

Stefan Römer

Francis Zeischegg – Getarnte Blickverhältnisse

„It is the spectator, and not life, that art really mirrors.“
(Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891)

Was die künstlerischen Arbeiten von Francis Zeischegg so interessant macht, ist ihre gewitzte Präsentation spezifischer Blickmaschinen. Sie stellt einen kleinen, einachsigen Anhänger mit Plane in den Ausstellungsraum, der mit einem Stapel Holzstämmen beladen ist. Zunächst vermutet man, dass es sich um eine trompe-l'oeil-artige Skulptur handelt, die den Transport von Holz persifliert. Die Arbeit „Spion, Holztransport“ (2007) ist jedoch ein getarnter Beobachtungsposten. Das eigens entwickelte Fahrzeug wird für eine besondere Form der Beobachtung im Wald positioniert. Die Vorderseite des Holzstapels lässt sich herunterklappen, um den Ein- und Ausstieg für einen Beobachter zu ermöglichen; durch einen kleinen Spalt kann er hinausschauen und sich auf die Lauer nach Holzdieben legen. Das getarnte Beobachten von Holzdieben ermöglicht, sie zu überführen und zu bestrafen. Ähnlich funktioniert die Arbeit »Jagdschutzholzstapel zur Beobachtung von Wilderern« (2006), die auch als verkleinertes Modell existiert. Beide Objekte aus der Forstwirtschaft erhalten durch ihre Ausstellung in der Galerie eine zusätzliche Dimension. Denn hier steht auch die künstlerische Geste Zeischeggs unter Beobachtung des Kunstpublikums, mit der sie dieses komplexe Thema zum Gegenstand ihrer Kunst macht.

Zeischegg präzisiert diese Geste mit weiteren Arbeiten, die sich mit dem Blickregime beschäftigen. So bildet sie in »Target Structure« (2014) die feinen, in den Suchern von analogen und digitalen Kameras oder Zielfernrohren auftauchenden Fadenkreuze, Fokuseinrichtungen und Messfenster ab, die als technische Zielhilfe auf den unterschiedlichen Displays erscheinen, um das jeweilige Gerät auf den Bildausschnitt hin zu optimieren, oder um beim Druck mit Passerkreuzen die Papierbögen in die gewünschte Position zu bringen.¹ »Target Structure« stellt auch eine allgemeine Formalisierung des Visuellen dar, denn permanent und paradoxerweise für uns unsichtbar, versucht unser Sehapparat im Blick eingestanzte Schemen, mit dem »Wahrgenommenen« in Übereinstimmung zu bringen. Stark verkürzt: Wir sehen nur, was wir schon kennen. So könnte man wichtige historische Untersuchungen des Sehens (Ernst Gombrich, John Berger) auf den Punkt bringen. Dagegen sieht Paul Virilio die Hauptveränderung für das »beschleunigte Sehen« am Screen in einer Erweiterung der Raumperspektive.²

Nun gilt es als Binsenweisheit, dass Kunst auf dem Lenken – dem Hervorheben oder Unterdrücken – von bestimmten Blickweisen besteht. Die Geschichte der Malerei

¹ Die »Target Structures« gehören einer Ikonografie des Zielens an: Vgl. das Schießen auf das Publikum im Dada, Rauschenbergs Target-Gemälde, Niki de St. Phalle Schüsse auf Portraits ihres Vaters. Im Sprachgebrauch existieren Metaphern wie: »Anvisieren«, »im Fokus des Interesses stehen«, »etwas zur Zielscheibe der Kritik machen« etc.

² Vgl. Paul Virilio, *Sehen ohne zu sehen*, Bern 1991, S. 26f.

brachte, nicht erst seit der Erfindung der Perspektive, ein großes Repertoire solcher Lenkungen des Blicks innerhalb und außerhalb des Bildes hervor.

Doch wie funktioniert das Prinzip in Zeischeggs Ausstellungsraum? Die Galeriewände gestaltet Zeischegg oft mit bis zu körpergroßen Darstellungen aus der Bauentwurfslehre von Ernst Neufert (14. Aufl. 1951): den »Spacing Perspectives« (2011). Dort werden dann etwa das Perspektivfeld einer Person schematisiert oder ergonomische Standards von Bewegungsprofilen entworfen, die bis heute in der Bauplanung Verwendung finden. Die Arbeit »Blind Detail« (2014), die nach dem schießschartenartigen Ausguck eines kleinen Bunkers in Blech und Holz gebaut wurde, positioniert die Künstlerin unmittelbar vor ein Galeriefenster. Auf diese Weise definiert sie den White Cube selbst zum Ausguck.

