

Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang.

(Die Videoskulpturen von Marie-Jo Lafontaine.)

Dissertation zur Erlangung  
der Würde des Doktors der Philosophie  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Elisabeth Kenter

aus: Oerlinghausen

Hamburg 1998

1. Gutachterin: Prof. Dr. Monika Wagner
2. Gutachter: Prof. Dr. Martin Warnke

Tag des Vollzugs der Promotion: 29.5.1998

Meinen Eltern

Dank: Monika Wagner, meinen Eltern, Martin Deppner, Marie-Jo Lafontaine, Ludwig Seyfarth, Nasim Weiler, Veronika Reh, Jochen Reh, Andreas Kenter, Alexandra Kenter, Dominik Kenter, Stephan Schmidt-Wulffen, Frank Rohrschneider, Gertrud Hesse ( $\pm$ ).

## Inhaltsverzeichnis

Vorstellung	7	
Einführung		7
Vorgehensweise		8
Werk und Thesen		9
Forschungsstand		13
<b>FRÜHWERK</b>		<b>17</b>
<b>Künstlerische Entwicklung</b>		<b>17</b>
Tapisserien und Skulpturen		17
Fotografien und Videoskulptur		20
<b>Videoarbeiten von 1979 bis 1984</b>		<b>28</b>
Skulptur oder Installation		28
Begriff und Geschichte		29
La batteuse de palplanches, 1979		34
La marie-salope, 1980		36
Le rêve d'Héphaistos, 1982		39
La voix des maîtres, 1983		41
His master's voice, 1983		42
Attaco, 1984		43
<b>VIDEOSKULPTUREN 1984 BIS 1996</b>		<b>46</b>
Einführung		46
A las cinco de la tarde, 1984		46
Le mètronome de Babel, 1984/85		56
L'enterrement de Mozart, 1985/86		61
Sizilianische Eröffnung		62
Les larmes d'acier, 1987 (1985/86)		70
Victoria, 1988		80
Passio, 1990 (1988-89)		88
Jeder Engel ist schrecklich, 1992		96
Nuages et mer, 1994/96		105
<b>FORMEN DER SKULPTUREN</b>		<b>108</b>
Einführung		108
<b>Formen</b>		<b>109</b>
Monitore als Bausteine der Skulptur		109
Geometrisierung der Formen		110
Postmoderne Form		111
<b>Video - und Skulpturen</b>		<b>115</b>
Richard Serra		115
Buky Schwartz, Klaus vom Bruch, Bill Viola		118
Material, Farbe, Dimensionen		121
<b>Beziehung zwischen Skulptur und Video</b>		<b>125</b>
Marie-Jo Lafontaine		125
Shigeo Kubota, Studio Azzurro, Friderike Pezold		127

<b>TECHNIK UND DRAMATURGIE</b>	<b>132</b>
Einführung	132
<b>Technische Mittel</b>	<b>132</b>
Schnitt und Montage	132
Blende und Einstellung	134
<b>Dramaturgie</b>	<b>139</b>
Erlebniszeit oder Langeweile	139
Tonspur im Sinn der Dramaturgie	142
Tonspur - der auratische Raum	144
Todesdramaturgie	145
Videoarbeiten von Bruce Nauman, Bill Viola, Marcel Odenbach	147
"Triumph des Willens" und "Les larmes d'acier"	152
<b>THEMEN</b>	<b>159</b>
Einführung	159
<b>Erotik, Gewalt und Tod</b>	<b>159</b>
Tod als Offenbarung	165
Lust am Untergang	167
Apokalypsevision und Gewalt bei Klaus vom Bruch	169
Gewalt bei Bruce Nauman	172
Todesmetapher bei Bill Viola	174
<b>Rezeptionsästhetik der Videokulpturen</b>	<b>176</b>
Faszination der Einheit	176
Überwältigungsästhetik	177
Körper als Produkte und Menschen als Staffagefiguren	180
Gewalt in den Massenmedien	186
Gewalt als Schlüsselwort	189
<b>Erhabenheit</b>	<b>192</b>
Einführung	192
Edmund Burke und Caspar David Friedrich	194
Jean Francois Lyotard und Barnett Newman	198
Sukzession und Gleichartigkeit	201
Unbestimmtheit	207
Tod als König des Schreckens	210
Otto Neumaier	212
Sammlung statt Zerstreuung	214
<b>RESÜMEE</b>	<b>216</b>
Resümee	216
Bewertung	218
Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang	222
Position Lafontaines	224
<b>ANHANG</b>	<b>226</b>
Videokulpturen Verzeichnis	226
Biographie Marie-Jo Lafontaine	228
Literatur	229
Abbildungsnachweis	260

## Vorstellung

### Einführung

Der Titel vorliegender Arbeit "Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang" bezieht sich auf das Werk "Jeder Engel ist schrecklich" von Marie-Jo Lafontaine. Beide Titel zitieren einen Vers aus Rainer Maria Rilkes Duineser Elegien.<sup>1</sup> Die den Versen zugrunde liegende Ambivalenz spiegelt sich in der Rezeption der Videoarbeiten Lafontaines: Wirken diese anfangs einladend, bannend und kurzweilig, so stellt sich bei der weiteren Betrachtung der Werke ein Unbehagen ein, das nicht zu erklären ist. Es ist ein Anliegen dieser Arbeit, hierfür eine Erklärung zu finden. Auslöser für mein Interesse an den Videoskulpturen Marie-Jo Lafontaines war die Beobachtung, dass diese sich der Aufmerksamkeit eines Fachpublikums erfreuen, während andere Werke Lafontaines, z. B. Skulpturen oder Fotografien, weniger Beachtung finden.

Die Autorin führt das Interesse auf die starke Faszination des Mediums Video zurück. Ein Ziel dieser Untersuchung ist es, weitere Gründe zu benennen.

Über den Stand der Rezeption und Forschung zur Videokunst informierte 1993 die Ausstellung "Feuer, Erde, Wasser, Luft" in den Hamburger Deichtorhallen. Sie zeigte Werke bekannter und weniger bekannter Videokünstler.<sup>2</sup> Marie-Jo Lafontaine, Bill Viola und Fabrizio Plessi zählten zu den renommierten Künstlern der Ausstellung, David Rokeby, Paul Garrin und Nives Widauer zu den weniger beachteten. Das Spektrum der Arbeiten war groß. Einige Künstler stellten Videoprojektionen vor (Widauer, Rokeby), Paul Garrin und Bill Viola waren mit Videoinstallationen vertreten, die Videowand von Fabrizio Plessi war mit nahezu 20 Metern Länge die größte Arbeit. Zwei Werke entwickelten sich zu Publikumsmagneten. Dies waren von David Rokeby die Videoprojektion "The restless desert dreams a mirage" und von Marie-Jo Lafontaine die kreisförmig angelegte Videoskulptur "Jeder Engel ist schrecklich".

In der Arbeit von Rokeby wurden Aufnahmen der Elemente in den unterschiedlichsten organischen Zuständen auf weißen Sand projiziert:

---

<sup>1</sup> Beide zit. nach Rainer Maria Rilke: Die Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus. Wolfram Groddeck (Hg.), Erstdruck 1923, Stuttgart 1997, S. 7

<sup>2</sup> Die Ausstellung war die zentrale Veranstaltung der "Mediale Hamburg" im Februar und März 1993. Die Verfasserin war Kuratorin der Ausstellung.

Eislandschaften, Lavamassen, Feuer, Wolkenformationen oder stillstehendes Wasser in minutenlangen Zyklen. Die Projektion war in einem abgedunkelten Raum zu sehen, so dass die Naturerscheinungen intensiv wahrgenommen werden konnten.

Lafontaines "Jeder Engel ist schrecklich" zeigte in einer geschlossenen Situation Feueraufnahmen. Die Attraktivität dieser Arbeit ergab sich aus dem Gesamtensemble: Die Anordnung der Monitore wirkte aufgrund der Kreisdimensionen, – der Durchmesser betrug über sechs Meter – beeindruckend. Es erklang laute mitreißende Musik.

### Vorgehensweise

Wichtig für das Verständnis der Videoskulpturen Lafontaines ist die Kenntnis der Skulpturen und der Fotografien der Künstlerin. Diese weisen Charakteristika auf, die die spätere Entwicklung der Videowerke vorwegnehmen.

Im ersten Kapitel soll zunächst von den Tapisserien, Skulpturen und Fotografien die Rede sein, auch die frühen Videoarbeiten Lafontaines werden in diesem Abschnitt besprochen.<sup>3</sup>

Im zweiten Kapitel werden die Hauptwerke der Videoskulpturen vorgestellt und analysiert. Gewicht wird auf die Darstellung bisher in den Publikationen vernachlässigter Kriterien gelegt, die für die Videokunst als konstitutiv einzustufen sind. Die Form der Skulpturen, die Tonspur, die Dramaturgie und die Choreographie des Videos werden erstmals als gleichwertige Momente einer Videoskulptur herausgestellt.

Ästhetische Kriterien der Videoskulptur, wie die Musikdramaturgie, werden regelmäßig in den Werkbesprechungen Lafontaines vernachlässigt. So stellt Wulf Herzogenrath in seiner jüngsten Besprechung der Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" zur Tonspur lediglich fest:

"(...) und es sind unterschiedliche Musikstücke zwischen "E", z.B. von Arthur Schnittke oder Arvo Pärt, und "U" zu hören."<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Gemeint sind die Videoarbeiten von 1979 bis 1983.

<sup>4</sup> Wulf Herzogenrath: Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur. Regensburg 1994, S. 319

Dabei ist es oft erst die musikalische Komponente, die Beziehungen oder Anspielungen z. B. zur Rassenthematik herstellt und/oder in "Jeder Engel ist schrecklich" und "Les larmes d'acier" den Tod thematisiert.<sup>5</sup>

Die Untersuchung ordnet die Arbeiten Lafontaines in die zeitgenössische Videolandschaft ein. Dazu werden immer wieder, besonders im dritten, vierten und fünften Kapitel, Werke vergleichbarer Videokünstler analysiert. Das dritte Kapitel behandelt die bildhauerischen Aspekte der Videoskulpturen, in den beiden anschließenden Kapiteln vier und fünf stehen die Videodramaturgie und die Themen der Videoskulpturen Lafontaines im Mittelpunkt.

Eine kunsthistorische Untersuchung zur Videokunst geht zwangsläufig über die Grenzen des Faches hinaus und greift auf die Gebiete anderer Disziplinen über. Mit den formalen Aspekten der Skulpturen - und mit den Darstellungen im Video - zitiert Lafontaine aus dem historischen Formenschatz archaischer und antiker Baustile oder der Gotik und des Barock. Diese Bezüge manifestieren sich in späteren Werken weniger deutlich. Durch diese Reduktion tritt ein weiterer Aspekt, die Entstehung des Gefühls der Erhabenheit, stärker hervor. Dieser Entwicklung gilt es im fünften Kapitel nachzugehen.

## Werk und Thesen

Ein Hauptanliegen dieser Arbeit ist, einen Überblick über das Schaffen Lafontaines zu geben, auf dem dann die Analysen des dritten, vierten, fünften und sechsten Kapitels basieren.

Bekannt wurde Lafontaine durch die Videoarbeit "Les larmes d'acier", die sie anlässlich der documenta 1987 in Kassel vorstellte. "Les larmes d'acier" ist eine über vier Meter hohe Videowand, auf deren Monitoren Videos laufen, die Sportler an Fitnessgeräten zeigen. An dieser Arbeit entzündete

---

<sup>5</sup> Reinhard Beuth deutet auf einen weiteren Aspekt der Arbeiten hin: "(...) mindert eine solche dem Erfolg des Originals hinterherlaufende Zweitfassung doch das seriöse Renommee, eingedenk des Picasso-Bonmots, daß ein Künstler verkauft, was er macht - und nicht macht, was er verkauft." Die kontroverse Diskussion führte zum Erfolg auf dem Kunstmarkt, darauf spielt Beuth an, und erhöhte den Bekanntheitsgrad der Arbeiten enorm. Reinhard Beuth: Im Scheinwerferlicht des Kunsthandels: Marie-Jo Lafontaine, die durch ihre Videos bekannt wurde. Objekte von erbarmungsloser Schwere. Die Welt - Kunstmarkt, 3. März 1990, o.S.

sich eine bewegt geführte Diskussion, die Marie-Jo Lafontaine international bekannt machte.

Im Zentrum der Kritik standen die Bodybuilder, die im Videofilm als Hauptakteure auftreten. Man verglich sie mit den Skulpturen von Arno Breker. Der Titel der Arbeit, "Tränen aus Stahl", der die Bezeichnung aufnimmt, die die belgische Bevölkerung den Bombenabwürfen der Deutschen im Zweiten Weltkrieg gab, tat ein übriges.<sup>6</sup>

Der Bezug der documenta-Arbeit zur Ästhetik des Dritten Reichs führte dazu, dass Lafontaine drei Jahre lang in Frankreich, dem Land, in dem sie bis dahin am erfolgreichsten war, nicht mehr ausstellen konnte. Auch wurden und werden alle nach 1987 entstandenen Videoarbeiten auf der Grundlage dieser vermuteten Nähe zum Nationalsozialismus interpretiert.<sup>7</sup> Eine in die Arbeiten unreflektiert einbezogene Darstellung von Gewalt wird dabei regelmäßig in Betracht gezogen.<sup>8</sup>

Der Faschismus- und Ästhetizismusvorwurf lässt sich entkräften und relativieren, wenn man die Darstellungen differenzierter, als es bislang in der Sekundärliteratur geschehen ist, betrachtet. Im Skulpturalen lässt sich eine Nähe zu faschistischer Ästhetik ausmachen - darauf geht die vorliegende Arbeit ein.

In dem Video "His master's voice" zeigt Lafontaine die sadomasochistische Gewalt zwischen Homosexuellen. Ganz anders geht es in der Videoskulptur "Victoria" um eine nicht körperlich ausgeübte, mit Erotik vermengte Aggressivität, die männliche Eifersucht und Rivalität als Gewaltpotential schlechthin vor Augen führt. Die Videoskulptur "Jeder Engel ist schrecklich" demonstriert die elementare Gewalt des Feuers als Gewalt der unbarmherzigen Natur, der der Mensch ohnmächtig und andächtig gegenüber steht.

---

<sup>6</sup> Zum Titel vgl. Anna Brenken: Erhabenes Spiel um Liebe und Tod. Ein Bericht. Art Das Kunstmagazin 9/90, Hamburg 1990, S. 88 - 96, S. 93

<sup>7</sup> Michael Hübl stellt fest: "Zugleich setzt Lafontaine eine Ästhetik in Szene, die den Blick auf die Kraftmenschen des Faschismus und des Nationalsozialismus lenkt." Michael Hübl: Wieder gesellschaftsfähig. Die documenta als Zeitkritik. In: Kunstforum International, Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 75 - 91, S. 82. Vgl. ferner Sigmar Gassert: Glanz und Elend. Die Multimedia-Kunst von Marie-Jo Lafontaine. In: Performance Nr. 56, o. J. (1987), S. 55 - 64, S. 60. Elke von Radziewsky: Auf der documenta 8. Die belgische Künstlerin Marie-Jo Lafontaine. Die Ambivalenz der Gewalt - Im Labyrinth des Videos. In: Die Zeit, 43. Jg, Nr. 19, 1. Mai 1987, S. 50 - 51, S. 50. Von Radziewsky bemerkt: In Lafontaines Arbeiten "wird das Dritte Reich lebendig". Ebenda

<sup>8</sup> U. a. von Ilske von Schweinitz und Dietrich Bühler: Himmel und Hölle. Ein Interview mit Marie-Jo Lafontaine. In: Zyma Nr. 1, März/ April 1993, S. 8 - 13, S. 10. Der Künstlerin werden "unbewusste Tendenzen" nahegelegt, die zu einer unreflektierten Gewaltthematization führen. Ebenda

Die Darstellungen von Gewalt, Aggression und Brutalität in Lafontaines Videos heroisieren nicht, dies wird diese Arbeit verdeutlichen, Gewalt in ästhetizistischer Prägung. Es hat sich gezeigt, dass in den Arbeiten ein zentraler Mechanismus wirkt, der einen hohen Identifikationsgrad und Wiedererkennungseffekt fördert. Dieses zeigt die Formanalyse.

Die Untersuchung orientiert sich im fünften Kapitel an den Themen, die in Lafontaines Videokunst in unterschiedlicher Weise aufgegriffen werden. Es sind die erotischen Motive in den Videos, die ansprechend und animierend, mit Gewalt und Tod gepaart, irritierend und faszinierend wirken.

Die attraktiven und spektakulären Bilder und Themen lenken von Konflikt- und Diskussionsstoffen ab. Soziale, politische und ökonomische Verhältnisse sind in den Videoskulpturen thematisiert. Die gesellschaftlichen Zusammenhänge werden nur über subtile Anspielungen vermittelt, der Betrachter begreift diese aber kaum als Aufforderung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk. Lafontaine vermittelt Themen nicht plakativ oder missionarisch, sondern über ästhetisch-sinnliche Eindrücke. Dieses Konzept kennzeichnet das Gesamtwerk der Künstlerin.

In einem Vergleich mit Videowerken erfolgt eine Einordnung der Künstlerin in die Videokunst der achtziger und neunziger Jahre. Gesellschaftliche Fragen und Probleme, die Lafontaines Arbeiten aufwerfen, werden diskutiert und veranschaulicht.

Eine Untersuchung aller Videoarbeiten Lafontaines scheint um so dringlicher zu sein, da bestehende Publikationen schon im Ansatz der Interpretationen grundsätzlich anders gewichtet sind.<sup>9</sup> So stehen bei Betrachtungen zu "Les larmes d'acier" faschistische Ästhetik und bei Veröffentlichungen zu "A las cinco de la tarde" Stierkampfrituale im Vordergrund. Es ist dabei ein komplexes Geflecht von Sexualität, Gewalt und Tod, das in seiner Vielschichtigkeit in allen Arbeiten Lafontaines thematisiert ist.

---

<sup>9</sup> Typisch sind zwei Beiträge in der FAZ und in der Rheinischen Post. In der FAZ (16.2.89) lautete die Überschrift "Schönheit des Verdrängten". In der Rheinischen Post wurde am selben Tag die Kritik mit "Unsäglicher Kitsch" betitelt.

Mit der vorliegenden Arbeit soll eine umfassende Studie, die sämtliche Videoarbeiten der Künstlerin untersucht und in einen übergreifenden thematischen Zusammenhang stellt, erstellt werden.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Einen komprimierten Überblick gibt Lothar Romain: Vernunft und Leidenschaft. Liebe und Tod. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart, München 1989, Ausgabe 5, S. 1- 9. Jedoch bleibt auch dieser Aufsatz zwangsläufig oberflächlich.

## Forschungsstand

Bei meinen Recherchen im Zusammenhang mit der Ausstellung "Feuer, Erde, Wasser, Luft" fiel auf, dass die Werke Lafontaines nicht zusammenhängend diskutiert worden sind.

In zahlreichen Publikationen steht eine Videoarbeit im Mittelpunkt. Vor allem in den Publikationen zu "Les larmes d'acier" beziehen sich die Kritiker ausschließlich auf das Videotape. Dabei bestand die documenta -Arbeit von 1987 aus 27 Monitoren, die in einer über vier Meter hohen pyramidenförmigen Stahlkonstruktion angeordnet waren.<sup>11</sup> Erstmals 1988 hat Jörg Zutter eine Betrachtung und Bewertung der Konstruktion von "Les larmes d'acier" vorgenommen.<sup>12</sup> Ein Jahr später schreibt Barbara Engelbach ihre Magisterarbeit über "Les larmes d'acier".<sup>13</sup> Diese Analyse geht auf Tonspur und Zusammenspiel zwischen Form der Skulptur, Video und Tonspur ein. Die Gesamtwirkung der Videoskulptur wird jedoch nicht ausreichend dargestellt. Loic Malle ignoriert in einer Betrachtung von "A las cinco de la tarde", einer Videoskulptur aus dem Jahr 1984, skulpturale Komponenten.<sup>14</sup> "A las cinco de la tarde" setzt sich aus 15 Monitoren zusammen und beansprucht mit einer kreisartigen Anordnung der Monitortürme einen Durchmesser von über sechs Metern. Die dürftige Analyse des Skulpturalen in bisherigen Abhandlungen führte zu unbefriedigenden Ergebnissen, denn die bildhauerischen Komponenten sind ein wesentlicher Faktor für die Rezeption der Videoskulpturen. Dies gilt, wie zu zeigen sein wird, insbesondere für das Werk Lafontaines.

---

<sup>11</sup> Von "Les larmes d'acier" gibt es, wie von den meisten Videoskulpturen Lafontaines, mehrere Editionen. Die Skulptur in Kassel war mit 27 Monitoren bestückt und hatte die Dimensionen 420 x 730 x 180 cm.

<sup>12</sup> Jörg Zutter: Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier, 1987. In: Ausstellungskatalog Les larmes d'acier. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1988, o.S. Zutter spricht von "einer zwingenden inhaltlichen Verknüpfung zwischen der Botschaft der Bilder und der Gestaltung der Videoskulptur". o. S.

Ausstellungskataloge werden nachfolgend als "Kat." und mit Namen, Ort und Jahr bezeichnet: Kat. larmes, Basel 1988

<sup>13</sup> Barbara Engelbach: Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier. Analyse einer Videoinstallation. Magisterarbeit Universität Hamburg, Hamburg 1989

<sup>14</sup> In der fünfseitigen Publikation heißt es lediglich: "Nietzsche hat in 'Zur Genealogie der Götter' geschrieben: 'Sie waren als Festspiele für die Götter gemeint'. Davon ausgehend läßt sich die Kreisform der Videoskulptur von "A las cinco de la tarde" besser verstehen." Loic Malle: Sie waren als Festspiele für die Götter gemeint. In: Kat. Passio. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990, o. S.

Im Katalog der Fruitmarket Gallery und der Whitechappel Gallery aus dem Jahr 1989 ziehen Joanna Skipwith und Manfred Schneckenburger erstmals Bilanz und sehen Querverbindungen zwischen einzelnen Videoskulpturen.<sup>15</sup> Die Videoarbeiten werden nicht in eine inhaltliche Beziehung gesetzt. Werner Meyer bespricht in einer Publikation vier Videoinstallationen, stellt aber keinen Zusammenhang von Video und Skulptur her und lässt die Form der Arbeiten fast völlig außer acht.<sup>16</sup> Die Publikationen von Georg Bussmann können als Beispiele für detailliertere Betrachtungen genannt werden.<sup>17</sup> Auf sie wird die Dissertation näher eingehen.

