor. Verfolgt er die Projektion weiter, stellt er mit der Zeit fest, dass es sich um die gleichen Hände, den gleichen Motorblock handelt. Zu einem bestimmten Zeitpunkt parallelisieren sich die Bewegungen, bis sie den kurzen Punkt einer Symmetrie treffen. Von dort aus entwickeln sie sich wieder auseinander und es wird deutlich, dass hier ein Spiel mit der Irreversibilität der Zeit stattfindet: Das eine Band läuft rückwärts, das andere vorwärts. Der komplexe Titel der Arbeit weist schon darauf hin. Das Zusammentreffen der beiden Aktionen zu einer Aktion kann wiederum als Symmetriebruch verstanden werden, deutlicher wahrnehmbar als in 'Auto-scope'. Der Moment der 'Begegnung' in der Überdeckung der Aktionen ließe sich ebenso als re-entry bezeichnen. Da sich die zeitliche Symmetrie aufgrund der technischen Apparatur immer wieder ein wenig verschiebt, konstituiert sich ein offenes System, das seine

Wiederholung zwar vorführt, aber doch immer wieder auf einen anderen Zeitpunkt versetzt.

In einer der jüngsten Arbeiten wird zwar das Prinzip der Doppelung beibehalten, aber es bauen sich dabei zwei unterschiedliche Symmetrien auf. In 'Parallax' gleitet vor dem Betrachter eine Waldansicht vorbei. In der Doppelprojektion ist eine Achse deutlich wahrnehmbar, die nicht die Symmetrieachse ist. Diese entsteht im Bild, den Projektionen, selbst. Durch die Staffelung des Raumes im Wald, der bei längerer Betrachtung sowohl einen konkreten Vordergrund aufweist als auch eine Art Wahrnehmungsfolie, auf dem der Vordergrund sich abspielt, entsteht auf der planen Fläche der Projektion eine Tiefe. Diese Tiefe wird noch verstärkt durch die Doppelung der Projektion, in der die Ansicht sich zeitversetzt wiederholt. An der Mittelachse wird dieser Versatz deutlich, aber in dem zweigeteilten Bild ergeben sich so Symmetrieachsen, die sich in den beiden Ansichten immer verschieben. Die Symmetrieachse kann sich einerseits durch ein identifizierbares Element ergeben, dass sich von der eine Projektion zu anderen verschiebt. Sie kann aber ebenso in der doppelten Erscheinung auf beiden Projektionsansichten entstehen. Durch beide Möglichkeiten und die Staffelung des Raumes, in der das was vorne liegt, sich schneller bewegt als das, was dahinter liegt, ergibt sich eine zeitgebundene Darstellung, deren Intervalle nicht-linear sind. Was entsteht, ist eine Ordnung durch Fluktuation, wie es Ilya Prigogine nennt, als Projektion der Projektion. Was wir sehen, ist immer schon gesehen, aber es wird uns ganz anders gezeigt.

„Somit muss die Welt, wann immer sie als physikalisches Universum in Erscheinung tritt, in uns, Ihren Repräsentanten, den Anschein erwecken, mit sich selbst eine Art Versteckspiel zu spielen.“⁵

Anmerkungen:

1.) Siehe Bojan Pejic: 'Entre-deux' in ars viva 097/98 – Medienkunst, Köln 1997, S. 26-27

2.) a.a.O., S.27

3.) siehe dazu die Besprechung des Buches 'Gesetze der Form' in deutsch von Rudolf Maresch in 'telepolis' unter <http://www01.heise.de/tp/deutsch/inhalte/buch/2311/1.html#0> unter dem Titel 'Ariadne hat sich umsonst erhängt'.

4.) Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1995, S.78

5.) George Spencer-Brown: Gesetze der Form, Lübeck 1997, S.92