In manchen Ausstellungen installiert sie auch Stellagen oder erhöhte Sitze, wie man sie auch als Schiedsrichterstuhl beim Tennis kennt. Somit bildet die Künstlerin unterschiedliche Perspektivarchitekturen, um deren kulturelle Bedeutungen zu akzentuieren: erhöhte Überwachungsposten mit territorialem Überblick, getarnte Beobachterposten wie in den Holzstapel-Arbeiten mit konkretem Blickfeld und sichtbare Betrachtersitze auf hervorgehobenem Ausguck. Sich künstlerisch mit diesen Fragen zu beschäftigen, bedeutet eine extreme Bereitschaft, den eigenen erkenntnistheoretischen Kontext zu analysieren: Mit der Arbeit »Spacing Perspectives« schematisiert sie auch das visuelle Kontrolldispositiv.

Panoptismus

Zeischeggs zunächst eher humorvoll anmutender Import der kunstfremden Objekte in den Ausstellungsraum thematisiert einen wichtigen philosophischen Komplex: Die getarnte Beobachtung veranschaulicht, wie in der humanistischen Tradition Blick mit Erkenntnis verbunden wird. Um diesen Komplex des Visuellen im Sinne einer Theorie des Blicks zu untersuchen,³ sind die Visualisierungsinstrumente substanziell. Jonathan Crary legte mit seiner Untersuchung »Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert« (1992) eine solche Theorie vor. Linda Williams pflichtet Crary zwar bei, »daß die Diskurse und Technologien der Moderne die Körper der »Betrachter« neu konstruierten, und das auf eine Weise, die unter dem körperneutralen Regime der Camera obscura undenkbar gewesen wäre.«⁴ Crary analysiert den Betrachter jedoch als geschlechts- und kulturneutral; darin formuliert sich sein humanistischer Universalismus. Williams schließt kritisch: »Die Camera Obscura bedeutete also [...], einen Akt idealisierten Sehens, dessen Idealität davon abhing, daß er »vom Körper des Betrachtenden« [losgelöst]« war; »[...] als das Modell des idealisierten, vom betrachtenden Objekt getrennten Betrachters zusammenbricht, bildet sich ein neues Modell heraus, in dem einerseits die Grenzen zwischen Körper und Welt sowie

³ Vgl. zur exhibitionistisch-voyeuristischen Relation den Roman: Alberto Moravia, Der Zuschauer (1985).

⁴ Linda Williams, Pornografische Bilder und die »körperliche Dichte des Sehens«, in: Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 65–97, hier 71. Vgl. auch: dies., Hard Core. Macht, Lust und die Traditionen des pornographischen Films, übers. v. Beate Till, Frankfurt/M. 1995.

andererseits die Grenzen zwischen Körper und optischem Gerät zunehmend verschwimmen.« (Ibid.)

Aus dieser Diskussion lässt sich schließen, dass die Fotografie nicht die Vollendung des Camera Obscura-Dispositivs ist, sondern ein neues Sehen entsteht, das durch wissenschaftliche Geräte oder gar Computersimulation geprägt ist. Das neue Sehen bezieht den Körper in die Empfindung und Wahrnehmung ein. Aus einer kritischen Lektüre dieser Diskussion zieht Linda Hentschel, dass die Autonomisierung des Sehens vom Außen gleichzeitig auch eine Abkapselung von anderen Sinnen wie bspw. dem Tasten bewirkte.⁵ Deshalb hält sie letztlich eine »Fusion, Verschmelzung«, im Sinne einer »Suture« [»Naht«] für ein geeignetes Verständismodell des Sehens. (Ibid., S. 73) Das Sehen wird konditioniert, indem der Körper in Sehgeräten eingepfercht und diszipliniert wird, um etwas Bestimmtes genau zu sehen. Dies wird in Zeischeggs Ausstellungsräumen körperlich erfahrbar dekonstruiert. Und nun ist es sinnvoll, ihre künstlerischen Räume auf den theoretischen Kontext zu beziehen:

Michel Foucault erklärte in seinem Buch »Überwachen und Strafen« seine Panopticon-Theorie anhand der Gefängniszelle, dass die architektonische Anordnung von unsichtbarem Beobachter und exponiertem Insassen in Raum und Licht das Prinzip gesellschaftlicher Beobachtung und Kontrolle durch inszenierte Blickverhältnisse darstellt.⁶ Zu dieser Theorie muss Gilles Deleuzes Essay »Postskriptum zu den Kontrollgesellschaften« (1999) aktualisierend auf die neuen Medien einbezogen werden. Der somit »post-panoptische« Blick geht über den panoptischen hinaus, denn das beobachtete Leben wird in vielfältige, zirkulierende Blicke zwischen unterschiedlichen räumlichen und elektronischen Displays in den Überwachungszentralen und in den Big Data-Archiven auf synchronen Zeitebenen zergliedert. Diesen Paradigmenwechsel vom Panopticon zum Postpanopticon habe ich an anderer Stelle auf den idealen Kunstpräsentationsraum des White Cube bezogen, der in der zeitgenössischen Kunst nun ein multimediales Ambient darstellt.⁷

Eine wichtige Konsequenz dieses Paradigmenwechsels: Die Repräsentation wird nun postpanoptisch nicht mehr als monolithisches (Herrschafts-) Modell verstanden,⁸ denn zur staatlichen Kontrolle beobachten sich die Vielen jetzt gegenseitig und alle optimieren sich in dieser, um das Internet erweiterten Atmosphäre selbst.⁹ Dies lässt

⁵ Linda Hentschel, Crarys Techniken anders betrachtet. Kritische Anmerkungen zu »Techniken des Betrachters« von Jonathan Crary, Dresden/Berlin 1996, in: Kritische Berichte 2/99, FN 1, S. 69–77, hier 79.