Wird auch der Eindruck erweckt, Videokunst sei im Kunstgeschehen etabliert und dies schlage sich in Publikationen nieder, so täuscht der Eindruck auf wissenschaftlicher Ebene. Es gibt in den USA und Europa nur wenige Dissertationen, die sich mit Videokunst beschäftigten: 1976 erschien von Johanna Branson Gill die Dissertation "Artists' Video. The first ten Years" an der Brown University in den USA.<sup>18</sup> Es folgte 1980 die Arbeit von Christy Sophia Park "Towards a Theory of Video Art", ein Werk, das auch Film- und Medientheorien einbezieht.<sup>19</sup> Edith Decker publizierte 1988 eine Dissertation, die das Werk Nam June Paiks grundlegend analysierte.<sup>20</sup> Diese Dissertation gehört zur Standardliteratur, nicht zuletzt, weil in ihr unterschiedliche Möglichkeiten eröffnet und Aspekte benannt werden, sich mit Videokunst auseinanderzusetzen. So analysiert Decker u.a. Tonspur und Schnitttechnik der Videofilme.

Gerda Lampalzer nähert sich 1990 in ihrer Dissertation der Gattung Video interdisziplinär an.<sup>21</sup> Ihre Überblicksarbeit über die Geschichte und die Entwicklung der Videokunst argumentiert auf medientheoretischer,

---

<sup>15</sup> Joanna Skipwith: Works 1976 - 89. S. 8 - 23. Manfred Schneckenburger: The Return of Images. S. 24 - 29. Beide in: Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechappel Art Gallery, Edinburgh, London 1989

<sup>16</sup> Werner Meyer: Zu den neueren Arbeiten von Marie-Jo Lafontaine. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine, Städtische Galerie Göppingen, Göppingen 1990, S. 10 - 17

<sup>17</sup> U. a. Georg Bussmann: Die Schönheit - Kein Zufall. Zur Arbeit von Marie-Jo Lafontaine. In: Noema 6, Nr.24/25/ 1989, S. 33 - 40. Ders.: Und am Ende das Schwarz. In: Kunstforum International, Jürgen Raab (Hg.): Kunst und Humor. Bd. 121, Köln 1992, S. 449 - 451

<sup>18</sup> Johanna Branson Gill: Artists' Video. The first ten years. Diss. Brown University, 1976

<sup>19</sup> Christy Sophia Park: Towards a Theory of Video Art, Diss. Columbus University, Ohio, 1980

<sup>20</sup> Edith Decker: Paik. Video. Diss. Hamburg 1988

<sup>21</sup> Gerda Lampalzer: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Diss. Universität Wien, Wien 1992

philosophischer und kunsttheoretischer Ebene. Für meine Abhandlung war diese Veröffentlichung wenig hilfreich, da Lampalzer passagenweise theoretisiert, ohne Künstler und deren Werk in den philosophischen Kontext einzubeziehen.

In der Dissertation von Nicoletta Torcelli von 1993 steht die Videozeit im Mittelpunkt der Betrachtung.<sup>22</sup> Sie analysierte die Werke von Vito Acconci und Bill Viola. Die Studie gibt anhand der Werkentwicklung der beiden Künstler einen Überblick über die Geschichte der Videokunst bis in die heutige Zeit. Ist diese Arbeit vor allem in der Betrachtung einzelner Videos ausführlich und präzise, lässt sie Komponenten wie Tonspur oder skulpturale Aspekte fast völlig außer acht. Dies ist bedauerlich, weil zwischen Violas und Lafontaines Werk Parallelen, Entsprechungen und Gegensätze bestehen.

Im Frühjahr 1997 wurde Barbara Engelbachs Dissertation "Zwischen 'Body Art' und 'Videokunst': Körper und Video in der Aktionskunst um 1970" an der Universität in Hamburg angenommen.<sup>23</sup>

Sieht man von den Dissertationen ab, so ist die Fülle an Aufsätzen und Katalogbeiträgen nicht zu übersehen. Werke von Künstlern wie Vito Acconci, Bruce Nauman, Bill Viola und Gary Hill sind gut recherchiert und in zahlreichen Publikationen besprochen. Dennoch liegen beispielsweise zu Nauman und Hill keine umfassenden Untersuchungen oder Werkanalysen vor. Kataloge und Bücher entstehen zumeist im Zusammenhang mit Ausstellungen. Nach wie vor gibt es nur wenige Standardwerke, die sich systematisch und historisch auf Videokunst einlassen. 1976 veröffentlichen Ira Schneider und Beryl Korot die Anthologie "Video Art".<sup>24</sup> Hierin werden die Tendenzen der amerikanischen Videokunst zusammenfassend vorgestellt. Die Abhandlung von Bettina Gruber und Maria Vedder "Kunst und Video" gibt bereits 1983 einen Überblick über die Entwicklung der internationalen Videokunst.<sup>25</sup> An dieser Stelle sollen die Veröffentlichungen von Wulf Herzogenrath und Edith Decker "Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989" (1989) und die Ausgabe des Kunstforums International "Video -

---

<sup>22</sup> Nicoletta Torcelli: Video-Zeit. Eine Untersuchung zur Zeitästhetik in der Videokunst mit besonderer Berücksichtigung der Werke von Vito Acconci und Bill Viola. Diss. Universität Freiburg i. Br., Freiburg i. Br. 1993

<sup>23</sup> Barbara Engelbach: Zwischen 'Body Art' und 'Videokunst': Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. Diss. Universität Hamburg, Hamburg 1997

<sup>24</sup> Ira Schneider und Beryl Korot (Hg.): Video Art. An Anthology. New York, London 1976

<sup>25</sup> Bettina Gruber und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983

20 Jahre später", die 1985 von Gisliind Nabakowski herausgegeben wurde, nicht unerwähnt bleiben.

Einige Ausstellungskataloge gehören zu den Abhandlungen, die Grundlagenforschung betreiben. So erschien 1996 der Katalog "fremdKörper - corps étranger - foreign Body" zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Basel.<sup>26</sup> Erwähnenswert sind ferner die Veröffentlichungen des Marler Glaskastenmuseums und verschiedener Videonalen. Die Veranstalter des Videofestivals in Osnabrück publizieren seit 1988 regelmäßig Kataloge, in denen Statements von Videokünstlern sowie detaillierte Betrachtungen zu einzelnen Aspekten der Videokunst zu lesen sind.<sup>27</sup> Erwähnenswert ist das "Zapp-Magazin", ein Videomagazin, das seit zwei Jahren in Amsterdam produziert wird und in Europa bekannt ist. Es informiert über Ausstellungen und unterrichtet über Künstlervideos.<sup>28</sup> Der Katalog zur Ausstellung "full house", die zwischen Dezember 1996 und März 1997 im Kunstmuseum Wolfsburg stattfand, stellt zeitgenössische britische Videoarbeiten vor.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Kat. fremdKörper - corps étranger - foreign Body. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1996

<sup>27</sup> Kat. European Media Art Festival. Osnabrück 1988, 1989, 1991, 1992 etc.

<sup>28</sup> Die Zeitungen in Berlin - und in Berlin sind die meisten jungen Videokünstler ansässig - "schweigen Videokunst tot, diese ist einfach nicht existent. Die Hoffnungen auf die neunziger Jahre haben sich bisher nicht erfüllt" meint Micky Kwella noch zu Beginn der 90er Jahre. In: Berlin. Metropole. Videokunst. Kat. 4. Videonale in Bonn, Bonner Kunstverein, Bonn 1990, S. 126 - 137, S. 136. Vgl. auch Kat. European Media Art Festival. Osnabrück 1988

<sup>29</sup> Kat. full house. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1996/1997

### Künstlerische Entwicklung

#### Tapisserien und Skulpturen

Um einen Überblick über die künstlerische Entwicklung Marie-Jo Lafontaines zu geben, werden nachfolgend ausgewählte Tapisserien, Skulpturen, Objekte und Fotografien vorgestellt. Daran anschließend folgt eine Analyse der bis 1984 entstandenen Videoarbeiten der Künstlerin.

Als Marie-Jo Lafontaine 1975 in Brüssel begann, Kunst zu studieren, wurde der Unterricht durch Minimal Art und Concept Art bestimmt.<sup>30</sup> Die Bildkonzentration und -reduktion des Minimalismus stellten einen Schlüssel zu Lafontaines Werk dar. Als Vorbild für ihre bildhauerische Arbeit benennt Lafontaine Richard Serra.<sup>31</sup> Viele ihrer Arbeiten - insbesondere die bis 1979 entstandenen Tapisserien – zeichnen sich durch einen strengen und nüchternen Formkanon aus.

"Monochrome Noir" von 1976 ist eine von der Künstlerin gewebte, achtbahnige Wandarbeit.<sup>32</sup> (Abb. 1) Sie ist mehrere Zentimeter dick. Die langwierige Entstehung bleibt in den linearen, deutlich hervortretenden Texturen sichtbar. Jede Bahn ist in unterschiedlicher Stärke gewebt. "Monochrome Noir" von 1978 hat die Maße 400 x 900 cm, andere der Tapisserien sind nur unwesentlich kleiner. Die "schwarzen Monochromen" hat Lafontaine auf Holztafeln aufgezogen. Stabilität und Materialität der Textilien waren ihr wichtig. "Monochrome Noir" sei zweifelsfrei weder als Bild noch als Relief zu erkennen, urteilt Loic Malle.<sup>33</sup> Sie besitzen das große Format, in dem in den 60er Jahren Bilder entstanden. In dieser Zeit, so Margit Rowell,

---

<sup>30</sup> Lafontaine hat an der Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels "La Cambre" in Brüssel studiert. Daß die dort unterrichtenden Professoren eine Vorliebe für den Minimalismus hatten, erwähnte Lafontaine mir gegenüber in Brüssel 1995. Ein zweiter Besuch erfolgte 1996. In der Folge werde ich diese Besuche als Gespräch Lafontaine/Kenter 1995 und Gespräch Lafontaine/Kenter 1996 unterscheiden.

<sup>31</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995. Vgl. Zutter, larmes, o.S.

<sup>32</sup> "Monochrome Noir", 1976, Baumwolle, 200 x 250 cm. Vgl. Meyer, Arbeiten, S. 11

<sup>33</sup> Loic Malle bezeichnet daher jedes Bild als "Trugbild" und sieht jede Tapiserie wie ein "Scheinrelief" gestaltet. Malle: "Das Trugbild ist durch das Scheinrelief verstärkt, das was man wahrnimmt, ist weder Bild noch Skulptur, sondern nur Schein." Festspiele, o.S.

"setzte sich die zweidimensionale, flächige Abstraktion als eine Möglichkeit der Plastik nachhaltig durch".<sup>34</sup>

Lafontaine definiert die schwarzen Monochromen als Tafelbilder. Darüber hinaus hat sie mit ihnen an einer Malereiausstellung teilgenommen.<sup>35</sup>

Ihre Werke lassen sich mit Serras schwarzen Leinwänden vergleichen. (Abb. 2) In diesen bleibt die Werkentstehung sichtbar. Serra hat viele Schichten aus Ölkreide übereinandergestrichen. Serras Arbeit "To lift" von 1967 betont die haptische Qualität von Gummi.<sup>36</sup>

Die Wort-Bild-Objekte (bemalte Tafeln mit Schriftsätzen) sind bis zu 5.5 cm dick. (Abb. 3) Sie entstehen in den 80er Jahren. Sie werden bis zu 15 Mal mit Ölfarbe überstrichen.

Es überwiegen dunkle Töne bei den monochromen Objekten - Rot, Blau und Braun. Die in den letzten Jahren entstandenen Werke sind überwiegend schwarz. Die Bilder bekommen dadurch etwas Morbides.

Mit weichen Bürsten und Lappen poliert Lafontaine die Bilder nach dem Malvorgang und bringt sie zum Glänzen. Zum Schluss montiert Lafontaine Worte oder ganze Sätze, Zitate von Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger und Rainer Maria Rilke.<sup>37</sup> Die Buchstaben bestehen aus Blei, Bronze oder Silber. Lafontaine wählt meist die Schriftart "römische Antiqua", eine Schriftart, die nach Georg Bussmann eine "Schärfe, Bestimmtheit und innere Monumentalität" besitzt.<sup>38</sup>

In den 80er Jahren entstehen - parallel zu den Bildobjekten - unterschiedliche Skulpturen. Es sind flache, dünne Skulpturen, die an der Wand lehnen. Der Betrachter kann sie nicht umschreiten. Die Skulpturen sind lanzettförmig und an den Seiten gezackt. Loic Malle spricht von Kanten, die zum Berühren viel zu scharf seien und von einer Dramaturgie der Gewalt und des Exzesses zeugten.<sup>39</sup>

---

<sup>34</sup> Margit Rowell: Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur-Raum-Prozeß. München 1986, S. 115

<sup>35</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995. Jörg Zutter erkennt den "Gemäldecharakter" der Tapisserien an. Zutter, larmes, o. S.

<sup>36</sup> Denise Ellenberger: Richard Serra, Künstler. Krit. Lexikon der Gegenwart, Bonn 1989, S. 4. Abb. ebenda

<sup>37</sup> Z. B. "Widerstand." oder "Die Angst ist da, sie schläft nur." Vgl. ferner Brenken, Spiel, S. 96

<sup>38</sup> Bussman, Schönheit, S. 34, Vgl. Meyer, Arbeiten, S. 16 ff.

<sup>39</sup> Malle, Festspiele, o. S. Es gibt von diesen Skulpturen keine reproduktionsfähigen Abbildungen. Lafontaine hat sie in den letzten Jahren nicht mehr ausgestellt. Abb. und vgl. Delphine Renard: Marie-Jo Lafontaine. In Flash Art, Nr. 7/8, 1985, S. 71. Vgl. Abb. "La Fragilité des choses" von 1985 in: Jean-Pierre van Tieghem: Marie-Jo Lafontaine. Le Sujet encerclé par ses images, même. In: Arte

"Les Gardiens du Jeu" (Die Wächter der Spiele) von 1986 besteht aus mehreren vasenförmigen Gebilden.<sup>40</sup> (Abb. 4) Die Form ist einfach: Ein spitzer Keil dringt von oben in ein nach oben verbreitertes Rechteck ein. Die Skulpturen sind jeweils über 3 Meter hoch, ihr Durchmesser beträgt über einen Meter. Die Skulpturen erscheinen massiv. Tatsächlich sind sie leicht zerbrechlich.<sup>41</sup> Es sind Holzkörper mit einer Gipsschale. Diese hat Lafontaine mit einer Graphitschicht bedeckt.

Die Skulpturen erinnern an Stelen der Frühzeit. Auch in der Reduktion der Formen ist ihr Charakter archaisch. In den Skulpturen - wie bei den Tapisserien - fällt eine klare gattungsmäßige Zuordnung schwer. Auch andere Arbeiten sind Grenzgänger: Die „Fotografien“ z. B. setzen sich aus Fotografien und lackierten Bildtafeln zusammen.

Bereits in den frühen Arbeiten ist eine Entwicklung des plastischen Werkes zum Monumentalen zu beobachten: Die Werke werden raumgreifender, wirken massiv und statisch. Ihr Reiz liegt im Unwirklichen der Erscheinung.

<sup>42</sup> Eine inhaltliche Annäherung fällt schwer, stellt Lothar Romain fest, denn die Tapisserien

"bekunden mit ihren deutlich hervortretenden linearen Strukturen innerhalb einer Webtextur (...) großflächig ihr Dasein mit aller Verweigerung, sich deuten zu lassen".<sup>43</sup>

Tapisserien, Bildobjekte und Skulpturen sind in sich ambivalent: Man erfährt nicht, ob sie massiv oder hohl sind. Dieser Zwittercharakter findet sich unterschiedlich formuliert in den Videoskulpturen wieder. Reinhard Beuth sieht in der Entwicklung von der Webarbeit, über Reliefbild und Objektbild

---

Factum, Juni 1985, S. 30 - 31, S. 30. Vgl. ferner Schneckenburger, Return, S. 14; Malle, Festspiele, o.S.

<sup>40</sup> "Les Gardiens du Jeu", 1986, 320 x 125 x 56 cm, 310 x 125 x 55, 209 x 178 cm; mehrteilige Arbeit. Gips, Graphit, Betonsockel. Diese Skulpturen gibt es in unterschiedlichen Ausführungen, von denen die Maße variieren. Die Maße des Durchmessers betragen zwischen 100 und 300 cm.

<sup>41</sup> Die Skulpturen sind offensichtlich inspiriert von den totemhaften Skulpturen Max Ernsts, dies betrifft sowohl die äußere Erscheinung als auch die Verbindung von massiver Erscheinung und fragiler Ausführung.

<sup>42</sup> Vgl. Manfred Schneckenburger: "The blackness sucked at us, blocked our progress (...)." (Das Schwarze setzt uns zu, blockiert unseren Fortschritt). Return S. 27. Schneckenburger verweist im weiteren auf die Ähnlichkeit zu Yves Klein: "As with Yves Klein, the monochrome leaves room for myth-making" (Wie bei Yves Klein, die Monochromen lassen Platz für Mythenbildung). Ebenda. Anna Brenken bezeichnet die Tapisserien als "Stille Bilder", ein Begriff, dem Lafontaine zugestimmt hat. Spiel, S. 95

<sup>43</sup> Romain, Vernunft, S.3

hin zum Bild auf dem Monitor einen "überraschenden, aber doch folgerichtigen" Schritt.<sup>44</sup>

## Fotografien und Videoskulptur

In der Folge werden einige Fotografien Lafontaines vorgestellt. Diese sind gut recherchiert und in einem übergreifenden Kontext besprochen.<sup>45</sup> Es soll verdeutlicht werden, dass in den Fotografien Strukturen und inhaltliche Schwerpunkte angelegt sind, die sich in den Videoskulpturen wiederfinden.

Seit 1980 entstehen zunehmend Fotografien. Es sind Halbporträts und großformatige S/W- Aufnahmen von Wolken und Farbfotografien von drapierten Schnittblumen.

Die S/W-Fotografie "Die Büchse der Pandora" von 1990 zeigt eine Frau, auf deren Schoß ein Mann seinen Kopf gelegt hat.<sup>46</sup> (Abb. 5) Ihr Kopf ist vom oberen Bildrand beschnitten, eine Hand hat sie auf seinen Rücken gelegt, die andere Hand berührt seinen Kopf. Rote Leisten rahmen das Bild. Eine schwarz bemalte Holztafel ist unterhalb der Fotografie angebracht.

„Die Büchse der Pandora“ bezieht sich auf den gleichnamigen Film von Georg Pabst aus dem Jahr 1929. In der antiken Sage neidet Zeus den Menschen das Feuer, das Prometheus ihnen gebracht hatte. Zur Strafe schickte er Pandora (die von den Göttern Beschenkte) auf die Welt. Pandora sollte den Feuerraub des Prometheus rächen. Pandora wurde von den Göttern mit Schönheit und Liebreiz ausgestattet.<sup>47</sup> Ihrer starken erotischen Ausstrahlung konnte sich kein Mann entziehen. Pandora besaß aber auch alle Schrecken und Übel der Welt, die sie in einem Kästchen verborgen hatte. Über allen Menschen, die ihr verfallen waren, öffnete sie das Kästchen und verbreitete Krankheiten und Verbrechen.

---

<sup>44</sup> Beuth, Schwere, o.S.

<sup>45</sup> Z. B. in den Katalogen Les Gardiens de Jeu. Musée Cantini, Marseille 1986; Passio. Salzburger Kunstverein, Salzburg 1990; Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990; Every Angel is terrible. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1992/93

<sup>46</sup> "Die Büchse der Pandora" 1990, Photographie, Öl auf Holz, Bronzebuchstaben, 139 x 306 cm. Dazu Cornelia Will: Wortzitate, Bildzitate. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 5 -6 S. 5 - 6

<sup>47</sup> Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen: Existenz, Philosophie. In: Kat. Pandora, Velbert 1990, S. 7 - 9; Will, Wortzitate, S. 5, 6

Prometheus hatte die Menschen aufgefordert, nichts von den Göttern anzunehmen. Dies missachteten die Menschen jedoch, indem sie in das Kästchen der Pandora schauten und so die Ausbreitung der Laster und der Übel selbst verschuldeten.

Die Verbindung eines farblosen Weichzeichners mit einer harten Beleuchtung (kontrastreiches Licht, nur eine Lichtquelle) erzeugt ein Überstrahlen der Spitzlichter in der Fotografie, d.h. die weißen Flächen im Bild haben keine volle Durchzeichnung mehr. Sie stellt sich als kontrastreiches Bild dar. Der Gegensatz zwischen dem harten Licht und dem Weichzeichner und der groben Körnung wird kaum gemindert. Die Ambivalenz der visuellen Ebene korrespondiert mit der inhaltlichen. "Das Bild selbst wird zur Pandora", stellte Cornelia Will fest.<sup>48</sup>

Der Mann, das wird durch seine Körperhaltung deutlich, ist das verführte und willenlose Opfer der Frau. Ein Vergleich mit dem Symbolismus Edvard Munchs drängt sich auf. Munchs Bild "Vampir" von 1895 könnte in seiner formalen Aufteilung und in der inhaltlichen Auseinandersetzung für "Pandora" vorbildlich gewesen sein.<sup>49</sup> (Abb. 6) Beide Aspekte dieser "femme fatale", Weiblichkeit und Grausamkeit, hat Munch im "Vampir" festgehalten. Der Mann ist als Opfer dargestellt. Ähnlich wie in der "Pandora" hat die Frau den Kopf des Mannes in ihren Schoß gebettet. Sie beugt sich zu seinem Hals herunter und scheint mit ihren Lippen in seinen Hals beißen zu wollen.

"Die Büchse der Pandora" wurde 1990 mit der Fotografie "Fleur du Mal" von 1990 gezeigt.<sup>50</sup> (Abb. 7) Zu "Fleur du Mal" (Blume des Bösen) gehören vier Aufnahmen von voll erblühten Rosen. Die Fotografien sind schwarz gerahmt. Sie werden ergänzt durch monochrome Gemälde in rotem Farbton. Rosen sind Symbole für Liebe und Verehrung. Durch diesen symbolischen Gehalt ist „Fleur du mal“ eine sinnvolle Ergänzung zur "Büchse der Pandora".

Der Titel gibt die literarische Basis vor: "A la fleur du mal" ist der Titel des wohl bekanntesten Werkes von Charles Baudelaire. Nach dessen

---

<sup>48</sup> Will, Wortzitate, S. 5. Vgl. ferner Sigrun Paas: Sexualität und Gewalt. In: Kat. Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution. Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann (Hg.), Hamburg 1986, S. 125 - 142, S. 134

<sup>49</sup> Abb. Kat. Edvard Munch Villa Stuck München, München 1987, S. 148/149

<sup>50</sup> "Fleur du Mal", 1990, Photographie, Öl auf Holz, Bronzebuchstaben, 136 x 312 cm. Zur Ausstellungssituation vgl. Kat. Pandora, Velbert 1990

Erscheinen 1857 wurde ihm ein Prozess wegen Gefährdung der Sittlichkeit gemacht.<sup>51</sup>

Lafontaine und Baudelaire benutzen Rosen als Symbol für Schönes und die Sinne Schmeichelndes. Nun bekommen auch die Farben der schmalen schwarzen Rahmen, die die roten Farbfelder umfassen, einen Sinn: Farben, die Liebe und Tod symbolisieren, umgeben das Rosenbild.

Die Doppeldeutigkeit des Bildes wird in "Fleur du Mal" durch die Aufnahmetechnik formal aufgenommen. "Fleur du Mal" ist eine Makroaufnahme, für die Lafontaine einen Pastellfilter gebraucht hat. Der Pastellfilter erzeugt den leicht körnigen Eindruck des Bildes. Vorrangig mindert er das grelle Rot der Rosen (die intensive Farbwirkung wird durch rote Beleuchtung oder Rotfilter hervorgehoben) und die Kontraste ab und taucht die Rosen in ein durchscheinendes Licht. Pastellfilter eignen sich gut, um Gefühle nuanciert zum Ausdruck zu bringen.<sup>52</sup>

Durch den leichten Lichteinfall kommen aber auch die dunklen Schatten, in die die Rosen gebettet sind, zur Wirkung. Die voll erblühten Rosen künden gleichzeitig ihren nahen Verfall an, ihr Verwelken ist in der schwarzen Grundschattierung des Bildes angedeutet. Blumen werden zum Symbol vergänglicher Leidenschaft.

Mit der gleichen Symbolik arbeitet Thomas Locher in der Fotografie "1 - 8" von 1994. (Abb. 8) Wie in "Fleur du Mal" sind Blumen in eine schwarze Unterlage gebettet. Den Blumen sind Ziffern zugeordnet. Sie sind eine weitere Bedeutungsebene in Lochers Werk.

Die Logik in der Anordnung von Zahlen in Lochers Fotografie ist trügerisch. Die Ziffern bleiben im Raum stehen wie eine Botschaft ohne erkennbaren Absender oder Adressaten. Es ist kein Zuordnungsmuster erkennbar, die Aufteilung ergibt keinen Sinn.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen. Auflage Göttingen 1987. Vgl. hier und ff Will, Wortzitate, S. 6. Baudelaire prägte für seine Dichtung die Begriffe "Moderne" und "Empfindungsfähigkeit der Phantasie", durch welche die Erscheinungswelt gefiltert wird. Er begründete den Symbolismus und hatte auf Literaten wie Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio und George großen Einfluß. Baudelaire thematisiert in seinen Werken immer wieder Schönheit, Morbidität und die Faszination des Bösen, Häßlichen und Abnormen. Er ist ein Bewunderer Richard Wagners gewesen.

<sup>52</sup> Es handelt sich hier wie bei allen Photographien Lafontaines um eine professionelle Studioaufnahme. Die Effekte, die sonst in der Werbung gebräuchlich sind, werden in allen Photographien eingesetzt: Weichzeichner, mehrere Lichtquellen etc. Lafontaine agiert als Regisseurin, bestimmt die Komposition der Photographie, fotografiert aber selber nicht.

<sup>53</sup> Interessant ist auch der Vergleich mit Lafontaines Photographie "Als das Kind noch Kind war" von 1993, einer S/W-Photographie mit den Maßen 250 x 250 cm. (Abb. 9) Sie zeigt einen Jungen mit nacktem Oberkörper. Sein Gesichtsausdruck ist emotionslos. Über seiner Schulter ist der Titel zu lesen. Das Kind hält eine Pistole in der Hand und zielt direkt auf den Betrachter. Sein schmaler, zarter Oberkörper steht in starkem Kontrast zu der Pistole, die er auf uns gerichtet hat. Dadurch, daß

Rosen sind als ein Symbol für Doppeldeutigkeit aufzufassen. Sie werden nunmehr zeichenhaft im Werk Lafontaines eingesetzt.<sup>54</sup>

Die Photoserie "Immaculata" (Unbefleckte) von 1991 zeigt von verschiedenen Ansichten ein Mädchen mit nacktem Oberkörper.<sup>55</sup> (Abb. 10) Das Mädchen hat kurz geschnittenes blondes Haar und einen schlanken Körper mit einer jugendlichen Brust. Ihr Gesicht ist kaum geschminkt. Die Fotografie ist unter starker Überblendung und mit Pastellfilter aufgenommen. Durch die starke Beleuchtung werden Körper und Gesichtskonturen nahezu aufgelöst. Einzelne Stellen des Gesichtes und des Körpers des Mädchens sind farblich hervorgehoben: Haare, Augen, Lippen und Brustwarzen.

Der Titel gibt einen Verweis auf ein christliches Thema wieder. Der Name Immaculata spielt auf die Mutter Gottes, Maria, an, die nach christlichem Glauben unbefleckt empfangen hat. Die Immaculata aus der Fotografie präsentiert sich ohne Scheu. Das Fehlen von Scham ist ein Merkmal der Menschen, die sich ihrer Nacktheit nicht bewusst sind, in diesem Sinn noch unschuldig oder „unbefleckt“ sind.

Das Hervorheben ausgesuchter Gesichts- und Körperpartien durch den Weichzeichner gibt der "Immaculata" eine starke erotische Ausstrahlung.<sup>56</sup> Der direkte Blick des Mädchens unterstreicht diese. Er charakterisiert das Mädchen als sexuell erfahren und straft den Titel Lügen.<sup>57</sup>

---

das Kind eine Waffe trägt, die wir nur in der Hand eines Erwachsenen vermuten würden, wird dem Kind jegliche Unschuld genommen. Genau das haben wir ihm angetan: es seiner Kindheit beraubt. Das Kind richtet eine Waffe gegen uns, in dem Bestreben, uns dafür zu bestrafen. Das hat etwas Naives und Rührendes, ist aber unter dem Aspekt der Waffe, die töten kann, mit anderen Augen zu sehen. Es führt uns auf uns zurück: Was haben wir dem Kind angetan, daß es meint, sich mit einer Waffe wehren zu müssen?

Es handelt sich bei diesem Bild um eine herausgelöste Arbeit aus der Serie "Kinder des Windes". Bis auf diese eine Arbeit hält keines der Kinder eine Pistole in der Hand. Die vorgestellte Photographie ist Gast der Ausstellungsreihe "Artists against violence", die durch Europa und danach durch andere Kontinente weiterziehen wird.

<sup>54</sup> Neumaier weist darauf hin, daß Lafontaines "Welt" voller Zeichen ist. Otto Neumaier: Les larmes de Lafontaine. In: Noema Art Journal, Nr. 35/ 2/ 1991, S. 24 - 39, S. 34

<sup>55</sup> "Immaculata", 1991, Photographie auf Holz, 150 x 100 cm

<sup>56</sup> In diesem Sinn lehnt sich die "Immaculata" an die Bilitisfotografien von David Hamilton an. Die Grenze zwischen einer erotischen Photographie zur Darstellung in einem Softporno zu ziehen, fällt hier schwer.

<sup>57</sup> Im Gegensatz zu dem Jungen aus der Photographie "Als das Kind noch Kind war" ist der nackte Oberkörper des Mädchens kein Indiz für Schutzlosigkeit und Hilfsbedürftigkeit: im Gegenteil.

"Des Jeux pour rejouir les regards des dieux" (Die Spiele waren gemacht, um die Götter zu erfreuen) aus dem Jahr 1989 ist eine S/W-Fotografie.<sup>58</sup> (Abb. 11) Sie wird zu beiden Seiten von zwei schmalen schwarzen Tafeln gerahmt.

Das Bild zeigt Männer mit bloßem Oberkörper, die während einer Sportveranstaltung marschieren. Die Haltung der Männer und die Ausrichtung des „Heeres“ erinnern an militärische Paraden. Schwarz lackierte Tafeln rahmen das Bild.

Lafontaine hat in "Des Jeux pour rejouir les regards des dieux" mit zwei Lichtquellen gearbeitet, einem diffusen Licht, das von oben kommt und Tageslicht assoziiert. Die Rücken der Männer stehen im Gegenlicht, das zu einem Oberlichteffekt führt. Durch die weißen Hosen und dunklen Oberkörper entstehen Kontraste im Bild.

Mit dem Titel vergleicht Lafontaine eine militärische Parade mit Spielen, die in der Antike zur Freude der Götter veranstaltet wurden. Das Bild wird zu einer beißenden und spöttischen Persiflage auf totalitäre Systeme. Durch die Hintereinanderreihung der Männer stellt Lafontaine den Einzelnen mit Anderen in der Masse gleich. Diese Gleichstellung erlebte in der Fotografie und der Filmtechnik des Dritten Reiches eine Blüte.<sup>59</sup> Es erscheint interessant, diese Fotografie in einen Vergleich der Filme Lafontaines und Leni Riefenstahls einzubeziehen.

Einem anderen Thema wendet sich eine Serie von S/W-Fotografien zu. Die 17teilige Serie "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" (Erkennen, aufhalten und festhalten, was erhaben ist") von 1989 zeigt Porträts junger Frauen unterschiedlicher Herkunft.<sup>60</sup> (Abb. 12)

Durch eine diffuse Lichtquelle erscheinen Übergänge und Schatten fließend. Da Lafontaine keinen Weichzeichner verwandt hat, entsteht dennoch eine unemotionale Bildserie. Unter den Fotografien befindet sich eine dunkelrot lackierte Holztafel.

---

<sup>58</sup> "Des Jeux pour rejouir les regards des dieux", 1989, Photographie, Öl auf Holz, Bronz Buchstaben, 107 x 287 x 5 cm

<sup>59</sup> Vgl. die Photographien Heinrich Hoffmanns in Rudolf Herz: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994, S. 7

<sup>60</sup> "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime", Photographie, Öl auf Holz, 200 x 120 cm. Vgl. auch Abb. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Bergkerk Kunst, Deventer 1991, S. 16 ff. Lafontaine hat Laien als Modelle bevorzugt. Aus mehreren Hundert, die sich auf ihre Annonce in Paris gemeldet hatten, wurden diese ausgesucht. Die Frauen sind zwischen 18 - 20 Jahren alt und unterschiedlicher Nationalität. Meyer, Arbeiten, S. 12. Vgl. Gassert, Glanz, S. 62. Gassert fühlt sich durch die multikulturellen Aspekte an die Photographien von Robert Mapplethorpe erinnert. Ebenda. Vgl. ferner Caryn Faure Walker: Knowing. In: Kat. Lafontaine, Edinburgh, London 1989, S. 80 - 83

Die Direktheit der Blicke der Mädchen wird durch die serielle Anordnung der Bilder unterstrichen.<sup>61</sup> Manfred Schneckenburger sieht in den Aufnahmen Leben und Vergänglichkeit thematisiert:

"Die Fotografien geben einen einzelnen Moment des Lebens wieder. Auf der anderen Seite ist Vergänglichkeit zu spüren."<sup>62</sup>

Mit der roten Holztafel assoziiert man Blut.<sup>63</sup> Aus den Augen der Mädchen spricht ein Schmerz, den sie mit dem Verlust der Heimat, dem Hin- und Hergerissenwerden zwischen zwei Kontinenten und verschiedenen Kulturen erfahren haben.

Die Porträts erinnern an die Fotografien von Thomas Ruff. Ruff fotografiert seit 1981 Bekannte in klassischer Manier: Seine großformatigen Porträts präsentieren die Gesichter frontal, die abgebildeten Personen sehen den Betrachter direkt an. (Abb. 13) Es sind junge, ausdruckslose Gesichter, die vor einem neutralen Hintergrund abgelichtet wurden. Die Aufnahmen werden nicht durch Weichzeichner und andere Hilfsmittel ästhetisch verändert. Ruffs Bilder sind Bilder von Fassaden: präzise, leidenschaftslos und ohne individuellen Charakter. Es geht Ruff um die Unabbildbarkeit des Wesens des Menschen.<sup>64</sup> Die formale Ausrichtung der Ruffschen Porträts erinnert an Lafontaines Werke. Die ästhetische Stilisierung bei Lafontaine wird im Vergleich zu den Ruffschen Arbeiten deutlich. Alle Frauen sind fotografisch in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu den Porträts von Ruff sind die Gesichter nicht emotions- und ausdruckslos.

Durch die Symmetrie der nebeneinander gehängten fotografischen Werke entsteht eine nüchterne Strenge, die einen Kontrast zu Titeln wie beispielsweise "Immaculata", "Fleur du Mal" und auch "Sangue! Sangue!"

---

<sup>61</sup> Die Photographien von Bernhard Prinz, in denen er junge Frauen als Allegorien verkleidet abbildet, sind ähnlich inszeniert wie die Lafontaines. Die Bilder hängen in einer Reihung nebeneinander, die Frauen sehen den Betrachter direkt an. Vgl. Abb. In: Noema Art Journal, Nr. 2/91, S.52 - 65

<sup>62</sup> Schneckenburger: "The fotografs fix a single moment lifted from life. At the opposite pole from power lies transience." Return, S. 29. Vgl. ferner Jerome Sans: Woman was not of this material world. In: Kat. Lafontaine, Edinburgh, London 1989, S. 44 - 46

<sup>63</sup> Das "Blutrot" ist tatsächlich ein Ochsenblut. Mit echtem Ochsenblut werden in Schweden zum Teil noch heute die Holzhäuser bemalt.

<sup>64</sup> An dieser Stelle sei auf die S/W- Photographien von Aura Rosenberg verwiesen. Der individuelle Ausdruck seiner fotografierten Modelle entsteht - ganz im Gegensatz zu Lafontaine und Ruff - durch die Mimik der Gesichter. Ganz im Gegensatz zu Lafontaine und Ruff wirken diese Photographien gestelzt, ihnen haftet etwas Gekünsteltes an. Kat. Aura Rosenberg. Galerie ID. Düsseldorf 1992

Sangue!" (Blut! Blut! Blut!) erzeugt.<sup>65</sup> Die Farbwahl der den Fotografien zugeordneten Tafeln verstärkt diesen Eindruck:

"Rot und Schwarz verkörpern beides: "Eine Beschwörung der Lebenskraft und einen mörderischen Schrei nach Tod."<sup>66</sup>

Meyer bezieht sich auf die Kombination von Fotografie und Bildtafel. Die Verkörperung von Lebenskraft und Tod findet sich vor allem im Motiv. Ungewollt verweist er auf den angreifbaren Punkt der Fotografien. Lafontaine bemüht sich, ambivalente Gefühle beim Betrachter zu erzeugen. Die Farben der Podeste und Tafeln, die den Fotografien zur Seite gestellt werden, sind so intensiv Blutrot in "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" oder Tiefschwarz in "Des Jeux pour jouir les regards des dieux", dass sie die Bildaussage betonen und unterstreichen. Sie erklären häufig das Dargestellte. Die Farbigkeit lässt die Motive eindeutiger erscheinen. Ambivalenz findet man in den Fotografien an einer Stelle, an der man sie nicht vermutet. In den den Fotografien zugeordneten Holztafeln deutet sie sich zwischen der Massivität des Materials und der Wirkung der Farbe an. Die bemalte Holztafel ist ein Werk mit plastischem Charakter. Die Farben aber, die die Holztafeln bedecken, lenken den Blick auf die äußere Präsenz der Tafeln und lenken von Materialität ab.

In allen Fotografien tragen die monochromen Gemälde zur Bildstimmung und –aussage bei. Es gibt keine Fotografie, die ohne Gemälde gezeigt wird. Es wird noch zu untersuchen sein, ob sich in den Videoskulpturen ähnliche Beziehungen zwischen Videobild und Rahmung oder Umgebung ergeben.<sup>67</sup> Fotografien und Skulpturen vertreten keine formal und kompositorisch eindeutige Position.<sup>68</sup> Diese mangelnde Eindeutigkeit war schon als Charakteristikum der Bildobjekte und Skulpturen festgestellt worden.

---

<sup>65</sup> "Sangue! Sangue! Sangue!", 1988 ist ein zweireihige Arbeit, die ein schwarz-rotes Schachbrettmuster wiedergibt. Lafontaine hat diese Worte sehr klein in das schwarze Feld der 400 cm langen und 240 cm hohen Tafel eingesetzt. Die Künstlerin setzt die Buchstaben im Verhältnis zu den Ausmaßen der Tafel in eine verschwindend kleine Ecke. Dies betont um so mehr die Bedeutung der Inschrift. Das Zitat stammt aus dem Werk des portugiesischen Schriftstellers Fernando Pessoa (1888 - 1935). Vgl. Abb. Kat. Lafontaine, Edinburgh, London 1989, S. 23

<sup>66</sup> Meyer fährt fort: "Rot und Schwarz, Blut und totale Dunkelheit symbolisieren Hingabe an Leben und Tod, Leidenschaft und Aggression." Arbeiten, S.16 ff. Vgl. Skipwith, Works, S.22

<sup>67</sup> Es ist nicht richtig, darauf weist Jörg Zutter hin, von einer einseitigen Beeinflussung zu sprechen und anzunehmen, daß die Photographien und Skulpturen Vorbereitungen zu den Videoinstallationen seien. Vgl. Zutter, larmes , o.S. Es ist im Gegenteil so, daß manche Photographien, die ein Thema der Videoarbeit variieren, erst nach Beendigung der Videoarbeit entstehen.

<sup>68</sup> Diese "Unbestimmtheit" der frühen Arbeiten Lafontaines hat ihren Ursprung im Kubismus und Konstruktivismus. Im Kubismus sah man die Oberfläche eines Bildes als dessen eigene Materialität

In ihren Arbeiten legt Lafontaine Wert auf haptische und sinnliche Qualitäten der Materialien. Der Vergleich mit Bruce Nauman bietet sich an. Nauman legt wie Lafontaine Wert auf Erfahrungen im Umgang mit dem Material: "Man muss es üben". Der Titel zur Bruce Nauman Ausstellung 1984 in Basel lautete "Selbsterfahrung durch die Sinne".<sup>69</sup>

Lafontaines Fotografien besitzen durch das Motiv einen hohen ästhetischen Reiz. Die Photoserie der "Immaculata" hat eine starke erotische Ausstrahlung.<sup>70</sup>

Tod und Vergänglichkeit sind nicht nur durch Farbsymbolik sondern durch das Motiv oft präsent.

Der Sinn einer Tapiserie, Skulptur oder Fotografie ergibt sich erst nach intensiver Beschäftigung. Dazu verleitet die Künstlerin mit dem anziehenden ersten Eindruck der Arbeit, der atmosphärisch einstimmt.

Die Verbindung der Fotografien mit den sie umgebenden Tafeln und Zitate findet sich in der inhaltlichen Verbindung von Videofilm und Skulptur wieder.<sup>71</sup>

Unter diesem Aspekt erscheint es um so verwunderlicher, dass die formale Komponente der Videoskulpturen regelmäßig missachtet wird, bei den Fotografien aber aufmerksam untersucht wird.

---

an. Malewitsch hat Schwarz und Weiß als Nullpunkte der Malerei definiert, die Materialität und Spiritualität mit einschließen. Lafontaines Teppicharbeiten sollen "der Farbe einen Körper verleihen", schließen somit Materialität und Geist in Farbkörper ein. Dazu Malle und vgl. Festspiele, o. S.

<sup>69</sup> Engelbach, Analyse, S. 20 - 21. Nauman hat jedoch im Gegensatz zu Lafontaine auch interaktive Videoinstallationen hergestellt, die ein Agieren des Betrachters und die Hör- und Sehnerven auf unmittelbare Art fordern, als die Videoskulpturen Lafontaines. Dazu von Schweinitz, Bühler, Himmel, S. 10

<sup>70</sup> Noch während der Ausstellung wurden die meisten Bilder an Privatpersonen verkauft. Gespräch Lafontaine/Kenter 1995

<sup>71</sup> Auch den Photographien Lafontaines stehen monochrom bemalte Tafeln zur Seite, die Schriftsätze aufweisen, deren serielle Struktur - betrachtet man die Tafeln oder Photographien in einem Block - und die Verwendung von industriell hergestellten Gegenständen auf die Minimalisten zurückweisen. Vgl. zur seriellen Anordnung von Buchstaben und Texten Ines Lindner: Die exakte Stummheit der Details. Über Jenny Holzers Arbeit für das Magazin der Süddeutschen Zeitung. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S.145 - 149, S. 147

## Videoarbeiten von 1979 bis 1984

### Skulptur oder Installation

In diesem Abschnitt sollen die Begriffe Skulptur und Installation differenziert werden. Nachfolgend wird eine Übersicht über die Entwicklung der Videokunst unter Berücksichtigung des Frühwerkes der Künstlerin gegeben.

Die Arbeiten Lafontaines werden als Skulpturen und als Installationen bezeichnet.

In den 60er und den 70er Jahren war für die meisten Videoarbeiten der Begriff Videoinstallation gebräuchlich.<sup>72</sup> Mit Videoinstallation waren jene Arbeiten gemeint, die für einen bestimmten Raum konzipiert wurden. In den 80er Jahren sprach man von Videoskulptur, diese entstanden ortsunabhängig.

Battcock verweist in seiner Betrachtung "Der Frühling des Televideo und die Ästhetik der Boing" auf die Bedeutung der Antike für die Entwicklung der Skulptur:

"Im Bereich der differenzierten visuellen Kommunikation liegt die Bedeutung der Untersuchung der Raumerfüllung als brauchbares Kommunikationssystem im archaischen Griechenland in der Tatsache, dass die Skulptur, um bestehen zu können, von der Wand abgerückt wurde. Frühere große Arbeiten (...) befanden sich auf der Wand oder waren sogar Teil der Wand. (...) So wird mit der archaischen Statue ein neues Medium geboren, das hauptsächlich eine Übung in visueller und nichtvisueller Kommunikation darstellt. Die archaische Statue bedient sich visueller Elemente (z.B. des Steins), um wesentlich nicht visuelle oder abstrakte Begriffe darzustellen."<sup>73</sup>

Wulf Herzogenrath bezeichnet Lafontaines Werke als Installationen:

"Marie-Jo Lafontaines Leistung in der Kunstentwicklung der letzten zehn Jahre ist die Verknüpfung des Monumentalen eines statischen Bildes, Reliefs oder Skulptur, oftmals gesteigert durch feierliche Monochromie oder Worte mit der Rhythmisierung der bewegten, vielfältigen Videobilder in einer Multi-screen-Installation (...)."<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Vittorio Fagone: Licht, Materie und Zeit. Zwischen Videoinstallationen und Videoskulpturen. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989. Hamburg 1989, S. 25 - 34, S. 35

<sup>73</sup> Gregory Battcock: Der Frühling des Televideo und die Ästhetik der Boing. In: Gruber, Vedder, Kunst, S. 24 - 49, S. 25

<sup>74</sup> Herzogenrath, Malerei, S. 320. Ähnlich sieht es Edith Decker für die Arbeiten von Nam June Paik, die sie überwiegend als Installationen bezeichnet. Paik, S. 60 ff

Die Arbeiten Lafontaines nehmen nicht auf den Umraum Bezug und erfüllen ein wesentliches Kriterium von Installationen nicht. Vittorio Fagone formuliert:

"Diese beiden Begriffe, zwischen denen häufig nicht genau differenziert wird, sind jedoch keineswegs synonym: Sie stellen zwei unterschiedliche Spielarten eines künstlerischen Ansatzes dar. In der Videoinstallation versucht der Künstler zwischen dem Videobild (...) und dem räumlichen Umfeld eine 'Interaktion' herbeizuführen. (...) Charakteristisch für die Videoskulptur ist die Gestaltung des Videobildes innerhalb einer virtuellen und selbstdefinierten Form."<sup>75</sup>

Die Charakteristika, die Fagone für die Skulptur formuliert hat, treffen auf Lafontaines Arbeiten zu: Die Künstlerin bestimmt die Form und Unterbringung des Monitors und formt damit das skulpturale Umfeld der Videos. Der Versuch, eine Interaktion zwischen Video und Ausstellungsraum herbeizuführen, findet sich in Lafontaines Werken nicht.