⁶ Vgl. Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1977, S. 251–292.

⁷ Vgl. Stefan Römer, Eine Kartografie: Vom White Cube zum Ambient, in: Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, hg.v. Christian Kravagna, Bregenz u. Köln 2001, S. 155-162; engl. ibid: Mapping the Public Space: From White Cube to Ambient, S. 128-134. Und: Stefan Römer, Intermedialität im Ambient, in: Kunst und Öffentlichkeit, hg. v. Christoph Schenker, Michael Hiltbrunner, Zürich 2007, S. 38-41.

⁸ Stefan Römer, Was kostet es öffentlich zu sein? Versuch zu einer Politökonomie der Bilder, in: Public Domain, 3. Österreich. Fototriennale, hg. v. Werner Fenz u. Ruth Maurer, Graz 2000, S. 91-97.

⁹ Vgl. Gouvernamentalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen, hg. v. Ulrich Bröcklin, Susanne Krasmann, Thomas Lemke, Frankfurt/M. 2000.

nach den Konsequenzen fragen, die aus der gegenwärtigen Ich-werde-beobachtet-also-bin-ich-Haltung entstehen: »Wann, wo und wie existieren Räume für die körperliche Präsenz anderer zuschauender BetrachterInnen?«¹⁰

Die Vorbedingung dazu stellte BigBrother-TV (1999) dar: Eine Gruppe Freiwilliger konkurrierte in einer WG-Situation um die Gunst des TV- und des Internet-Publikums, das die Teilnehmer nach dem Prinzip der »sozialen Selektion« raus wählen konnte. Die Person, die übrig blieb, erhielt ein Preisgeld. Die »Big Brother«-Serie zielte durch ihr Thema und ihre mediale Form auf eine repressive Veränderung der Realität im Sinne des Romans »Brave New World« (1937) von Aldous Huxley.¹¹ Auf der Kritik dieses sozialelektiven TV-Formats basiert die Wichtigkeit, die Implikationen von Social Media zu untersuchen: Alle sehen alle; alle exhibitionieren sich und kommentieren die Entblößung der anderen. Und die dabei erzeugten Daten werden von den Geheimdiensten in Datenbanken abgespeichert und stehen späteren Untersuchungen zur Verfügung. So funktioniert zeitgenössische Kontrolle. Was die multimediatisierte post-panoptische Nutzung des Handys, kombiniert mit Social Media zusätzlich einschließt, ist die exhibitionistische, auf Idealmaße ausgerichtete Selbstoptimierung. Deshalb kann man schließen: Eigentlich befinden wir uns in einem großen, medial entgrenzten sozialen Swingerclub, nur dass hier alle mit der Freiheit ihres Lebens bezahlen.

Zeischeggs Objekte und Installationen, die künstlerisch zeigen, wie und mit welchen Vorrichtungen Blicke gelenkt werden, möchte ich als Blickapparate bezeichnen. Während das Panopticon auf einer architektonischen Ordnung basiert, verbindet im Postpanopticon die digitale Vernetzung räumlich-zeitliche sowie ökonomische Sichtweisen. Die post-panoptische Funktionsweise basiert auf dem neuen »Contrat Social«, nachdem sich die User freiwillig medial exhibitionieren.

Zeischeggs Ausstellungsraum ist eine Falle für den Blick, denn die in Schemata kontextualisierten Blickmaschinen sind nur ihre Köder, um die Betrachter_innen in ein reflexives System zu locken. Das darin formulierte Interesse von Zeischegg besteht in der Inszenierung des Ausstellungsraums als einem Blickparcour. Aber dessen Display aus konventionellem Kunstdesign wie Rahmung, Ständer, Podest, Gesims und Stollage behält seine Funktion und Offenheit, indem widersprüchliche Elemente wie die scheinbar erklärende Wandgestaltung aus Neuferts Normenvokabular der Formen und narrative Objekte kontrastieren. So gelingt Francis Zeischegg die Offenlegung der im Feld der Kunst getarnten Blickverhältnisse.

¹⁰ Williams, a.a.O, S. 92.

¹¹ Stefan Römer, Big brother, Big Sister oder ein post-panoptischer Voyeurismus, mit Uwe Hofmann für FrischmacherInnen (Fotogr.: S. Römer), in: infection manifesto, Andrea Knobloch (Hg.), Nr. 4, Düsseldorf 2001, S. 12–17.