Lothar Romain spricht angesichts der Werke Lafontaines von Videoskulpturen. Er verweist auf die parallel laufenden Entwicklungen der Bilder, Reliefs und Skulpturen.<sup>76</sup> Die Dreidimensionalität der Teppicharbeiten weist früh auf die Betonung des bildhauerischen Aspektes hin. Lafontaines Videoarbeiten besitzen die Eigenschaften einer Skulptur, sie formen einen Körper aus und sind dreidimensional. Der Begriff der Videoskulptur wird in dieser Arbeit für Lafontaines Werke weiter verwendet werden.

## Begriff und Geschichte

Die Videokünstler definieren sich als bildende Künstler, werden aber von denjenigen, die traditionellen Richtungen wie Malerei und Bildhauerei anhängen, nicht als bildende Künstler anerkannt. Diese Diskussion hält an. Immer noch herrscht die Meinung vor, Videokunst müsse von der bildenden Kunst unterschieden werden. Wim Beeren hat 1984 auf die

---

<sup>75</sup> Fagone, Licht, S. 36

<sup>76</sup> Romain, Vernunft, S. 3

Gemeinsamkeiten wie z.B. Beschäftigung mit Farbe, Licht, Linie und Raum verwiesen. Die Videoarbeit unterliege, so Beeren, dem ebenso langwierigen Verfahren der Werkerstellung, zumindest was die gedankliche Durchdringung und Vorbereitung angehe.<sup>77</sup> Otto Piene urteilte "Das Tüchtige ist nicht das Privileg der Technologie."<sup>78</sup> Stephan Schmidt-Wulffen hat für die modernen Medien festgestellt, dass die Beobachtung interessant sei,

"dass sich ältere Bildsprachen aus der Geschichte bildender Kunst wieder durchsetzen können, Allegorie, Metapher, Symbol. Auch sie erlauben eine visuelle Stenogramm-Sprache, die ihre Abstraktheit in der Anschaulichkeit versteckt."<sup>79</sup>

Seit den 80er Jahren lässt sich beobachten, dass Videokünstler den Monitor als Möglichkeit für Kompositionen auffassen. Die Videobilder nehmen Charakteristika der Malerei wie individuell gestaltetet Rahmung und Farbigkeit an. Bernard Marcade sagt, Marie-Jo Lafontaine nutze das elektronische Image, wie andere den Pinsel, die Leinwand, Bronze etc.<sup>80</sup> In der Videoarbeit "Passio" wird dieses deutlich. Noch vor Beginn des Videos ist ein Rosenstilleben sekundenlang eingeblendet. Der statische Effekt des stillstehenden Bildes lässt es wie ein Tafelbild erscheinen. In anderen Videos „hält“ das Band sekundenlang an, so dass sich auch hier der Effekt eines "stehenden" Bildes ergibt.

---

<sup>77</sup> Zit. nach Dieter Daniels: Bildende Kunst und laufende Bilder. Zur Vermittlung von Video-Kunst in der BRD. In: Kunstforum International, Gisliind Nabakowski (Hg.): Video - 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz. Bd. 77/78, 1985, S. 39 - 43, S. 40. Vgl. Pierre Kandorfer (Hg.): Film. Fernsehen. Video. Köln 1982, S. 149 f. In diesem Zusammenhang sei auf Karl-Otto Götz verwiesen, der - als abstrakt-expressionistischer Künstler - digitale Bilder herstellen wollte. Seine gestischen, breiten Pinselstriche sollten formal ihre Entsprechung durch eine Manipulation des auf Linien aufgebauten, bewegten elektronischen Fernsehbildes finden. Decker, Paik, S. 21 - 23

<sup>78</sup> Otto Piene: Das Schöne und das Tüchtige. Über Sinn und Unsinn eines Wirkungsverhältnisses von Kunst und Technologie. In: Florian Rötzer (Hg.): Digitaler Schein - Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt am Main 1991, S. 267 - 281, S. 277; vgl. ferner S. 270 - 272

<sup>79</sup> Stephan Schmidt-Wulffen: Der Silberblick zurück. Geschichte und Geschichten auf der documenta 8. In: Schmidt-Wulffen, documenta 8, S. 187 - 197, S. 187

<sup>80</sup> Zit. nach Kat. Marie-Jo Lafontaine. Galerie Roger Pailhas, Marseille 1987, o.S.: "She uses the electronic image (...) as others use the paintbrush, canvas, bronze or the burin." Vgl. ferner Schneckenburger, Return, S. 24 - 31. Michael Schwarze: Der Zuschauer als Programmgestalter? Die Fernsehprojekte auf der Berliner Funkausstellung 1979: Eine Bilanz. In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 124 - 125

Der von Paik entwickelte Paik-Abe-Synthesizer spielte in der technischen Entwicklung der Videokunst eine wichtige Rolle. Dazu Decker, Paik, S. 150 ff. Vgl. Fagone, Licht, S. 37. Vgl. ferner Russell Ferguson (Hg.): Art and Film since 1945: Hall of Mirrors. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1996 S. 217 ff, vgl. hier Abb. der Filmstills von Cindy Sherman und Kommentar

Die Geschichte der Videokunst begann am 11. März 1963. Schlüssselfigur war der Komponist, Künstler und Performer Nam June Paik.<sup>81</sup> Er eröffnete an diesem Tag die Ausstellung "Exposition of Music - Electronic Television" in der Wuppertaler Galerie Parnass. Künstlerisches Medium Paiks war der Fernseher. In der Wuppertaler Ausstellung drehte Paik einen Fernseher mit dem Monitor zum Boden und ließ ihn wie eine Skulptur im Raum liegen.<sup>82</sup> Er löste den Fernseher aus seinem Kontext.

Gegen Ende der 60er Jahre war der Fernseher ein Massenmedium mit einem dichten, homogenen Programm.<sup>83</sup> Der Erfolg wurde an der Einschaltquote gemessen.<sup>84</sup> Bis Mitte der 50er Jahre wirkten die Statistiken darüber, wie viele Menschen einen Fernseher besaßen und wieviel Zeit sie davor zubrachten, schwindelerregend. Während dem Fernsehen und seinen Möglichkeiten Akzeptanz entgegengebracht wurde, setzte sich die Videotechnik zunächst nicht durch.<sup>85</sup>

Hilfreich für Paiks weitere Entwicklung als Videokünstler war die Herstellung einer Handkamera und eines portablen Videorecorders von Sony 1965. Paik veränderte die konventionelle standardisierte Technik. 1970 wurde eine Vorstellung des von Nam June Paik und dem Techniker Ahuya Abe entwickelten Video im TV gesendet. Der Video-Synthesizer ermöglichte es Künstlern, alle Farben auf dem Monitor sichtbar zu machen.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> Dazu Decker, Paik, S. 11 ff; Torcelli, Video-Zeit, S. 12 - 15

<sup>82</sup> Kat. documenta 6. Kassel 1977, Bd. 2, S. 289 und Fußnote 6, S. 6

<sup>83</sup> 1964 stellte Marshall McLuhan seine These auf: "The Medium is the message." Engelbach weist darauf hin, daß McLuhan seine Forderungen, die dem Künstler Verantwortung und Aufklärung zuschreiben, am ehesten in der Pop Art verwirklicht sah. Engelbach, Analyse, S.6, 82 ff

<sup>84</sup> Dazu David Antin: Die wesentlichen Charakteristia des Mediums. In: Gruber, Vedder, Kunst, S. 32 - 49, S. 40 ff. Seit den 50er Jahren benutzten die Fernsehanstalten bereits Videotechnik. Erste öffentliche Fernsehsendungen gab es 1935/36 in Deutschland, den USA und Großbritannien. 1952 wurde das erste deutsche Nachkriegsprogramm ausgestrahlt. Vgl. ferner G. Hanhardt: Décollage / Collage. Anmerkungen zu einer Neuuntersuchung der Ursprünge der Videokunst. In: Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 13 - 24, S.13

<sup>85</sup> Moderne Technologien wie die Datenübertragung via Satellit oder Glasfaserkabel, Kommunikationsnetz wie Bildschirm- und Teletext, Mikroprozessoren, die Entwicklungen im Computerbereich überhaupt, die dazu führen, daß immer mehr Informationen auf immer kleiner werdenden Chipsen gespeichert werden, sind schon längst von unserer Gesellschaft angenommen und ins tägliche Leben integriert. Neue Technologien verändern und erweitern Wahrnehmungsmöglichkeiten. Welten können simuliert werden, die noch gar nicht stattgefunden haben. Dazu Friedrich Kittler im Gespräch mit Florian Rötzer: In: Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Ästhetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien . Bd. 98, Bd. II, 1989, S. 108 - 117. Vgl. zur Entwicklung der Videokunst in den frühen 70 Jahren Schneider, Korot, Video. Vgl. ferner Christiane Fricke: Beschwerliche Wege ins elektronische Jahrtausend. In: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 8 - 19

<sup>86</sup> Vgl. Allison Simmons: Fernsehen und Kunst - geschichtlicher Abriß einer unwahrscheinlicher Allianz. In: Gruber, Vedder, Kunst, S. 14 - 23, S. 21

1966 realisierte Paik eine große Installation mit "TV Cross".<sup>87</sup> An dieser Stelle ist auch Wolf Vostell zu nennen. Er besetzte Räume mit Installationen und Skulpturen. Paik und Vostell führten eine "Zweckentfremdung" des Videos bzw. des Monitors ein. Vostells Umgang mit Fernsehern und Videos war destruktiv, einmal schoß Vostell in den laufenden Monitor.<sup>88</sup>

Vostell gehörte zu den Pionieren der Videokunst. In eingängigen Performances wies er auf die Gefahren des Mediums hin. Er umwickelte einen Fernseher mit Stacheldraht und "beerdigte" ihn zusammen mit einem goldgerahmten Landschaftsbild und einem Putenschnitzel.<sup>89</sup>

Während der späten 60er und Anfang der 70er Jahre setzte sich Video als künstlerische Stilrichtung durch.<sup>90</sup> Paik entwickelte Programme zur Gestaltung des Videobildes. In diesen Jahren gaben die Videokünstler die radikale oppositionelle Haltung gegenüber dem Fernseher auf. Es kam zu Kooperationen. Der WDR strahlte 1969 einen Beitrag von Jan Dibbets im vorabendlichen Weihnachtsprogramm aus. Das Video "TV as a Fireplace" zeigte in einer halben Stunde, wie ein hell loderndes Feuer langsam niederbrannte.<sup>91</sup>

Aber obwohl die Fernsehanstalten der Videokunst Offenheit entgegenbrachten und obwohl die Zusammenarbeit von den Fernsehanstalten forciert wurde, weil die Sendeanstalten "selbst frische kreative Ideen brauchten", kamen gemeinsame Projekte selten zustande.<sup>92</sup> Dara Birnbaum erstellte Videobänder mit Zitaten aus Fernsehsendungen. Zu einem selbstverständlichen Medium des Kunstbetriebes wurde Video zwischen 1971 und 1973. Diese Anerkennung ist dem Galeristen Gerry Schum zu verdanken, der eine Videogalerie gründete und durch viele

---

<sup>87</sup> Paik benutzt hier noch keine Videobänder, sondern arbeitet mit acht manipulierten Fernsehern. Dazu: Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 239 f

<sup>88</sup> Während des Happenings 9-Nein-dé-coll/agen, 1963. Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 300. Vgl. Gruber, Vedder, Kunst, S. 208; Decker, Paik, S. 40 - 52. Jürgen Schilling: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Luzern und Frankfurt am Main 1978, S. 113 - 132. Von den vielen Videoarbeiten, die sich kritisch mit dem Fernsehen auseinandersetzen, können stellvertretend nur wenige genannt werden: Peter Weibels "TV-Aquarium" von 1970, das den Fernseher als Aquarium zeigt. Das Wasser läuft aus. Die Fische sterben. Joseph Beuys' Filz-TV von 1968 zeigt den Künstler vor einem mit Filz abgedeckten Monitor. Beuys boxt sich angesichts der blinden Bilder ins Gesicht.

<sup>89</sup> "TV Begräbnis", 1966. Herzogenrath, Decker, retrospektiv, 1989, S. 20, Abb. S. 21

<sup>90</sup> Dazu Peter Moritz Pickshaus: Kleiner Unterschied, großes Mißverständnis. Zum Verhältnis Film/Video/ Fernsehen. In: Kat. Videokunst Deutschland, Stuttgart 1982, S. 68 - 78

<sup>91</sup> Dazu Michael Glasmeier: Jan Dibbets - TV as a Fireplace. In: Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen Hamburg 1993, S. 62, Abb. ebenda

<sup>92</sup> Simmons, Fernsehen, S. 21

Aktivitäten die Videokunst im europäischen Raum bekannt machte.<sup>93</sup> Mit Harald Szeemann organisierte er eine eigene Videoabteilung auf der documenta 1972, verschaffte der Videokunst damit national und international eine Aufwertung. Sieben Jahre später, 1979, entwickelte Lafontaine ihre erste Videoarbeit "La batteuse de palplanches".

In den 80er Jahren kristallisierten sich unterschiedliche Anwendungsmöglichkeiten im Gebrauch mit der Videokamera heraus. Eine aktive Teilnahme des Zuschauers wird durch Closed-Circuit-Installationen möglich. Unter einer Closed-Circuit-Installationen ist die Kontrolle des eben aufgenommenen Bildes möglich. Der Betrachter wird mit seinem Bild live konfrontiert, Realität und Reproduktion können gleichzeitig wahrgenommen werden.<sup>94</sup>

Violas Arbeit "Il Vapore" von 1975 reflektiert das Prinzip von der Liveaufnahme des Betrachters mit einer anderen Liveaufnahme. (Abb. 14) Im Installationsraum steht ein Topf, in dem Eukalyptusblätter gekocht werden. Eine vorher aufgenommene Videoband zeigt, wie das Wasser in den Topf gelangt. Das Monitorbild zeigt in Übertragungen drei Einstellungen: die Liveaufnahme des Zuschauers, den kochenden Eukalyptussud und das vorher fertiggestellte Video. In der Möglichkeit der Kontrolle des Aufgenommenen und Selbstreflexion unterscheidet sich das Video vom Fernseher. In dieser Selbstreflexion sieht Wulf Herzogenrath den Narziss-Charakter des Mediums, der sich bis zum Doppelgänger-Motiv der deutschen Romantik hin verfolgen ließe.<sup>95</sup>

In der interaktiven Videoinstallation reagieren die Kameras reagieren direkt auf den Betrachter. Gary Hills interaktive Videoinstallation auf der documenta IX im Jahr 1992 zeigt auf Seitenwänden und Kopfwand eines schmalen Ganges projizierte Menschen. Sie schauen den Rezipienten an, bis dieser sich abwendet. Dann wenden sie sich ebenfalls ab und entfernen sich.<sup>96</sup> Die Videokamera beobachtet den Eintretenden, gibt diese

---

<sup>93</sup> Dazu Dorine Mignot: Gerry Schum - Die Idee einer Fernsehgalerie. In: Kat. Videokunst Deutschland, Stuttgart 1982, S. 55/56. Dazu ferner Pickshaus, Unterschied, S. 70; Fricke, Wege, S. 10 ff

<sup>94</sup> Dazu Wulf Herzogenrath: Die Closed-Circuit-Installationen oder Die Erfahrungen mit dem Doppelgänger. In: Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 39 - 50. Vgl. ferner Friedrich Heubach: Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger. In: Gruber, Vedder, Kunst, S. 62 - 65S. 63 ff

<sup>95</sup> Herzogenrath, Installationen, S. 40 f

<sup>96</sup> Hill hat möglicherweise Bruce Naumans "Video-Corridor" von 1968/70, eine Closed-Circuit-Installation, zum Vorbild genommen. Am Ende eines schmalen Korridors stehen zwei Monitore übereinander. Die Kamera ist am anderen Ende des Ganges angebracht. Sie zeichnet das Bild des

Informationen an einen Computer weiter, der dann das optische Gegenüber, Menschen aus einem früher aufgenommenen Video, auf Besucher reagieren lässt.<sup>97</sup>

Interaktive Arbeiten hat Lafontaine nicht entwickelt. Der Betrachter kann ihre Skulpturen nur aus vorgegebenen Perspektiven ansehen. Seine Rolle bleibt passiv. Beteiligungen, Eingriffe, Mitarbeit sind nicht erwünscht. Lafontaines Arbeiten ähneln in dieser Hinsicht denen Nam June Paiks.

Lafontaines Videoskulpturen gehören zu den Multi-Monitor-Skulpturen. Wie Paik setzt Lafontaine Monitore als Bausteine einer Skulptur ein. Es entstehen Videoarbeiten mit realistischen, nur leicht verfremdeten Bildern. Die Nähe zur realen Darstellung soll zu einem Charakteristikum ihrer Videofilme werden. Paik verfremdet die Videos zunehmend.

Während aber die Monitore zu Skulpturen zusammensetzt ein Bild ergeben, z. B. einen Roboter oder eine überdimensionale Schildkröte darstellen, ist es bei Lafontaines Skulpturen umgekehrt. Die Monitore sind so angeordnet, dass sie keine erkennbare Form widerspiegeln.

La batteuse de palplanches, 1979

(Die Ramme)<sup>98</sup>

"La batteuse de palplanches" ist die erste Videoarbeit der Künstlerin.<sup>99</sup> Auf den Vorschlag einer Ausstellungskuratorin (Florence Bex) stellte Lafontaine die Arbeit her.<sup>100</sup>

---

Besuchers auf, der sich dann von hinten auf einen Bildschirm widerspiegelt. Dreht man sich um, zeigt der Monitor zwar nun die Vorderansicht, die der Besucher dann aber nicht sehen kann. Die Verwirrung entsteht auch durch das Bild auf dem anderen Monitor, das immer einen leeren Gang zeigt. Abb. Torcelli, Video-Zeit, Anhang Nr. 3. Vgl. ferner Engelbach, Analyse, S. 20

<sup>97</sup> Der New Yorker Paul Garrin setzt für seine interaktive Videoinstallation Videokamera und Computer ein. In der Installation "White Devil" von 1993 bewegt sich ein Pit-Bull-Terrier auf den Monitoren und fällt die Menschen aggressiv an, wenn sie sich zu schnell bewegen. Vgl. meinen Artikel "Paul Garrin - White Devil". In: Kat. Mediale, Hamburg 1993, S. 63, Abb. ebenda. Vgl. ferner Kat. Medienkunstpreis 1992. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1992

<sup>98</sup> La batteuse de palplanches, 1979, Farbe, 6 Min., 14 Monitore, Holz bemalt  
Vgl. jeweils das Verzeichnis der Videoskulpturen in dieser Arbeit

<sup>99</sup> Von "La batteuse de palplanches" gibt es keine reproduktionsfähigen Abbildungen.

<sup>100</sup> Skipwith, Works, S. 12. Die Idee zu "La batteuse de palplanches" entstand bei einem Spaziergang durch Ostende, so Lafontaine: "Da bemerkte ich eine Maschine, die ich großartig fand. (...) Mein Freund erklärte mir, daß das eine Dreschmaschine mit Tragejoch für einen Eimer ist, eine Maschine, die man beim Tiefbau benutzt und die dazu dient, Bohlen in den Boden zu rammen, um ihn zu stützen. Von diesem Augenblick an, war die Idee zu meiner ersten Videoskulptur geboren." (Un jour que j'allais mes peintures à Ostende, avec un ami, j'aperçois sur la route une machine

In "La batteuse de palplanches" stehen sechs Monitore vertikal übereinander, acht Monitore stehen horizontal auf dem Boden in einer Linie. Die horizontale Linie endet ca. einen Meter vor dem Videoturm. Die Monitore sind in Holzverschalung eingelassen, jede Reihe bildet einen Block. Alle Monitore zeigen das gleiche Video. Es ist wie in allen Arbeiten in einer Endlosschleife zu sehen. Zunächst startet der Videofilm auf allen Monitoren einer Reihe und erst dann auf der zweiten - so dass die Sequenzen der zweiten Reihe zeitlich versetzt von denen der ersten gezeigt werden. Das Video zeigt einen stählernen Pfahl, der unter den Schlägen eines Dampfhammers, einer Ramme, langsam im Boden versinkt. Die Ramme wird in Nahaufnahmen gezeigt und einmal in einer Totalen. Durch die Zeitverzögerung, mit der die Videos auf den unterschiedlichen Monitorreihen zu sehen sind, kommt es zu Momenten, in denen auf den Monitoren der vertikalen Reihe die Ramme zuschlägt, während auf den horizontal angeordneten Monitoren der eben ausgeführte Schlag den Boden erschüttert. Das Hineinschlagen und Versinken des Pfahles in den Boden bekommt eine sexuelle Symbolik, die an eine geschlechtliche Vereinigung, an die Stoßbewegungen des Mannes denken lässt.<sup>101</sup> Die Ramme übernimmt den männlichen Part, der Erdboden den weiblichen Part, denn er nimmt die Stöße der Ramme auf. Der geschlechtliche Akt spiegelt sich in der Anordnung der Monitore wider. Das permanente Niederstoßen in den vertikalen Monitoren auf die in dem Boden ruhenden Pfähle und Erschütterungen des Bodens greift diese Thematik auf. Die skulpturalen Elemente werden zu tragenden Teilen der Gesamtskulptur. Diese Symbolik findet ihre Entsprechung in der musikalischen Untermalung. Das Dröhnen der Ramme ist immer zu hören. Gegen Ende des Videos unterbricht ein lautes "aaah" diese Monoton, der Vereinigung folgt ein Höhepunkt, der Pfahl ist nahezu versenkt, dem "aaah" folgt ein Seufzer. Der Videofilm beginnt von vorn. Die Videodramaturgie von "La batteuse de palplanches" ist einfach, die feststehende Kamera ist auf einen Punkt gerichtet. Der inhaltliche und

---

que je trouve superbe. Nous nous approchons du chantier et je reste en admiration devant cette machine. (...) Mon ami m'explique que c'est une batteuse de palplanches, machine qu'on utilise dans les travaux de génie civil et qui sert à enfoncer des planches dans le sol pour le soutenir. Dès ce moment, l'idée de ma première installation vidéo était née.) Zit. nach Loic Malle und Judith Bartolani: Marie- Lafontaine. ARCA. In: art press, März 1985, S. 19 - 22, S. 20

<sup>101</sup> Die Künstlerin spricht von der geschlechtlichen Vereinigung: "(...) a male and a female role - meet." Zit. nach Schneckenburger, Return, S. 27. Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen: Das Leben ein Fluss. Medien und ihre Bedeutung im Werk von Marie-Jo Lafontaine. Unveröffentlichtes Manuskript, Hamburg 1994, S. 1 - 10, S. 7

formale Bezug von Video und Skulptur wird in Lafontaines Videoarbeiten zum Programm. Wie allen anderen Videoskulpturen ist "La batteuse de palplanches" eine Fotografie zugeordnet. Sie zeigt Schlammwege und eiserne dicke Zäune.

La marie-salope, 1980

(Das Schlammboot) <sup>102</sup>

Die Skulptur ist formal einfach aufgebaut. Neun Monitore stehen nebeneinander auf Podesten. Mit der Aufstellung geht eine Konzentration auf die Videos einher. Das Video ist auf allen Monitoren im Time-Delay zu sehen: Im Panorama des Hafens von Antwerpen zeigt es einen Bagger und eine Barke. (Abb. 15 a-b). Das Video konzentriert sich auf den Bagger, der sich der Barke nähert, auf ihr Schutt ablädt und sich wieder entfernt.

Die Tonspur gibt Geräusche wieder, die man in einem Hafen erwartet. Schiffsbagger, die Schlamm zusammenschieben, klatschende Wellen und das Tuten von Nebelhörnern vermitteln eine klischeegetränkte Atmosphäre. "La marie-salope" ist im Vergleich zu "La batteuse de palplanches" videoteknisch entwickelt: Die Videobilder wechseln von Nahaufnahmen zu Totalen, die Kameraführung richtet den Blick auf Details. Der Betrachter ist zu jeder Zeit über das Geschehen informiert. Manfred Schneckenburger sieht ein erotisches Zusammenspiel zwischen Bagger und Barke:

"Warum es nicht direkt sagen: Der männliche Bagger entlädt seine Ladung von Schlamm, Schutt und Müll und wirft sie in eine weibliche Barke?"<sup>103</sup>

Der sexuelle Akt zwischen Mann und Frau wird durch das Entladen von Hafenschlick und -unrat auf die Barke symbolisch nachgestellt. Den Maschinen werden menschliche Handlungen zugeteilt: Es geht um permanenten und geschäftigen Sex, der durch die fortlaufende gleichmäßige Entladung mechanisiert erscheint. Die erotische Symbolik ist in beiden Videofilmen ausgeprägt, die skulpturale Entsprechung findet man in "La marie-salope" nicht.

---

<sup>102</sup> La marie-salope, 1980, Farbe, 8 Min., 9 Monitore, Holz bemalt

<sup>103</sup> "Why not say straight out: a male dredger discharges his load of sludge, rubble and refuse into a female mud-barge?" Schneckenburger, Return, S. 28

## Round around the ring, 1981

(Rund um den Ring herum) <sup>104</sup>

In der Videoskulptur "Round around the ring" sind in schwarz lackierten Podesten fünf Monitore in Augenhöhe eingelassen. Die Podeste stehen nebeneinander. Erstmals befinden sich die Monitore in Sichthöhe. Die Bildschirme können nicht umschritten werden, der Betrachter ist auf den Raum vor den Bildschirmen festgelegt und in seinen Bewegungen eingeschränkt.

Die Anordnung der Monitore in einer durchgehenden Reihe ist, so Jan Foncé, der räumlichen Situation der Kaaba in der Hauptmoschee zu Mekka nachempfunden.<sup>105</sup> Dieser Hinweis ist unter dem Gesichtspunkt der skulpturalen Entwicklung wichtig, weil in anderen Skulpturen Assoziationen an mittelalterliche und antike Vorbilder zwingend sind. Der Vergleich mit der Kaaba in Mekka trifft für "Round around the ring" nicht zu, da der Betrachter nicht um die Monitore herumgehen kann, das Videobild auch nur auf einer Seite zu sehen ist.<sup>106</sup>

Das Video handelt von einem Kampf zweier Schwergewichtsboxer. (Abb. 16 a-b) Die erste Einstellung zeigt einen schwingenden Punchingball. Schnelle Takt- und Trommelschläge kann man hören. Die nächste Einstellung konzentriert sich auf einen Boxer, der vor einem Spiegel steht und seine Boxschläge im Spiegel verfolgt. Er springt Seilchen und boxt gegen einen Punchingball. Man hört Tangomusik. Die folgende Phase konzentriert sich auf den Boxkampf. Ein weißer Boxer kämpft gegen einen schwarzen. Der schwarze Boxer wird anfangs in Nahaufnahme eingeblendet, er ist schweißüberströmt. Man hört klassische Musik. Der schwarze Boxer hat am Ende den Kampf für sich entschieden.

Die Bilder des Kampfes werden von zwei parallel gesetzten Momenten begleitet.<sup>107</sup> Der anfangs durch das Bild schwingende Punchingball findet seine Entsprechung in den Schlägen eines Boxers auf den Kopf des anderen. Die roten Handschuhe der Boxer heben sich von dem dunklen

---

<sup>104</sup> Round around the ring, 1981, Farbe, 7:40 Min., 5 Monitore, Holz bemalt

<sup>105</sup> Jan Foncé: Marie-Jo Lafontaine. A las cinco de la tarde - L'enterrement de Mozart - Les larmes d'acier. In: Kat. Stichting Kunst en Projecten: Videosculptures. Sculptures-Video. Videosculptures. Zedelgem, Belgien 1987 o.S. Vgl. ferner Schweinitz, Bühler, Himmel, S. 8 ff

<sup>106</sup> Die Videoinstallation "History is against forgiveness" von Lafontaine ähnelt der Kaaba zu Mekka dagegen mehr. Zu ihr gehört ein schwarzer Kubus. Dieser ist mitten im Raum aufgestellt, so daß man ihn auch umgehen kann. Vgl. in dieser Arbeit Kap. 2

<sup>107</sup> Vgl. Meyer, Arbeiten, S. 15

Hintergrund ab. Beide Bewegungen, die der Boxer und die des Punchingballs, verlaufen gleichmäßig. An die Stelle der Maschinen der ersten beiden Videoarbeiten sind Menschen getreten, aber die mechanisch ablaufenden, gleichmäßigen Bewegungen bleiben. Die Bewegungen der Männer erscheinen mechanisiert und automatisiert. Zum Schluss haut der schwarze Boxer mit einem Hieb den Kopf des Weißen, so dass dieser hin und her geschleudert wird. Diese Bilder werden durch Nahaufnahme und Zeitlupe verzerrt. Insbesondere die Einstellungen, in denen die Boxer erschöpft aneinanderhängen, werden verfremdet. Marcade schreibt:

"Der gewalttätige Kampf der Boxer bekommt durch den Gebrauch der Zeitlupe etwas Liebendes zwischen den Körpern und die sadomasochistische Beziehung wandelt sich in eine zärtliche."<sup>108</sup>

Die Nahaufnahmen konzentrieren sich auf die schweißbedeckte Haut der Boxer, man nimmt sie nicht als organische Oberfläche wahr. Die Männer sind in einigen Einstellungen von unten aufgenommen. Eine Totale erlaubt einen Überblick über das Geschehen im Boxring.

Die Musik wechselt mehrere Male. Sie wird von schnellen Takt- und Trommelschlägen, dramatisch bewegter Musik von Bela Bartok und der heiseren Stimme Zarah Leanders bestimmt, die "Wunderbar, wunderbar" singt. Leander scheint mit rauchiger Stimme die unterschwellig spürbare Sexualität betonen zu wollen.<sup>109</sup> Der Takt der Musik richtet sich nicht nach dem Video. Die Musik von Bela Bartok erscheint unabhängig zur Videodramaturgie, Zarah Leanders „Wunderbar“ passt nicht zum Geschehen auf dem Monitor. Der Boxkampf wird durch das Wort "Wunderbar" ironisiert.<sup>110</sup>

Die für einen Boxkampf ungewöhnliche Ironie und die widersprüchliche Assoziation von Zärtlichkeit legt Lafontaine bereits im Titel nah. "Round around the ring" nimmt den Boxkampf nicht ernst. Das alttestamentarische Verständnis "Auge um Auge, Zahn um Zahn" führt es mit der Assonanz "Round around" ad absurdum und ins Spielerische. Die Wortwahl erinnert zudem an "Rock around the clock", einen Rock'n Roll Song, den Elvis Presley populär gemacht hat.

---

<sup>108</sup> Marcade, zit. nach Kat. Lafontaine, Marseille 1987, o.S. "So the violent body combat of boxing becomes, by virtue of being slowed down, body to body loving (...) and the sado-masochistic relationships turn into tender ones (...)."

<sup>109</sup> Vgl. Foncé, Lafontaine, o.S.

<sup>110</sup> Ursprünglich wurde mit einem Boxer der starke, sportliche und siegesgewisse Mann assoziiert. Hans Scheufl: Sexualität und Neurose im Film. München 1974, S. 41

Es geht im Boxkampf um Liebe und Hass: Sie finden sich in den Umarmungen und in den Boxschlägen wieder und werden in den unterschiedlichen Hautfarben der Boxer betont. Die Auseinandersetzung zwischen Schwarzen und Weißen spiegelt sich in der Tonspur wider. Mit den Trommelschlägen assoziiert man afrikanische Klänge.

"Round around the ring" löst die früheren Arbeiten ab, in denen z.B. der Liebesakt, von Maschinen vorgetragen wurde. Das Motiv der erotischen Symbolik wird - wenn auch anders akzentuiert - fortgeführt.

Le rêve d'Héphaïstos, 1982

(Der Traum des Hephaïstos) <sup>111</sup>

"Le rêve d'Héphaïstos" hat Lafontaine anlässlich der drohenden Schließung eines Bergwerkes in Charleroi, Frankreich, als Auftragsarbeit hergestellt. "Le rêve d'Héphaïstos" ist ein Environment. Neun Monitore waren bei der ersten Präsentation vor eine Wand gestellt. (Abb. 17)<sup>112</sup> Die Bildschirme waren in schwarzen Podesten untergebracht. Der Boden war mit Kohle und Kohlenstaub dick belegt. Die Raumwände waren schwarz gestrichen, eine Wand rot. Die Besucher hörten Kohle unter ihren Schritten knirschen. Die Symbolik und der Bezug zum Kohleabbau unter Tage war auf fast kitschige Weise gegeben. Mit der Anordnung der Monitore greift Lafontaine auf die Anordnung von "La marie-salope" und damit "auf eine skulpturale Form zurück, die sie für eine Videoarbeit gewählt hatte, in der Maschinen agieren. Die Darsteller in dem Videofilm von "Le rêve d'Héphaïstos" sind menschlichen Proportionen nachempfundene Roboter. (Abb. 18) Zu Beginn wird das Gesicht eines Roboters eingeblendet: Die großen Augen blinken zu einer Trauermusik langsam auf und ab. Andere Roboter erscheinen, es kommt zu einer Auseinandersetzung. In ihrem Verlauf fallen die Roboter übereinander her, verletzen sich mit den Greifarmen - dies wird durch den Rauch angedeutet, der von einem der verletzten Roboter aufsteigt - der Kampf wird härter und mit allen Mitteln geführt. Einer der Roboter trägt kleine Raketen auf dem Kopf, ein anderer besitzt Brüste, die zu Raketen geformt sind, der nächste hat Hämmerchen im Bauch, die schnell wie

---

<sup>111</sup> Le rêve d'Héphaïstos, 1983, Farbe, 8:15 Min., 9 Monitore, Holz bemalt, Kohle

<sup>112</sup> Die Arbeit wurde nur in Charleroi in dieser Anordnung gezeigt. In späteren Präsentationen wurde die Kohle durch Steine und Sand ersetzt und die Anordnung der Monitore verändert.

Klaviertasten automatisch bewegt werden und merklich ungeduldig auf ihren Einsatz warten. Die Roboter drehen sich immer schneller umeinander herum. Die Tonspur besteht aus dumpfen Trommelrhythmen und Computermusik. Zum Schluss sinken die Roboter zusammen, von einem Roboter steigt Rauch auf, dies ist das letzte Bild.

Erstmalig setzt Lafontaine die Technik des Zeitraffens ein. Der Zeitraffer lässt die in Realzeit aufgenommenen Bewegungen schneller erscheinen. Er unterstreicht die schneller werdenden Dreh- und Kampfbewegungen der Roboter.

Der Betrachter erhält keine Informationen über den Ort der Handlung, die Szenerie findet in einem Halbdunkel statt, das nur von dem Blinken der Roboter aufgehellt wird. Die Roboter wirken kindlich und menschlich anrührend. Dies ändert sich, wenn der Videofilm ein zweites Mal startet. Nun erkennt man die vorhandene Aggressivität mindestens eines Roboters. Die Tonspur übernimmt im Video eine tragende Rolle. Die Musikuntermalung besteht aus rhythmischen Trommelschlägen, die an indianische Urwaldmusik erinnern und archaisch anmuten, zum anderen aus elektronisch verfremdeter Musik, die im Kontext der Ausstellung auf die zunehmende Automatisierung und Rationalisierung der Arbeitsprozesse anspielt.

Die Musik, die man beim Niedersinken der Roboter hört, ist ein Gemisch aus rhythmischen Trommelschlägen und blechernen Klängen. Die anfangs eingespielte Trauermusik könnte das Ende der Auseinandersetzung vorwegnehmen.

Gegen Ende schälen sich drei Sätze heraus: Eine tiefe Männerstimme sagt wiederholt: "I got a case of deutscher Angst" (Ich bekam einen Grund für deutsche Angst, vor deutscher Angst). Danach sagt dieselbe Männerstimme: "Show me your number, shut up your face" (Zeig mir Deine Nummer, schließe Dein Gesicht).

Während die letzten beiden Sätze auf die Mechanisierung hinweisen (Namen sind durch Nummern ersetzt, das Gesicht kann durch eine Klappe geschlossen werden), bleibt die Bedeutung des ersten Satzes doppeldeutig und vage. Charleroi war nicht mehr als andere Städte vom Krieg betroffen, so dass darin ein Grund für diese Angst nicht zu bestehen scheint.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Indifferent auch die Antwort der Künstlerin: "Dazu kann ich nichts sagen." Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

Die Roboter-Titanen stellen gesellschaftliche Verhältnisse und Bedingungen nach. Wird man sich dann der Umstände bewusst, unter denen das Video entstand, wird die allgemeingültige Symbolik deutlich. Es geht um Menschen, deren Arbeitsplätze im Kohleabbau rationalisiert werden. Im Video sind an die Stelle der Menschen bereits Automaten getreten

Es ist bei "Le rêve d'Héphaïstos" das einzige Mal, dass Lafontaine ein Environment aus Monitoren, Sand, Steinen oder Kohle erstellt. Diese Inszenierung erinnert durch ihre kritischen Ambitionen an die frühen Arbeiten Wolf Vostells. Einzig aber der Videofilm vertritt das Anliegen Lafontaines, den Menschen bedrohliche Situationen aufzuzeigen. Eine kritische Betrachtung findet aber wegen der Hauptakteure, die an Spielzeug erinnern, nicht statt. Die Anordnung der Monitore ist in diesem Kontext fragwürdig. Zudem weichen die Kohlebrocken die eigentliche Wirkung der Skulptur, die in einem dunklen Raum gezeigt wurde, auf, denn der Betrachter kann sich nicht auf das Video konzentrieren, sondern sucht das Material zu erfassen, das sich unter seinen Füßen befindet.

La voix des maîtres, 1983

(Der Ruf der Meister) <sup>114</sup>

"La Voix des Maîtres" ist eines von zwei Künstlervideos der Künstlerin. Im Gesamtwerk nimmt es eine untergeordnete Stellung ein.

Lafontaine wollte ihre Faszination am Kendo, einer japanischen Kampfsportart, verdeutlichen.<sup>115</sup> Gezeigt wird der Kampf zwei japanischer schwarz gekleideter Kendomeister, die mit Holzschwertern gegeneinander antreten.<sup>116</sup> (Abb. 19) Die Kämpfer bewegen sich schnell, so dass nur Zeitlupe die Situationen anschaulich macht. Die Stellung, die für den anderen den symbolischen Tod bedeutet, erreicht einer der Männer mehrfach in diesem Kampf. Lafontaine wies darauf hin, dass der ursprüngliche Kendokampf mit dem Köpfen eines Gegners endete.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> La voix des maîtres, 1983, Farbe, 4:43 Min., Video

<sup>115</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1996. Kendo ist die Kampfsportart, die erst nach einer Beherrschung des Akido erlernt werden kann. Lafontaine hat jahrelang Akido betrieben.

<sup>116</sup> Renard, Lafontaine, S. 70 f

<sup>117</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

Zeremoniell nimmt auch der heutige Kendokampf darauf Bezug. Die Metallschwerter, die noch vor Beginn von den Meistern gehalten werden, werden unmittelbar vor dem Kampf gegen Holzschwerter ausgetauscht. Die Kampfbewegungen der Sportler werden im Video sekundenlang eingefroren. Wie in "Round around the ring" richtet die Künstlerin die Kamera auf die Körper und die Bewegungen der Kämpfenden. Ein Thema schält sich neben dem der erotischen Motive und tätlich ausgeübter Gewalt heraus: das des Todes und Tötens, die Lafontaine in "Le rêve d'Héphaïstos" und "La voix des maîtres" mit aktuellen und historischen Bezügen nachstellt.

His master's voice, 1983

(Seines Meisters Stimme) <sup>118</sup>

"His master's voice" ist das zweite Künstlervideo Lafontaines.<sup>119</sup> Es zeigt die sadomasochistische Session eines schwulen Prostituierten und seines Kunden. Unterstrichen hat die Künstlerin die Bedeutung ritueller Vorgehensweisen, die für beide Partner wichtig sind, um zum einen körperliche Kontrolle über den anderen zu erlangen und zum anderen den Drang nach Sexualität, Gewalt und Schmerz auszuleben.<sup>120</sup> Beziehung und Abhängigkeit von Gewalt und Lust in einem sadomasochistischen Verhältnis sind herausgearbeitet.

Auch in den nachfolgenden Videoarbeiten werden erotische Beziehungskonflikte zwischen Männern ausgetragen. Eine Frau tritt weder als Gegenpart noch als Beteiligte in einem Beziehungsgeflecht auf.

---

<sup>118</sup> His master's voice, 1983, Video, ohne weitere Angaben

<sup>119</sup> Bei diesen Beschreibungen war ich auf die Erzählungen der Künstlerin angewiesen, zudem auf die wenigen Veröffentlichungen, die es zu "His Masters' voice" gibt. Vgl. Foncé, Lafontaine, o.S.; Skipwith, Works, S. 12 f

"His Masters' voice" war eine private Auftragsarbeit. Die Künstlerin möchte diese Arbeit nicht mehr öffentlich zeigen. Der Grund liegt darin, daß das Thema nicht frei gewählt wurde und von ihr in dieser Form nicht mehr realisiert werden würde. Der Schmerz, den der Kunde ertragen 'mußte', war teilweise so stark, daß Lafontaine Schwierigkeiten hatte, das Geschehen weiter zu beobachten: "Ich habe realisiert, daß die Erotik bis dahin (zum Tod - Anm. d. Verf.) gehen kann. Dieses Sado-Maso-Paar in seinem Genuß, das war in einigen Momenten unerträglich." (J'ai réalisé que l'érotisme pouvait aller jusque-là Ce couple sado-maso, tout à sa jouissance, c'était par moments insupportable Je me suis trouvé obligé, parfois, de leur demander de s'arrêter tant leur jouissance me paraissait aller lon, jusqu'à à mise à mort.). Zit. nach Catherine Francblin: Les instants agrandis de Marie-Jo Lafontaine. In: art press, März 1985, 18 - 21, S. 20

<sup>120</sup> Vgl. Foncé, Lafontaine, o.S.

Der Vergleich mit den Videos von Bob Flanagan bietet sich an: Flanagan erstellt zusammen mit Sheree Rose Videos und führt Performances durch, die um Sexualität, Krankheit und Tod kreisen.<sup>121</sup> In den Videos Flanagans werden u.a. sadomasochistische Sessions ausgelebt. Flanagan geizt nicht mit Effekten, die er in Einzelaufnahmen vergrößert zeigt. (Abb. 20) Ähnlich wie Lafontaine konzentriert er sich auf Körper und Bewegungen von Männern.

Flanagans Aufnahmen erreichen die Grenze zur Pornographie und sind deshalb umstritten. In "His master's voice" ästhetisiert Lafontaine durch Kamera- und Lichtführung nackte Haut, eine pornographische Sichtweise kann sie so umgehen.

Walzer und Flamencomusik erklingen zu den Bewegungen und Hieben der Homosexuellen in "His master's voice". Die Musik relativiert das gewaltsame Vorgehen der Sadomasochisten. Der Titel "His Master's voice" spielt auf die Stimme des dominanten Partners an.. Man denkt an die Stimme Gottes, denn die englische Sprache benutzt den Titel "master" für Gott. Der Titel könnte auf Himmelreich, Dreifaltigkeit und Hölle anspielen. Dann könnte er als eine Kritik Heuchlertum und bürgerliche Moralvorstellungen interpretiert werden.

Attaco, 1984

(Attacke)<sup>122</sup>

Die Auftragsarbeit eines Automobilkonzerns besteht aus neun Monitoren, die in Podesten eingefügt nebeneinanderstehen.<sup>123</sup> Zum wiederholten Mal entsteht eine formal einfache Skulptur. Sie reagiert mit ihrer Form nicht auf den Inhalt des Videos.

Das Video beschäftigt sich mit einem Formel 1 Rennen und dem Umfeld eines solchen Rennens. (Abb. 21) Zunächst fährt die Kamera die geschwungenen Linien des Rennwagens, der blitzt und glänzt, nach. Der Fahrer sitzt im Boliden, er ist unter der Maske nicht zu erkennen. Die Vorbereitungen des Rennens werden in Standphotos eingeblendet und

---

<sup>121</sup> Dazu Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 81 - 91

<sup>122</sup> Attaco, 1984, Farbe, 5:24 Min., neun Monitore, Holz bemalt

<sup>123</sup> Der Auftraggeber war Peugeot Frankreich

wiederholt. Das Rennen beginnt. Sekundenlang ist eine brasilianische Tänzerin zu sehen, deren Körperformen sich unter dem enganliegenden Kleid abzeichnen. Während das Rennen läuft, werden Fahrer beim obligatorischen Sektspritzen nach der Siegerehrung gezeigt. Dem Rennen, das immer schneller zu werden scheint, stehen Momente gegenüber, in denen sich Karussells vor einem Nachthimmel so schnell drehen, dass die vielen Lichter als Linien durch das Bild huschen. Einmal fahren Kinder im Autoscooter. An einem Spielautomaten kann man ein Autorennen über eine kurvige Strecke verfolgen. Am Videoende gehen die Videomotive ineinander über.

Die Videotechnik abstrahiert das Geschehen. Insbesondere der Zeitraffer wird als verfremdendes Element genutzt. Er verstärkt Unruhe und Schnelligkeit des Rennens, beschleunigt dann die Aufnahmen z. B. des Karussells, das sich zum Schluss so schnell dreht, dass man mit bloßem Auge die Drehbewegungen nicht mehr wahrnehmen kann.

Die unspektakuläre Videoskulptur handelt nicht nur vom Autorennen. Die Künstlerin musste auf die Frage antworten, was sie angesichts eines solchen Rennens empfindet, und Lafontaine hat ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten ausgebreitet<sup>124</sup>: Es geht um Ruhm und Ehre, die symbolisch dargestellt sind durch den blitzenden Chrom des Boliden, um die Angst, die bei einem Formel 1 Rennen beim Fahrer mitfährt, um schöne Frauen, um die Schnelligkeit des Lebens, um den Tod.

Der blitzende Chrom des Boliden und Körperformen der Tänzerin werden durch starke Nahansichten verfremdet und gleichgestellt. Das allgemeingültige Thema weist auf die Geschwindigkeit, ja Flüchtigkeit des Lebens hin und wird mehrfach mit den Karussells, dem Autorennen und nicht zuletzt dem Rennen im Spielcomputer dargestellt.

Wie in "Le rêve d'Héphaïstos" steht die Drehbewegung für Leben, dem der Tod folgt. Nicht zuletzt der Titel "Attaco" bringt das Rennen in diesen Deutungskreis.<sup>125</sup> Die geschwungenen Linien des Boliden und die Körperformen der Tänzerin verschwimmen im Display des Spielautomaten. Lafontaine zeigt das Rennfahrermilieu als schnellebig.

---

<sup>124</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

<sup>125</sup> Beim obligatorischen Sektspritzen im Video wird Ayrton Senna als Sieger gefeiert. Senna verstarb 1994 an den Folgen eines Unfalles während eines Formel 1 Rennens.

1996 entstand die Arbeit "Mir hat es den Kopf verdreht" von Marcel Odenbach. Sie besteht aus zwei Videoprojektionen.<sup>126</sup> (Abb. 22) Ein Video zeigt Kinder, die auf einem Karussell spielen. Die zweite Projektion zeigt Aufnahmen, die der Künstler während einer Karussellfahrt gefilmt hat. Wie in Lafontaines Video huschen bei der zweiten Projektion Lichter und Farben durch das Bild, die andere Projektion in Odenbachs Arbeit bleibt statisch. Bei Odenbach kommt es im Gegenteil zu Lafontaines Video nicht zu einer optischen Vermischung, da die Videos auf zwei voneinander getrennten Wänden projiziert werden. Beide Projektionen sollen auch als subjektive und objektive Ebene voneinander getrennt werden.

Man bekommt bei einer ersten Annäherung an das Videowerk der Künstlerin den Eindruck, dass Lafontaine sich für bildhauerische Dimension und die Möglichkeiten einer Videoarbeit interessiert. Sie verfolgt eine inhaltliche und formale Verknüpfung von Skulptur und Video. Die Videoarbeiten bestehen aus einem skulpturalen Teil, dessen Holz- und Stahlverkleidungen zunehmend kompakter werden und größere Ausmaße annehmen. Einige der frühen Videos sind im Time-Delay zu sehen. Dieses dramaturgische Element soll sich in allen Videos des Hauptwerkes wiederfinden.

Die Themen werden in ein dicht gewebtes Netz von Andeutungen verpackt. Erotische Momente, Assoziationen an Gewalt und Tod kristallisieren sich als wiederkehrende Elemente heraus. Die nachfolgenden Videoarbeiten, das wird die Analyse der Hauptwerke erweisen, folgen dieser Tendenz.

---

<sup>126</sup> Dazu Kat. fremdkörper, Basel 1996, S. 26 - 29

## Videoskulpturen 1984 bis 1996

### Einführung

In diesem Kapitel werden die Hauptwerke chronologisch vorgestellt. Sie werden als Hauptwerke bezeichnet, da Lafontaine mit der Skulptur "A las cinco de la tarde" von 1984 zum ersten Mal eine kompakte, raumgreifende Arbeit vorstellt.

Die Betrachtung soll die Entwicklung der Skulpturen aufzeigen. Die Entwicklung zu einer kompakten Skulptur, die vom äußeren Eindruck her den Inhalt des Videos vorbereitet, soll veranschaulicht werden. Die detaillierte Untersuchung der Werke ist zum Verständnis der anschließenden Diskussionen unablässig.

Sie ist unverzichtbar, da es voneinander abweichende Beschreibungen einzelner Videoskulpturen gibt. In diesen Publikationen sind einige Videoarbeiten falsch datiert und fehlerhaft beschrieben. Viele der frühen Arbeiten waren einmal ausgestellt und sind gar nicht oder falsch recherchiert. Es gibt unterschiedliche Titel und unterschiedliche inhaltliche Zuschreibungen.

Exemplarisch werden Arbeiten anderer Videokünstler zum Vergleich herangezogen.

A las cinco de la tarde, 1984  
(Fünf Uhr nachmittags) <sup>127</sup>

Skulptur: Die Skulptur besteht aus fünfzehn schwarz bemalten, hölzernen ca. 190 cm hohen Videotürmen, die in einer Kreisform angeordnet sind. (Abb. 23 a-b) Jeder Turm verläuft zylindrisch und trägt in Augenhöhe einen Monitor. Die Monitore sind mit ihren Bildschirmen nach innen gerichtet. Die einzelnen Videotürme stehen dicht beieinander. Mit ihren oberen Kanten stoßen sie aneinander, so dass eine geschlossene Wand im oberen Bereich entsteht.

Lafontaine verwirklicht mit "A las cinco de la tarde" zum ersten Mal eine kreisförmige Videoskulptur. "A las cinco de la tarde" ist in diesen Dimensionen neu in Lafontaines Werk und unterstreicht in der Größe - der

---

<sup>127</sup> A las cinco de la tarde, 1984, Farbe, 8:50 Min, 15 Monitore, Holz bemalt, Durchmesser 650 cm

Durchmesser beträgt mehr als 6 Meter - den Anspruch einer bildhauerisch monumentalen Arbeit. Die schwarze Fassung der Skulptur unterstreicht die Monumentalität.

In Marseille hat Lafontaine der Videoarbeit die Skulpturengruppe "Les Gardiens du Jeu" zugeordnet.<sup>128</sup> (Abb. 4) Die Skulpturen waren neben der Tür des Ausstellungsraumes aufgestellt. Zu beiden Seiten eines Durchganges erschienen die Statuen wie „Wächter vor einem altägyptischen Grab“.<sup>129</sup> Die feierliche Aura, die durch die Aufstellung der Skulpturen hervorgerufen wurde, wirkte kontrapunktisch zur Vitalität der Videos. Neben der Anleihe an den ägyptischen Grabbau wird ein Bezug auf funktionaler Ebene hergestellt. Mit dem ägyptischen Grabbau verbindet man archaische Rituale und Zeremonien einer Totenfeier.

Lafontaine greift das Motiv des kreisförmigen Veranstaltungsortes, z.B. einer Arena, auf, um einen historischen und traditionellen Bezugsrahmen zu erzeugen..

Die Arenenform findet sich auch in Ira Schneiders "Time Zones" von 1980. (Abb. 24) Die Form der Skulptur ähnelt der von "A las cinco de la tarde". "Time Zones" besteht aus 24 kreisförmig aufgestellten Podeste, auf denen nach innen gerichtete Monitore stehen. Höhe und Anordnung der Podeste sind mit der von "A las cinco de la tarde" vergleichbar. "Time Zones" lässt eine Nähe zu "A las cinco de la tarde" erkennen. Die Videobänder zeigen Menschen, Landschaften, Häuser und Marktplätze, die an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten aufgenommen wurden.<sup>130</sup> Der Betrachter sieht verschiedene Kulturen, wechselnde Umgebungen und kann den Wechsel der Jahreszeiten verfolgen.

Video: Das Video zeigt einen Flamencotanz und einen Stierkampf. (Abb. 25 a-g) Der Flamencotanz ist zuerst zu sehen. Die erste Einstellung zeigt eine Flamencotänzerin, die sich zu Walzermusik langsam bewegt (0:06 Min.), die Kamera konzentriert sich auf verschiedene Körperpartien der Tänzerin (1:05 Min.). Nach knapp zwei Minuten (1:46 Min.), springt eine zweite Tänzerin zu einem Trommelwirbel in das Bild, einzelne Tänzerinnen werden in der Folge ganzfigurig eingeblendet. Dazu hört man afrikanische Musik. Eine Tänzerin trägt einen roten, eine andere einen schwarzen Rock (1:55 Min.). Der

---

<sup>128</sup> Vgl. Abb. und dazu Kat. Les Gardiens, Marseille 1986; vgl. "Les Gardiens du Jeu" in dieser Arbeit Kap. 1

<sup>129</sup> Skipwith, Works, S. 14, vgl. Abb. S. 15

<sup>130</sup> Vgl. Gruber, Vedder, Kunst, S. 192

schwarze Rock wird in Nahaufnahme eingeblendet. Die Kamera focussiert dann den roten Rock, so dass auf dem Monitor nur roter, schwingender Stoff zu sehen ist (3:06 Min.). Die nächste Einstellung zeigt (3:19 Min.) die nackten Beine der Tänzerin (3:19, 20 Min.), dann fällt der rote Rock über die Beine, der schwarze Rock füllt das Bild kurz darauf völlig aus (3:32 Min.). Die nächste Einstellung zeigt das schmerzverzerrte Gesicht der Tänzerin (3:32 Min.). Direkt anschließend sind die Füße (3:40 Min.) der Tänzerin in schwarzen hochhackigen Schuhen eingeblendet: Sie tanzt immer schneller, die Videobilder verschwimmen.

Übergangslos läuft in der nächsten Einstellung ein schwarzer, muskulöser Stier in eine Arena (0:02 Min.). Eine Trompetenfanfare kündigt ihn an. Das mächtige Tier verharrt sekundenlang bewegungslos (0:11 Min.) und stürmt dann los. In den folgenden fast drei Minuten stürmt der Stier immer wieder auf die rote Capa eines Toreros, der elegant und ohne viel Bewegungen den Stier ins Leere laufen lässt (0:44, 0:57, 1:23 Min.). Zu diesen Sequenzen hört man klassische Musik. Die rote Capa füllt einmal das gesamte Monitorbild aus (2:50). Der Stier ist zu diesem Zeitpunkt von den Banderillos, die in seinem Nacken stecken, blutüberströmt (2:05 Min.), die graublau Zunge hängt ihm aus dem Maul (2:15 Min.). Diesen Aufnahmen ist Tangomusik unterlegt, die zur nächsten Einstellung verstummt. Der Torero legt dem nun ruhig stehenden Stier den Degen auf die Stirn (3:06 Min.) und verharrt sekundenlang in dieser Position (3:19 Min.). Plötzlich sticht er durch den Nacken in das Herz des Tieres (3:20) und wiederholt den Stoß einige Male. Einige Sekunden später (3:29) lenkt ein zweiter Torero mit einem lilafarbenen Tuch den tödlich getroffenen Stier ab. Der Stier stapft durch die Arena, am Ende des Videos wird sein Kopf sekundenlang eingeblendet (4:46 Min.). Zu diesen letzten Einstellungen ist ein Refrain zu hören (ab 3.32 Min.): "Ich bin ausgegangen in stiller Nacht, in stiller Nacht und leide. Hat Dir niemand Ade gesagt: Ade. Ade. Ade. Mein Gesell, mein Lieb und leide."

Tänzerinnen und Stier werden am Beginn des Videobandes in einer Totalen gezeigt. An einigen Stellen betont der Lichteinfall die imposante Erscheinung des Stieres. Als dieser anfangs in seiner Stellung verharrt, wirft er durch die tiefstehende Sonne einen langen Schatten. Während des Videoverlaufes gibt es weitere Totalen, die mit Nahansichten wechseln. Die

Close-ups lassen den Betrachter an dem Geschehen unmittelbarer teilnehmen.<sup>131</sup> Dies war der Künstlerin wichtig:

"(...) in der Arena, dort, wo die Fernsehkameras aufgestellt sind. Aber während ich mit besonderen Linsen sehr nahe am Geschehen filme, oder ob das Fernsehen ihn aus 5 cm Entfernung zeigt, ist nicht derselbe Blick. Ich mache keine Reportage, ich zeige eine verwandelte Realität."<sup>132</sup>

Diese Aussage formuliert ein Merkmal von "A las cinco de la tarde". Die Degenstöße des Toreros, und damit der dramaturgische Höhepunkt, werden in Zeitlupe gezeigt. Es wird der Eindruck suggeriert, der Torero stoße und führe - wie in einem Wahn - den Degen immer und immer wieder in den Stier ein.

Die Tonspur nimmt eine zum Verständnis des Videos wichtige Rolle ein.<sup>133</sup> Zu einem Flamenco erwartet man Gitarrenmusik und Kastagnettengeklapper. Zu hören sind arabische und afrikanische Musik. Eine Fanfare kündigt den Stier an. Die starke Signalwirkung, die von dieser Ankündigung ausgeht, gibt dem Zuhörer zu verstehen, dass etwas Großartiges passieren wird. Klassische Musik ertönt zu weiten Passagen des Stierkampfes. Dem permanenten Anstürmen des Stieres setzt Lafontaine Manuel de Fallas Ballettkomposition "Der Dreispitz" zur Seite. Falla, ein spanischer Komponist, dessen Musik Züge der andalusischen Folklore zeigt, kehrte nach einem Argentinienbesuch 1939 nicht mehr in das faschistische Spanien zurück.<sup>134</sup>

Ergriffenheit erzeugt die feierlich-sakrale Stimmung der Musik von Georg Friedrich Händel. Sie scheint in Klang und Text auf das Video eingehen und das nahe Ende des Stieres vorwegnehmen zu wollen. Die Worte "Ade. Ade. Ade. Mein Gesell, mein Lieb " verabschieden das tödlich verwundete Tier.<sup>135</sup>

---

<sup>131</sup> Auf dem Schwarzmarkt hat Lafontaine für den ersten Stierkampfbesuch viel Geld ausgegeben, um in der ersten Reihe zu sitzen. Auf die große Nähe zum Geschehen legt sie dann auch während der Filmaufnahmen besonderen Wert. Gespräch Lafontaine/Kenter 1996; vgl. Malle, Lafontaine, S. 19

<sup>132</sup> "Dans l'arène là où sont placées les caméras de télévision. Mais tandis que je filmais le plus près des choses, avec des lentilles spécifiques, TV filmait un taureau de 5 cm sur l'écran. Ce n'est pas le même regard. Je ne fais pas de reportage. Je montre une réalité transformée." Zit. nach Malle, Lafontaine, S. 21

<sup>133</sup> Daniel Soutif: De la répétition au d'sir. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, Villeneuve d'Ascq 1985, o. S.

<sup>134</sup> Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht: Musiklexikon, Brockhaus Riemann. Mainz 1979, S. 38. Vgl. Foncé, Lafontaine, o.S.

<sup>135</sup> Daniel Soutif sieht in der musikalischen Dramaturgie die Gegensätze zwischen Liebe und Tod, Sehnsucht und Erfüllung thematisiert. Kat. Lafontaine, Villeneuve d'Ascq, 1985, o. S.

Durch die Suggestion, dass der Stier alleingelassen wurde, stellt sich Mitgefühl ein. Der Identifizierungsgrad mit dem Stier ist hoch. Bis auf diese letzten Händelsequenzen ist die Musik inhaltlich nicht wichtig, ihr Rhythmus untermalt die verschiedenen Phasen des Videos und ist sinnverstärkend eingesetzt. Am Ende des Stierkampfes passt sich der langsame Rhythmus den letzten Bewegungen des Stieres an. Die Tonspur besteht aus Genres der Musik, deren Gegensätzlichkeit im Video motivisch aufgegriffen wird.

Der Titel der Arbeit "A las cinco de la tarde" spielt auf die Zeit "Fünf Uhr Nachmittags" an. Zu dieser Zeit ist die Siesta des spanischen Südens beendet. Die Menschen kommen aus Häusern und füllen Gassen und Straßen mit Leben. Der Titel ist eine Anspielung auf den Stierkampf, ein kulturelles Ereignis Spaniens, das um fünf Uhr nachmittags beginnt. Mit dem Titel zitiert Lafontaine den Refrain aus der ersten der vierteiligen "Klage um Ignacio Sánchez Mejías", die Federico Garcia Lorca 1935 geschrieben und seiner "lieben Freundin Encarnación López Júlvez" gewidmet hat.<sup>136</sup>

Die vier Absätze des Gedichtes sind überschrieben mit "Hornstoß und Tod", "Das vergossene Blut", "Anwesender Leib" und "Abwesende Seele". In "Hornstoß und Tod" taucht als Refrain auf: "am Nachmittage um fünf Uhr", im zweiten Teil lautet der Refrain "Nein, ich will es nicht sehen", im dritten Teil und vierten Teil gibt es keinen Refrain. Lorcas Verse müssen nicht nur in Zusammenhang mit Lafontaines Video, sondern auch in Bezug zu ihren Versen anlässlich der Dokumentation "Video - 20 Jahre danach" gesehen werden. Hier formuliert Lafontaine für den Stierkampf und den Flamenco folgende Verse:

Der Korridor  
der erste Akt beinhaltet eine Entwicklung,  
im zweiten liegt der Kern,  
der dritte Akt ist eine Hinrichtung -  
das sind die drei Akte dieser Tragödie

Die Arena  
letzter frevelhafter Ort,  
wo der Tod immer recht behält

---

<sup>136</sup> Federico Garcia Lorca, am 5. Juni 1898 bei Granada geboren, wuchs dort auf, wo die kalte Luft der Sierra Nevada auf die Hitze des Südens trifft. Um fünf Uhr nachmittags beginnt die Alhambra vielleicht gerade nach der Siesta wieder zu leben. Dieser Betrachtung lag die deutsche Fassung in drei Bänden zugrunde. Federico Garcia Lorca: Klage um Ignacio Sánchez Mejías. Frankfurt 1988, vgl. S.265 - 272

in der Arena findet immer Mord statt  
sie ist ein leidenschaftlicher Ort, an dem sich  
die letzten frevelhaften Passionen entfesseln.

## Der Flamenco

Der Flamenco, geheiligter Tanz, stolz und unerbittlich  
Auf ihrer Sehnsucht und Anziehungskraft tragen die Körper  
die Provokation, den Trotz.  
Der Flamenco ist eine Ode an das Leben, an die Liebe,  
an den Tod

Die Körper stoßen sich zurück und ziehen sich an  
sie berühren sich nicht  
sie streifen sich, als ob es eine Gefahr bedeutete,  
sich zu berühren, wäre tot sein (bedeutete den Tod)

Beim Flamenco ist die Zweideutigkeit so (beschaffen), dass sie  
eine beinahe ungesunde Faszinationskraft freimacht.<sup>137</sup>

In Lafontaines und in Lorcas Versen geht es um Beziehungen zwischen  
Flamenco und Stierkampf in weiterem Sinn. Über Liebe und Tod, die im  
Stierkampf und im Flamenco thematisiert werden, spiegelt sich in Lorcas'  
Versen eine depressive Grundstimmung wieder, die einen Bogen spannt von  
Krankheit, Mord und Tod bis hin zu Einsamkeit, Verwundung, göttlichem  
Glauben und Krieg.

In der Analyse ergeben sich zeitlich übereintreffende Situationen des  
Flamenco und des Stierkampfes.

- Die ersten Bewegungen der Tänzerin entsprechen zeitgleich dem späteren  
Einlauf des Stieres in die Arena.
- Der Auftritt der Tänzerinnen in den verschiedenfarbigen Röcken wird von  
dem Zweikampf zwischen Torero und Stier bestimmt.
- Wenn die Kamera den roten Rock in Nahaufnahmen einblendet, legt der  
Torero den Degen auf den Kopf des Stieres. (Abb. 25 b, 23 a)
- Wenn die Flamencotänzerin ihre Beine entblößt, sticht der Torero in den  
Nacken des Stieres. (Abb. 25 c, 25 g)
- Wenn der rote Rock wieder den Monitor ausfüllt, sticht der Torero  
wiederholt ins Herz des Stieres.
- Wenn der schwarze Rock die Beine verdeckt, ist der Stier tödlich getroffen.

---

<sup>137</sup> "La corrida-Le premier acte est un procès-le deuxième est la sentence-le troisième acte est  
l'exécution-tels sont les trois actes de cette tragédie. / L'arène.-dernier lieu sacrificiel-ou la mort à  
toujours raison,-dans l'arène il y a toujours mort -c'est un lieu passionnel où se déchaînent les-  
dernières passions sacrificielles. / Le flamenco-Danse sacrée, hautaine et rigoureuse.-Les corps  
portent sur le désir, l'attirance,-la provocation, le défi.-Le flamenco est une ode à la vie, à l'amour,  
à la mort-les corps se repoussent et s'attirent-ils ne touchent pas-ils se frôlent, comme des danger,-se  
toucher serait mortel. / Dans le flamenco, l'ambiguïté est tellt, qu'elle-dégage une force de fascination  
presque malsaine." Zit. nach Dorine Mignot: The Luminous Image. 22 Video-Installationen im  
Stedelijk Museum Amsterdam. In: Kunstforum International, Bd. 77/78, 1985, S. 59 - 83, S. 67

In diesem Augenblick ist das schmerzverzerrte Gesicht der Flamencotänzerin für einen kurzen Augenblick eingeblendet.

- Am Ende des Videos wird der Tanz von den immer schneller werdenden Tanzschritten bestimmt. Sie korrespondieren mit dem schweren Stampfen des vom Tode gezeichneten Stieres. Der Gegensatz zwischen den behend flinken Schritten der Tänzerinnen und dem schweren Tritt des Stieres ist choreographisch herausgearbeitet.

In der Gegenüberstellung zum Stierkampf erfährt der Flamenco eine neue Dimension. Das Entblößen der Beine entspricht dem Anbieten des Leibes der Tänzerin, dem der Torero in der darauffolgenden Szene mit einem Degenstoß antwortet und, wie in einem geschlechtlichen Akt, diesen einige Male beinahe rauschhaft wiederholt. Durch die synchron gesetzten Bewegungen aus unterschiedlichen Kontexten wird eine Analogie der Bewegungen aufgedeckt. Der Kampf bekommt etwas Tänzerisches, der Tanz etwas Kämpferisches. Darüber hinaus wird über die Stoßbewegung assoziativ auf eine Verbindung der Geschlechter im Beischlaf angespielt. Der Torero trifft den Stier, meint aber die Tänzerin. Dem erotischen Tanz wird mit einem Kampf begegnet. Die Tänzerin leidet Schmerzen und der Stier wird den Kampf nicht überleben.<sup>138</sup>

Erotik und Gewalt werden mit Flamenco und Stierkampf traditionell assoziiert. Im weiteren Sinn geht es im Flamenco um die Rivalität zwischen den Geschlechtern. Dies ist auch ein Thema beim Stierkampf.<sup>139</sup> Die *corrida de torros* (Stierkampf) zeigt den Torero als edlen und todesmutigen Kämpfer, der bereit ist, sich an dem Stier, einem ebenbürtigen Partner, zu messen. In Spanien sagt man einem tapferen Torero, der sich mehrfach ausgezeichnet hat, so Michael Leiris, "Er hat Hoden".<sup>140</sup> Der Torero betont Männlichkeit durch verschiedene Requisiten. Der Stier verkörpert Männlichkeit, er ist der Rivale des Toreros.<sup>141</sup> Der Torero ist bereit, seine

---

<sup>138</sup> Den Stierkampf hat Lafontaine mitgeschnitten, weil sie sehen wollte, "wieweit man im Spiel mit dem Töten gehen kann". Am Schneidetisch kann sie das Leiden des Tieres dann nicht mehr mit ansehen. Zit. nach Schmidt-Wulffen, *Leben*, S. 6, vgl. S. 8

<sup>139</sup> Der Stierkampf hat sich in Spanien aus einer lebenswichtigen Tradition entwickelt. Es gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts über längere Zeit zu viele Stiere in Spanien, so daß ein Großteil getötet werden mußte. Die Stiere wurden dazu aus den Bergen in das Tal getrieben, dort gejagt und getötet. Aus dieser Notwendigkeit heraus entwickelte sich ein Wettkampf, der zum Stierkampf in einer Arena führte.

<sup>140</sup> Zit. nach Bernard Marcade: *Die Corrida, oder die Leidenschaft der Geometrie*. In: *Parkett* Nr. 24, 1990, S. 154 - 157, S. 155

<sup>141</sup> Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1985, S.657

Männlichkeit im Kampf zu verlieren. Das ist beim Stierkampf der Fall, wenn der Torero den Stier nicht mit dem klassischen Todesstoß treffen kann. Das Hin und Her zwischen den Angriffen des Stieres und den Manövern des Toreros ist den Liebesspielen der Menschen ähnlich: Jede Zuneigung, jede Geste ist auch ein Geschenk an den Anderen und ein Verlust des Gebenden. "Genauso wie beim Koitus", bemerkt Michel Leiris,

"gibt es bei der tauromachischen 'Phase' einen auf Erfüllung hinstrebenden Aufstieg (das Herannahen des Stieres), sodann den Paroxysmus (der sich in die Capa eingra-bende Stier, dessen Hörner den Leib des Mannes mit den zusammengeschweißten Füßen streifen) und schließlich die Trennung beider Akteure nach einem innigen Kontakt, das Auseinanderstreben, den Verfall, den Riss."<sup>142</sup>

Der Flamenco ist ein traditioneller spanischer Volkstanz. Er verkörpert die Auseinandersetzung zwischen den Geschlechtern und die immerwährende Anziehung zwischen ihnen auf tänzerische Art. Die Bewegungen der Tanzenden sind aufeinanderbezogen. Gerade dieses Miteinander bringt die Anziehung und damit die erotische Komponente stärker zum Vorschein. Selbst in der intensivsten Phase der Auseinandersetzung können sich die Tänzerinnen nicht voneinander lösen.<sup>143</sup>

Im Stierkampf fasziniert die Lebensgefahr, in die sich der Torero begibt, die Betrachter. Am Ende werden Erwartung und Angst der Zuschauer „befriedigt“. Der tödlich verwundete Stier wird in einer Totalen gezeigt, der Kopf des Stieres mit der Kamera in Großaufnahme eingeblendet.<sup>144</sup>

Das stolze Auftreten der Spanierinnen wurde hervorgehoben: Es vermittelt eine Aura von Unnahbarkeit, die dort Distanz zum Dargestellten schafft, wo

---

<sup>142</sup> Zit. nach Marcade, Corrida, S. 156. Lafontaine äußerte sich zu einer homoerotischen Atmosphäre in "Round around the ring": "I relish face-to-face confrontation, which clears the air." Zit. nach Schneckenburger, Return, S. 25

<sup>143</sup> Heinz Schütz spricht von Todesstarre und Erregung in ritualisierter Form. Heinz Schütz: Marie-Jo Lafontaine. In: Kunstforum International, Bd. 98, 1989, S. 291  
Zutter betont, daß es Lafontaine nicht darum gehe, Werbung für das Ferienland Spanien zu machen. larmes , o.S. Dazu ferner Meyer, Arbeiten, S. 13

<sup>144</sup> Vgl. Petra Scheiblich und Rudolf Spindler: Inszenierungen von Gewalt, Tod und Katastrophen befriedigen ein menschliches Bedürfnis, sagt Jürgen Wertheimer. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 14. 10. 94, S. 10 - 11, S. 10. Gassert spricht von einer "Erbauung angesichts von Schrecken". Glanz, S. 58. Lafontaine stellte beim Publikum eine "ungesunde Sensationslust" fest. Gespräch Lafontaine/Kenter 1995

man sie nicht vermutet. Tanz und Tänzerinnen erzeugen eine erhebende Atmosphäre.<sup>145</sup>

Während eines Stierkampfes kann man ähnliche Momente erleben: Der Einlauf des Stieres bekommt durch die Leichtigkeit, mit der sich der massige Stier bewegt und durch den überdimensionalen Schattenwurf (0:02, 0.11 Min.) etwas Majestätisches und Unnahbares. Die musikalische Dramaturgie verklärt die Situation pathetisch.

Der Tod des Tieres ist nicht mit der Kamera festgehalten, aber der Betrachter weiß, dass es tödlich verwundet ist.<sup>146</sup> Der Verlust von Kraft und Macht des Stieres geht einher mit einer Desillusionierung des Zuschauers. Durch die vorangegangene Inszenierung wird der Stier zum Sympathieträger und man empfindet sein Leiden mit.

Rot ist die Farbe von Liebe und Leidenschaft. Rot bestimmt die ersten Einstellungen. Rot ist die Farbe, auf die der Stier aggressiv reagiert. In "A las cinco de la tarde" ist Rot als aggressive und in höchstem Maße leidenschaftliche Farbe eingesetzt.<sup>147</sup> Der rote Rock der Tänzerinnen und das rote Tuch des Toreros verbinden optisch und symbolisch Tanz und Stierkampf. Rot ist darüber hinaus mit den Kostümen verbunden. Der Stoff des Kostümes füllt wie der Stoff der Capa den Monitor vorübergehend aus. Die roten Stoffe haben Zeichencharakter und weisen auf das spätere Blutvergießen hin.

Beim Flamenco geht es symbolisch um Leben und Tod, nicht aber realiter wie beim Stierkampf. "Beide", so allerdings Lafontaine, "sind sexuelle Spiele auf Leben und Tod."<sup>148</sup> Diese werden durch Rituale verdeutlicht, die die Beziehung zwischen Mann und Frau und die Anziehung zwischen zwei Menschen darstellen. Die architekturhistorischen Referenzen der Skulptur verleihen der Thematik etwas Allgemeingültiges. Flamenco und Stierkampf werden zwar als Mittelpunkte der Videos wahrgenommen, doch bei einem

---

<sup>145</sup> Lafontaine selber vermißte die innere Distanz zum Geschehen auf den Monitoren, dies ging mit dem Gefühl des Unzufriedenseins einher: "After the first exhibition in Amsterdam Marie-Jo Lafontaine felt a lack of distance, an excessive closeness." Schneckenburger, Return, S. 27

<sup>146</sup> Renard ist nicht die einzige Kritikerin, die sagt, Lafontaine stelle in "A las cinco de la tarde" den Tod eines der Probanden zum ersten Mal da. Lafontaine, S. 70. Tatsächlich wird in nahezu allen vorangegangenen Videoarbeiten der Tod thematisiert, aber wie in "A las cinco de la tarde" nicht gezeigt.

<sup>147</sup> Lurker: "Schon im Tierreich hat Rot die Signalbedeutung Gefahr; beim Menschen Symbol für Blut, Kampf und Tod." Lurker, Symbolik, S. 587/588

<sup>148</sup> Zit. nach Radziewsky, Ambivalenz, S. 50

mehrmaligem Ansehen nicht als Hauptthemen begriffen.<sup>149</sup> Die Inszenierungen um Erotik und Tod sind in ihrer Eindringlichkeit nur mit den Bildern des Hahnenkampfes in "L'enterrement de Mozart" von 1986 zu vergleichen.

Die Vielfalt in der Darstellung und in der Vermittlung ist es auch, die "A las cinco de la tarde" zu eine der schwächeren Arbeiten der Künstlerin werden lässt. Der Betrachter wird mit Informationen zu räumlichen Gegebenheiten, zur Zeit, zum Umfeld überschüttet. Der Bildcharakter des Videos ist barockbewegt in dem Sinn, dass eine überfrachtete Einstellung mit schwingenden Stoffen, Tänzerinnen etc. der anderen folgt.

Die Einstellung des innehaltenden Stieres besitzt bildhaften Charakter. Hier erschließen sich, wie beim späteren Todesstoß, Assoziationen und Regungen, die die Künstlerin wecken möchte: Erhebende Gefühle stellen sich beim Betrachter ein.

Le mètronome de Babel, 1984/85  
(Das Metronom von Babel)<sup>150</sup>

Skulptur: Nach "A las cinco de la tarde" entsteht mit "Le mètronome de Babel" eine blockhafte Form mit einem rechteckigen Grundriss. "Le mètronome de Babel" präsentiert sich als ein fünf Meter hoher dreistufiger Turm.<sup>151</sup> ( Abb. 26) Die Monitore sind in seine schwarze bemalte Holzverschalung eingelassen. Der Turm wird nach oben schmaler, die Anzahl der Monitore nimmt dadurch zur Spitze hin ab. Von der Rückseite betrachtet wirkt die Skulptur homogen und geschlossen, weil sie nicht, wie "A las cinco de la tarde", aus einzelnen Monitorpodesten zusammengestellt ist.<sup>152</sup> Es ist das erste Mal, dass eine Skulptur mehrere Meter hoch ist. Die Höhe der Skulptur spielt auf die menschliche Arroganz beim Turmbau zu Babel an. In der biblischen Erzählung werden die Menschen mit dem

---

<sup>149</sup> Zu dieser Ansicht kommt auch Soutif, der die Gegensätzlichkeiten zwischen Leben und Tod auf allen Ebenen repräsentiert sieht. Soutif, de la répétition, o. S.

<sup>150</sup> Le mètronome de Babel, 1984/85, Farbe, 6 Min., 19 (27) Monitore, Holz bemalt, Höhe 5 m

<sup>151</sup> "Le mètronome de Babel" und "His master's voice" sind die beiden einzigen kommerziellen Video-Auftragsarbeiten der Künstlerin.

<sup>152</sup> "Ich möchte, daß der Betrachter einen Block, eine monumentale Skulptur vor sich hat." "Là je voulais que la spectateur ait devant lui un bloc, une sculpture monumentale." Zit. nach Malle, Lafontaine, S.21

Zusammenbruch des Turmes für Arroganz und Ignoranz bestraft.<sup>153</sup> Die Höhe der Skulptur zwingt den Rezipienten, den Kopf zurückzulegen und nach oben zu schauen. Dann kann man, denkt man den Turmbau zu Babel, etwas von der Nichtigkeit menschlicher Existenz empfinden.

1984 entsteht die Arbeit "Work Station" von Max Almy.<sup>154</sup> (Abb. 27) Drei Monitore sind auf einem schwarzen Podest stufenförmig angeordnet. Die beiden äußeren Bildschirme sind kleiner. Sie betonen die Stellung des größeren und auf dem erhöhten Mittelpodest stehenden Monitors. Insgesamt wirkt die Arbeit, obwohl sie nur aus drei Monitoren besteht, raumgreifend. "Work Station" wird so positioniert, dass der Betrachter direkt auf die Vorderseite der Skulptur zuläuft. Die Aufstellung unterscheidet Almys Skulptur von "Le mètronome de Babel". "Le mètronome de Babel" wird so positioniert, dass zuerst die Seitenansicht bzw. die Hinterwand sichtbar wird.<sup>155</sup>

Video: In dem Werk des Peugeotkonzerns, in dem dieses Band entstand, arbeiten 9000 Frauen und Männer.<sup>156</sup> Das Video geht auf den Arbeitsablauf in der Fertigungshalle ein. (Abb. 28 a-b) Die erste Einstellung zeigt die Beine eines Mannes, der nachts über regennassen Boden läuft (0:04 Min.). In Großaufnahme wird in einer neuen Einstellung eine Fabriksirene eingeblendet (0:50 Min.). Das rotgelbe Licht ist die erste farbige Einstellung. Arabische Musik, rhythmische stakatoartige Klänge und eine Stimme, die man nicht verstehen kann, sind zu hören. In den folgenden Einstellungen sieht man in Nahansicht Teile von Bohrmaschinen, Drehmaschinen (1:12 Min.), Eisendrehbänken, Stanzen, Blechpressen und einen Bohrer, der ein Stück glänzendes Metall anbohrt (2:10 Min.). Der Bohrer dreht sich nach rechts in das Metall, von der anderen Seite kommen Lötflammen (2:22 Min.), die eine Gegenbewegung zur Drehrichtung des Bohrers erzeugen. Man hört Kettengeräusche und dumpfe, nicht zu identifizierende, schwere Schläge und nicht verständliche Sprachfetzen. Gelbe und blaue Funken sprühen von

---

<sup>153</sup> Genesis 11<sup>1</sup> bis 11<sup>9</sup>

<sup>154</sup> Dazu Mignot, Image, S. 63, Abb. ebenda

<sup>155</sup> Auf die übliche Präsentation der Arbeit nahm die Vereins- und Westbank in Hamburg keine Rücksicht. Die Besucher der Eröffnungsveranstaltung konnten direkt auf die Monitore zulaufen, die leicht zugänglich im Eingangsbereich platziert war. Diese Tatsache war um so erstaunlicher, da Lafontaines gesamtes Videowerk immer so präsentiert wird, daß sich der Zugang nie sofort erschließt. Darauf wird noch näher einzugehen sein. Die Skulptur war aber hier auf einem Treppenaufsatz aufgebaut - und dieser Umstand ließ sie unnahbarer erscheinen.

<sup>156</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995. Vgl. Bernard Marcade: Video-Begegnungen. Presstext zur Ausstellung "Le mètronome de Babel", Vereins- und Westbank, Hamburg 1992, o.S

einer Schleifscheibe (2:36 Min.). Zwischen Maschinenteilen sieht man zwei Männer mit schwarzen Schutzmasken, die löten (2:58 Min.). Diesen Sequenzen ist Maschinen- und Kettenlärm unterlegt .

Im letzten Abschnitt bewegt sich ein Roboterentnahmegerät immer schneller (3:16 Min., 3:52 Min.), Eisenteile brechen plötzlich auseinander, zerspringen und fallen auf den Boden (4:30 Min.). Dazu hört man Maschinengeräusche. Am Schluss des Videofilmes spült flüssiger Stahl die zusammengebrochenen Teile weg (4:10 Min.). Das Bild wird dunkler. Maria Callas singt "They crucified my lord".

Die Videobänder starten zu unterschiedlichen Zeitpunkten ohne erkennbare Reihenfolge. Entsprechend ist das Video an den unterschiedlichen Monitoren um Sekunden versetzt zu sehen. Das Kamerateam hat mit einer feststehenden Kamera gearbeitet. Das Video ist in schwarzweiß gedreht, nur wenige Einstellungen sind farbig: Sie betonen Eigenschaften des Fertigungsprozesses z.B. Löten und Verschleifen von Maschinenteilen. Eine besondere Stellung wird der ersten farbigen Szene zuteil: Die Fabriksirene, die durch das Bild zuckt, verändert die Stimmung der Anfangssequenz. Fühlte man sich an Arbeiter erinnert, die frühmorgens in die Fabrikhallen eilen, bringt das rote Licht eine kalte, gleißende Atmosphäre in das Bildgeschehen. Die Lichtsirene weist gebieterisch auf den Beginn der Morgenschicht hin und zieht den Betrachter in den unemotionalen Fertigungsprozess hinein.

Die Roboter sind in Nahaufnahme zu sehen. Sie verändert die Perspektiven, irritiert den Betrachter und relativiert Unterschiede in den Dimensionen. Da man die Maschinen nicht kennt, weiß man nicht, wie groß sie sind. Sie werden nie ganz erfasst. Einem erzählerischen oder einem dokumentarischen Moment arbeitet Lafontaine entgegen.<sup>157</sup> Bernhard Marcade formuliert: "Marie-Jo Lafontaine weiß um die innere Lüge in jeglicher Form der Darstellung."<sup>158</sup> In "Le mètronome de Babel" kann man keine Zusammenhänge im Fertigungsablauf erkennen.

Die Szene, die das Auseinanderbrechen einzelner Maschinenteile zeigt, ist mit einer starken Überblendung aufgenommen. Sie betont in dem Zusammenbrechen jedes einzelne Teil.

---

<sup>157</sup> Dazu Günther Metken: Kunst zu Zeiten der Diktatur. In: Merkur Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 12, 50. Jahrgang, Dez. 1996, S. 1091 - 1102, S. 1101

<sup>158</sup> Marcade, Video-Begegnungen, o. S.

Tonspur: Dem Video sind Geräusche und Stimmen unterlegt, die schwer zu identifizieren sind. An einigen Stellen mischt sich klassische Musik unter die Maschinengeräusche. Die Musik relativiert die Geschwindigkeit der Roboterbewegungen. Durchgängig wird die Geräuschkulisse im Videoband durch unidentifizierbare Wortfetzen, Geräusche und Gesänge bestimmt. Die Wortfetzen sind keiner Sprache zuzuordnen, die Geräuschuntermalung greift die Sprachenverwirrung des Turmbau zu Babel auf. Der Maschinenlärm in einer Fertigungshalle lässt jedes Gespräch im Keim ersticken, "durch die Akkordarbeit ist in den Fabrikhallen jedes Gespräch unmöglich".<sup>159</sup> Zu den letzten Einstellungen wird die Schlussequenz aus "Der wunderbare Mandarin" von Bela Bartok eingespielt. Durch die Worte "they crucified my lord" kann man mit dem Strömen des flüssigen Stahls Blutströme assoziieren.

Titel: Mit dem Titel "Le mètronome de Babel" wird auf den biblischen Turmbau zu Babel verwiesen. Das Metronom gibt den Zeittakt an und deutet möglicherweise an, dass der Zusammenbruch des Turmes zu Babel bevorsteht.<sup>160</sup> In der Bibel wird die Bestrafung der die Mahnungen Gottes missachtenden Menschen formuliert. Jahve (Gott) sagt nach der Besichtigung des Baues in der Stadt Babel:

"Siehe, sie sind ein Volk und sprechen alle eine Sprache. (...) Fortan wird für sie nichts mehr unausführbar sein, was immer sie zu tun ersinnen. Wohlan, wir wollen hinabsteigen und dort ihre Sprache verwirren, so dass keiner mehr die Sprache des anderen versteht."<sup>161</sup>

Analyse: Dieses Werk gehört wie "La batteuse de palplanches" und "Le marie-salope" zu den Arbeiten, in denen es im Video um Maschinen und maschinell gesteuerte Abläufen geht. Im Gegensatz zu dem später entstandenen Video "Les larmes d'acier" werden Drehbänke, Bohrer und Lötmaschinen nicht von Menschenkraft betrieben. Lediglich das Löten wird von einem Mann übernommen. Sein Gesicht ist mit einer schwarzen Schutzmaske bedeckt, so dass er anonym bleibt.

---

<sup>159</sup> Malle, Lafontaine, S. 20

<sup>160</sup> Die Zerstörung des Turmbaus ist in der Bibel nicht belegt, vgl. Genesis 11. Die Geschichte der Stadt Babylon (=Babel) ist äußerst wechselhaft: Immer wieder wurde sie zerstört und immer wieder neu aufgebaut.

<sup>161</sup> Genesis 11<sup>6-8</sup>

In "Le mètronome de Babel" betont Lafontaine den fragmentarischen Charakter maschineller Vorgänge. Dass der Fertigungsprozess in sich schlüssig ist, erfährt der Betrachter nicht.

Wie in "La batteuse de palplanches" und in "La marie-salope" können maschinelle Vorgänge mit erotischen Vorgängen assoziiert werden, insbesondere dann, wenn der Bohrer sich in ein Stück Metall dreht. (Abb. 28 b)

Die Anspielungen auf sexuelle Handlungen bleiben auf diese Szene beschränkt. Kritik am industriellen Fertigungsvorgang wird durch die Vermischung mit einem sexuellen Motiv fraglich.

Eine besondere Gewichtung wird auf die Arbeitsvorgänge, die von Maschinen erledigt werden, gelegt. Die Geräte funktionieren einwandfrei. Die Maschinen, die Lafontaine im Video vorführt, glänzen und sind weder mit Öl verschmiert noch anders beschmutzt. Das Sirenenlicht bekommt seine Stellung im Gesamtbild. Die maschinellen Bewegungen wirken nicht unästhetisch. Die matt schimmernde Oberfläche der polierten Maschinen täuscht jedoch die Geschmeidigkeit des Werkprozesses nur vor. Die Produktionsmaschinen sind bis zu zwölf Meter lang und fünfzehn Meter hoch. Sie lassen die einzelnen Menschen winzig erscheinen.<sup>162</sup>

Es gibt kaum Hinweise auf die Beteiligung von Menschen an den Arbeitsvorgängen. Maschinen sind an ihre Stelle getreten. Sie erledigen ihre Arbeiten emotionslos. Jede Maschine arbeitet für sich. Lafontaine räumt den Menschen in diesem Videoband keinen Platz ein. Die Sinnlosigkeit menschlichen Tuns thematisiert Lafontaine im Titel der Videoskulptur. Sie weist auf strukturelle Entwicklungen in der Arbeitswelt hin, in der Arbeit zunehmend rationalisiert wird. Die Konsequenz liegt auf der Hand: Der Einzelne kann sich nicht mit dem Ablauf einer Fertigung identifizieren, verliert den Überblick. Es ist ein Prozess, in dem Maschinen den Takt für Menschen am Arbeitsplatz vorgeben. Diese müssen auf Maschinen reagieren - nicht umgekehrt, wie es an einem humanen Arbeitsplatz wünschenswert wäre. "Le mètronome de Babel" demonstriert, was eine fortschreitende Technisierung nach sich ziehen könnte: den Zusammenbruch einer Welt, die als "heile Welt" in den Vorstellungen

---

<sup>162</sup> Lafontaine sagte, sie habe sich gefühlt "wie eine Ratte". Sie habe des weiteren den Eindruck gehabt, sie sei ein "Schatten". Zit. nach Malle, Lafontaine, S. 20

einzelner existiert.<sup>163</sup> "Work Station" von Max Almy kann zum Vergleich herangezogen werden. Almy erläutert:

"Mit der Skulptur 'Work Station' habe ich eine Szenerie geschaffen, in der die komplexe Psychologie der gesellschaftlichen Arbeitserfahrung untersucht wird: Arbeit als das politische und wirtschaftliche Opiat der produktiven Masse. Die Firma als die tragende und schützende Hülle für die Arbeiter, ist auf der anderen Seite gefährlich und erdrückend. (...) Dies sind Umstände, die uns alle in unserer heutigen städtischen Umgebung berühren."<sup>164</sup>

Lafontaine betrachtet industrielle Arbeitsprozesse ambivalent. Sie sieht eine menschenverachtende Seite als auch eine ästhetische. Die Künstlerin thematisiert soziale und psychische Beziehungen, relativiert aber jeden gesellschaftskritischen Ansatz mit einer ästhetisierenden Bildwelt. Dass sich allerdings hinter der Ästhetik der "Schrecken auftut", plant sie ein.<sup>165</sup>

L'enterrement de Mozart, 1985/86  
(Mozarts Beerdigung)<sup>166</sup>

Skulptur: „L'enterrement de Mozart „ ist dreiteilig.<sup>167</sup> Auf drei meterhohen schwarzlackierten Podesten stehen jeweils sechs Monitore. (Abb. 29 Die Monitore sind in eine schwarz lackiert hölzerne Fassung eingelassen.<sup>168</sup> Der Betrachter muss, will er die Skulptur mit einem Blick erfassen, mehrere Meter zurücktreten.

Die Aufstellung der Monitore von "Sizilianische Eröffnung" erinnert an "Round around the ring". Der Besucher ist gezwungen, einen bestimmten Abstand einzunehmen, um die Videos verfolgen zu können.

---

<sup>163</sup> Loic Malle warnt davor "in einer Zeit allgegenwärtigen Niederganges ins Schreckliche zu verfallen". Festspiele, o. S.

<sup>164</sup> Zit. nach Mignot, Image, S. 63

<sup>165</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

<sup>166</sup> L'enterrement de Mozart, 1985/86, S/W und Farbe, 6 Min., 18 Monitore, Holz bemalt

<sup>167</sup> Zu "L'enterrement de Mozart" vgl. Foncè, Lafontaine, o.S.

<sup>168</sup> Es gibt von "L'enterrement de Mozart" noch eine zweite Ausführung, der Rahmen des Mittelteils ist farblich abgesetzt.

## Sizilianische Eröffnung

1992 hat Lafontaine die Anordnung der Monitore verändert und diese Skulptur "Sizilianische Eröffnung" genannt.<sup>169</sup> Die "Sizilianische Eröffnung" zeigt die Videoclips von "L'enterrement de Mozart". Die räumliche Anordnung und kaum sichtbare Sequenzverschiebungen in den Videos sind neu.

Die Monitore stehen sich auf 2 1/2 m hohen Podesten gegenüber, jede Monitorseite zeigt ein Videoband. Am Ende des Ganges stehen vier kreuzförmig angeordnete Türme. In jedem Turm ist ein Monitor platziert. Alle vier Monitore sehen nach innen. Das Geschehen kann nur durch die freien Schlitze verfolgt werden.

Mit der veränderten Positionierung der drei Videos wird das Geschehen auf die zwei Themen reduziert, die im Monitorgang zu sehen sind.

Durch die Gegenüberstellung erzeugt Lafontaine eher als in "L'enterrement de Mozart" eine Situation, in der der Betrachter von Monitoren umgeben ist. Wohin er sich auch wendet und wohin er schaut, sieht er Videos, die sich zu wiederholen scheinen.

Die Skulptur ähnelt der Videoskulptur "Heaven and Earth" von Bill Viola aus dem Jahr 1992. Die zwei gegenüberliegenden Monitore dieser Videoarbeit sehen nach oben bzw. unten. Zwischen ihnen ist nur ein kleiner Schlitz frei, der wie in der "Sizilianischen Eröffnung" nicht den ganzen Bildschirm erkennen lässt.

Die Form eines Altartriptychons greift Viola in "Nantes - Tryptich" von 1992 auf. (Abb. 30) Drei Videos werden nebeneinander auf eine Wand projiziert, die Verbindung zwischen den einzelnen Videos formal nahegelegt. Die Arbeit hatte Viola für eine Kapelle des Musée des Beaux-Arts in Nantes gefertigt.<sup>170</sup> In Lafontaines und Violas Arbeiten kann man je drei Videos sehen. Während Viola jedoch die Videobänder dem Ort der Aufstellung entsprechend auf christliche Inhalte ausrichtet, handelt Lafontaine

---

<sup>169</sup> Dazu Luminata Sabau: "Die Sizilianische Eröffnung". In: Kat. Multimediale 3. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe ZKM, Karlsruhe 1993, S. 23 - 25

<sup>170</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 247. Torcelli weist darauf hin, daß Viola 1989 die Triptychonform in der Installation "The City of Man" aufgenommen hatte. Ebenda, S. 267, Fußnote 130

pragmatisch. Eine christliche Sinnggebung verfolgt sie weder mit der Skulptur noch mit dem Video.<sup>171</sup>

Video: In "L'enterrement de Mozart" sieht der Betrachter auf dem linken Monitor ein Schachspiel, auf dem mittleren einen Hahnenkampf und auf dem rechten eine Beerdigung. (Abb. 31a-f) Den hierarchisierenden Aufbau eines Altartriptychons aufnehmend, ist der Videofilm im Mittelteil kompositorisch hervorgehoben. Darüber hinaus dauert das Video einige Sekunden länger als die anderen beiden.

---

<sup>171</sup> Die Seitenflügel von Violas Arbeit nehmen die Thematik von Geburt - Geburt des zweiten Sohnes - und Sterben - Sterbeprozess der Mutter - auf, die Mitteltafel wirkt visionär: Sie zeigt den Künstler in ein weißes Tuch gehüllt und unter Wasser. Torcelli, Video-Zeit, S. 248 f

Schachspiel Dauer 4: 41 Minuten SW

Das Schachspiel wird gleich zu Beginn abrupt beendet: Figuren werden vom Tisch gestoßen (0:02 Min.), auf einem Tisch bleibt ein tickendes Metronom stehen (0:08 Min.). In der nächsten Einstellung sitzen zwei südländisch aussehende Männer am Schachbrett, sie beginnen ein neues Spiel. Die Kamera zeigt in Großaufnahme die ersten Schachzüge (0:12 Min., 0:26 Min.). Die beiden Spieler fixieren sich mit den Augen, sie setzen die Figuren schnell. Vom kurzen Blick auf die Zeituhr unterbrochen, geht das Schachspiel voran. Das Klopfen der Zeituhr kann man leise wahrnehmen. Die Spieler rauchen. Überraschend wird das Spiel beendet. Die Figuren fallen um (2:06 Min.). Die Kamera fährt über das Schachbrett und zeigt in starker Vergrößerung einzelne Figuren. Ein neues Spiel beginnt (um 2:10 Min.). Figuren werden gesetzt. Leise setzt Geigenmusik ein (2:13 Min.). Einer der Spieler setzt die Dame (2:31 Min.). Der andere Spieler nimmt einen Bauern, zieht ihn durch die Lippen, setzt ihn auf das Brett (3:21 Min.). Einer der Spieler kippt den Tisch um (3:55 Min.). Die Dame bleibt auf dem Tisch liegen. Bevor die Figuren erneut aufgestellt werden, steht als einzige Figur die Dame auf dem Tisch (4:07 Min.). Ein Spieler legt seinen Arm in einer vermittelnden Geste auf den Tisch. Der andere Spieler reagiert nicht. Ein neues Spiel beginnt. Die Kamera erweitert das Objektiv und man sieht, dass durch ein Fenster gebündelte Lichtstrahlen in den Raum fallen. Das dritte Spiel ist nach wenigen Sekunden beendet, ein Spieler sinkt am Tisch zusammen (es ist derjenige, der den Tisch umgestoßen hat) und schiebt die Figuren fort (4:35 Min.).

Hahnenkampf Dauer 5:03 Minuten Farbe

Der Hahnenkampf ist auf den sechs Monitoren des Mittelparts des Triptychons zu sehen. Zwei Hähne springen in einem mit Teppich ausgelegten Raum (0:03 Min.) aufeinander los und zerfetzen sich im Lauf des Kampfes. Zunächst stehen sich die beiden Hähne gegenüber (0:20 Min.). Plötzlich springt einer auf den anderen. Die Hähne hacken nun aufeinander ein, versuchen, auf den jeweils anderen Hahn zu springen (1:08 Min.). In diesen Anfangsszenen krähen die Hähne. Ihre Kraft ermattet früh, ein Hahn liegt kurze Zeit später auf dem Boden (1:36 Min.), er stürzt ein zweites Mal (2:43 min.). Dazu ertönt ein Trommelwirbel. Das Flattern der Hähne ist ständig zu hören (3:03 Min.). Sie hacken minutenlang pausenlos aufeinander ein, schlagen sich mit den an den Sporen befestigten

Messerchen blutig, sind blutüberströmt. Zwischendurch blendet die Kamera eine Totale ein: Man sieht für einige Sekunden durch ein Gitter, das die Besucher des Kampfes von den Hähnen trennt (1:32 Min.). Der Kampfplatz ist ein kahler und weißgetünchter Raum, der mit einem Teppich ausgelegt ist. Ein Hahn hackt tief in den Nacken des anderen, dazu ertönt ein Paukenschlag (3:09 Min.). Zum Geflatter hört man Menschen, die stoßweise ausatmen (3:18 Min.). Die Schnäbel der Hähne sind zu diesem Zeitpunkt weit geöffnet (3:28 Min.). Ein Hahn hackt dem schwächeren mit Wucht in den Nacken (3:55 Min.). Der getroffene Hahn wankt, kann sich nicht mehr aufrichten, noch einmal hackt der Hahn zu. Während ein Trommelwirbel ertönt, sinkt der unterlegene zu Boden (4:32). Der siegreiche Hahn steht neben dem toten (5:01 Min.), umkreist ihn dann.

Beerdigung Dauer 4:41 Minuten SW/Farbe

Eine Gruppe schwarzgekleideter Männer trägt einen einfachen Holzsarg. Die Männer gehen durch eine karge steinige und gebirgige Landschaft (0:03 Min.). Ihre Gesichter werden in Nahaufnahme aus unterschiedlichen Perspektiven eingeblendet (0:29 Min.). Weitere Männer folgen in einer Schlange den Sargträgern, ein großer schwarzer Hund folgt ihnen. Die Landschaft ist bis auf die Sargträger menschenleer (2:52 Min. ). Die Grabstätte ist erreicht (3:23), der Sarg wird auf den Boden gestellt (3:36). Ein Rosenstrauch hängt plötzlich über dem Sarg (3:38 Min.), dies ist die erste farbige Einstellung des Videos. Die Männer treten nacheinander vor den Sarg und werfen mit verächtlichen Gebärden einzelne Rosen auf den Sarg (3:41, 3:55 Min.). Jedes Mal ertönt ein dumpfer Paukenschlag (3:55, 4:05 Min.). Zum Schluss zeigt die Kamera den Rosenhaufen ein (4:27 Min.). Die dumpfen, nun leisen Paukenschläge und spanische Musik hört man noch nach Verlöschen des Monitors.

Die Videos in den drei Blöcken sind kompliziert und zeitversetzt geschaltet. Der Hahnenkampf ist kompositorisch hervorgehoben. Dies ist ein Farbfilm, während die beiden anderen SW-Videos nur vereinzelt mit farbigen Akzenten arbeiten. Zudem bewegen sich die Schachspieler und die Sargträger auf den links und rechts gezeigten Videos mit nach innen gewandten Bewegungen zur Mitte, auch dadurch wird der Mittelteil betont. Die langen Einstellungen des Videos sind im Zusammenhang geschnitten. Die Totalen wechseln an manchen Stellen überraschend mit extremen

Nahansichten. Insbesondere die Kamerafahrt über das Schachbrett und die Roseneinblendungen sind hier zu nennen. Beide Momente verdeutlichen den Gesamtzusammenhang und untermalen das sich zuspitzende Geschehen. Das erste farbige Rosenmotiv weist in diesem Sinn auf eine erweiterte Bildebene und auf eine inhaltliche Verdichtung hin. Konsequenterweise werden alle Elemente zu einer Dramaturgie der Gewalt, des Exzesses zusammengezogen.<sup>172</sup>

Tonspur: Da verschiedene Sequenzen aus drei unterschiedlichen Videos mit der akustischen Untermalung simultan laufen, kommt es in dieser Skulptur leicht zur Verwirrung und zur optischen und akustischen Überforderung. Die Choreographie der Tonspur erinnert an "Le mètronome de Babel". Wie bei "Le mètronome de Babel" ist die Tonspur sinnverstärkend eingesetzt.

Das vage Klopfen des Metronoms, das Geflatter der Hähne und die Schritte der Beerdigungsszene wirken gleichzeitig auf den Betrachter ein. Es gibt Phasen, in denen das Flattern der Hähne die anderen Geräusche überstimmt. Das Klopfen des Metronoms hört man immer, die stakkatoartigen Geräusche, mit denen die Schachfiguren gesetzt werden, werden durch das ruckartige und heftige Niederschmettern der Rosen auf das Grab aufgenommen. Der Hahnenkampf wird über die Geräusche von menschlichem Atem mit den anderen Videos verknüpft.

Zu Beginn und zum Ende des Schachspiels und der Beerdigung ist leise ein Violinspiel zu hören. Es erinnert an eine Rhapsodie, die am Ende des 19. Jahrhunderts komponiert wurde.<sup>173</sup>

Zum Schluss der Beerdigungsszene überwiegen Takte eines spanischen Fandango. Ein Fandango ist ein spanischer Werbetanz, dessen rascher Rhythmus dem ruhigen Schreiten der Beerdigungsprozession widerspricht - und in diesem Sinn das widernatürliche Gebaren der Männer am Sarg unterstreicht.<sup>174</sup> Der Fandango wurde vor allem durch den dritten Akt von Mozarts "Figaros Hochzeit" berühmt, hier stellt sich eine Verbindung zum Titel her.

Titel: Lafontaine nennt diese Videoskulptur "L'enterrement de Mozart", obwohl es in keinem der Videos einen eindeutigen thematischen oder

---

<sup>172</sup> Vgl. Malle, Festspiele, o. S.

<sup>173</sup> Die Originalmusik konnte nicht identifiziert werden. Es handelt sich wahrscheinlich nicht um ein Musikstück Mozarts, sondern vermutlich um eine Komposition von Franz Liszt oder von Johannes Brahms.

<sup>174</sup> Dazu Dahlhaus, Eggebrecht, Musiklexikon, S. 39

inhaltlichen Bezug auf die Person Mozarts gibt. Selbst die Tonspur, die naturgemäß einen sinnstiftenden Anhaltspunkt liefern könnte, nimmt kein Werk des Komponisten auf. Lediglich der Trauerzug lässt sich als Anspielung auf die Grablegung Mozarts deuten. Um Mozarts Beerdigung 1791 in Wien ranken sich Gerüchte und Legenden. So wird vermutet, Konstanze Mozart habe ihrem Mann das letzte Geleit und die Aufstellung eines Holzkreuzes aus Kränkung verweigert, weil er in einem Bordell an Syphilis gestorben sei. Mozart sei, so wird berichtet, in einem einfachen Holzsarg auf dem Armenfriedhof verscharrt worden.

Analyse: Die Videos arbeiten mit dem Mittel der Analogie, wobei die Entsprechungen zeitgleich laufen. Das Schachspiel zeigt drei unterschiedlich lange Spiele, der Hahnenkampf zeigt drei Angriffe eines Hahnes. Die Beerdigungsszene ist in drei Teile unterschieden: Nahaufnahmen einiger Gesichter, Gang durch die Steinwüste, Szenerie an der Grabstätte.

Die Phase zwischen dem ersten, sehr kurzen Schachspiel und dem Beginn des zweiten Spiels (0:12 Min.), entspricht dem Aufplustern der Hähne und ihrem ersten Angriff (0:20 Min.) Im dritten Videoband kommt es zeitgleich zur Vorstellung der Männer, die bei der Beerdigung mitwirken (0:30).

Das zweite und zugleich das längste Schachspiel, das durch ruhige und den Gegner abschätzende Phasen geprägt ist, entspricht dem ununterbrochenen Aufeinanderschlagen der Hähne und dem Gang der Grabprozession durch die Steinwüste. In diesen drei Minuten liegt die Betonung auf einer fast spürbaren Intensität des Schachspieles, auf der Brutalität des Hahnenkampfes und auf dem feierlichen Gang der Beerdigungsprozession. Nach 3:55 Minuten wird das zweite Schachspiel abrupt beendet, ein Hahn führt den tödlichen Stoß aus, und einer der Männer wirft mit verächtlicher Geste eine Rose auf den Sarg.

Dies sind zudem die entscheidenden motivlichen Szenen der Videos: Beenden eines Spieles, Töten des Gegners, Verabschieden am Grab. Die Korrespondenz ist deutlich: Die Heftigkeit, mit der der Tisch umgestoßen wird, erscheint ähnlich heftig wie die Bewegung, mit der die Rose auf den Sarg geschmettert wird. Den entscheidenden, tödlichen Stoß führt ein Hahn tief und mit voller Wucht aus.

Tischumstoßen, Hahnenstoß und Niederschmettern der Rose beinhalten Momente der Enttäuschung und Niederlage. Alle Szenen enden unerwartet. Das Niederschmettern der Rose wird zusätzlich dramatisiert, da die Rose

sich als einziger, farbiger roter Punkt von den S/W-Bildern des Videobandes abhebt.

Optisch treten zuerst einmal die Parallelen von Spiel und Kampf in den Vordergrund. In allen drei Videobändern geht es um eine Auseinandersetzung zwischen männlichen Kontrahenten.<sup>175</sup> Sie sind in ihren Zuspitzungen gezeigt, Meyer hält fest:

"L'enterrement de Mozart" transponiert (...) den Kampf zweier Rivalen in das bis zur völligen Erschöpfung geführte Schachspiel. Die Bilder vermitteln in den Gesichtern das Psychodrama (...) zwischen den Dimensionen des symbolisierenden Spiels und mörderischer Wirklichkeit."<sup>176</sup>

Nach Lothar Romain steht die Schachpartie für eine "kultivierte Form des Krieges".<sup>177</sup> Lafontaine bezeichnet sie als Kriegsspiel, das den Gegner schachmatt setzen, eliminieren will.<sup>178</sup> Beim Videoschachspiel geht es um die Dame - nicht um den König. Sie übersteht die Attacken einer der Schachspieler.

Eine Frau, dies wird durch Rosen verdeutlicht, wird im dritten Videoband zu Grabe getragen. Es scheint, als wollten die Sargträger ihre Verärgerung über das Verhalten der Frau äußern, die sie vielleicht wie Figuren auf einem Schachbrett hin- und hergeschoben hat.

Weil die Hähne in einer unnatürlichen und isolierten Situation antreten, entartet der Kampf, in dem ursprünglich das Revier der Hähne und die Hennen verteidigt werden sollen, zu einer bestialischen Szenerie.<sup>179</sup>

Alle Auseinandersetzungen enden mit der Niederlage oder dem Tod des Gegners. Die verächtlichen Gesten, mit denen die Männer Rosen auf den Sarg werfen, machen auf eine enttäuschte Liebe aufmerksam.

Den Hähnen, die sich bis zum Tod bekämpfen, sind Auseinandersetzungen zwischen Männern gegenübergestellt: Aber die an der Beerdigungszeremonie beteiligten Männer haben sich trotz ihres Buhlen und ihrer Eifersucht über den Tod der Frau miteinander vereint. Die Schachspieler gehen ihrer Sache hart, jedoch ohne Grausamkeit nach. Lafontaine stellt diese Auseinandersetzungen einander gegenüber,

---

<sup>175</sup> Dazu Foncé, Lafontaine, o. S. Foncé sieht hier zwischen den Schachspielern eine homoerotische Beziehung, die auf dem Spielfeld gelebt wird.

<sup>176</sup> Meyer, Arbeiten, S. 16

<sup>177</sup> Romain, Vernunft, S. 5

<sup>178</sup> Schweinitz, Bühler, Himmel, S. 11

<sup>179</sup> Foncé, Lafontaine, o. S.

relativiert jedoch die Aussage, die sie über den Menschen trifft, denn zum Töten des Gegners kommt es nicht.<sup>180</sup>

Gewalt ist in diesen Videos mit einer filmischen Darstellung von unwirklich wirkender Schönheit gepaart. Während in "A las cinco de la tarde" die Eleganz der Bewegungen von Flamencotänzerinnen und Stier auffällt, geht es in dieser Arbeit um den Aspekt des Schönen auf mehreren Ebenen. Die Schachspieler und die Sargträger erinnern an die Männer von "Les larmes d'acier". Sie entsprechen der klischeehaften Vorstellung eines selbstbewussten und erfolgreichen Mannes.

Zu einer Ästhetisierung von Gewalt und Tod kommt es in den Rosenmotiven. Auf nahezu pathetische Art erfolgt die Einspielung des Rosenmotivs als farbige Einstellung in die Beerdigungsszenerie.<sup>181</sup>

Der Betrachter kann keine Verbindungen zwischen den drei Videos herstellen, da er in seinen Wahrnehmungen überfordert wird.<sup>182</sup> Die inhaltliche Aussage ist auf menschliche Verhaltensweisen und -situationen zugespitzt: Eifersucht, Sensationslust, Liebe, Tod, Gewalt, Macht über andere und Rivalitätskämpfe weisen auf gesellschaftlich existentielle Situationen hin. Symbolisch und realiter werden sie im Video aufgegriffen.<sup>183</sup>

"L'enterrement de Mozart" ist mit Violas Skulptur "Nantes-Triptych" vergleichbar. Viola zeigt die Geburt seines zweiten Sohnes und den Tod seiner Mutter, diese beiden Videos sind auf den Flügeln des Projektion zu sehen.<sup>184</sup> Im mittleren Video schwebt der Künstler in ein weißes Tuch gehüllt unter Wasser. Es kommt zur gedanklichen Verknüpfung mit den beiden anderen: Das Tuch erinnert an ein Leichentuch, das Schweben im Wasser

---

<sup>180</sup> Foncé, Lafontaine, o. S.

<sup>181</sup> Das Moment der plötzlich im Bild auftauchenden Rosen bringt eine surrealistische Komponente in den Film, die das Unwirkliche noch verstärkt und an den Film "L'age d'or" der Surrealisten denken läßt. Auch dieser Film spielt in einer Steinwüste. Die Bildwelten Lafontaines sind nicht nur hier dem Surrealismus verhaftet. Sie nähert sich in ihren Bildmotiven Fernand Khnopff an, der Symbolik und Rituale zur Gewaltdarstellung und -verzerrung gebraucht. Lafontaine bewundert Fernand Khnopff. Dazu Georg Bussmann: Prinzip Verführung, In: Kat. Passio, Mönchengladbach 1990, o. S.

<sup>182</sup> Im Gegensatz dazu sieht Foncé das Thema, das sich mit den Werten der Gesellschaft beschäftigt, klar herausgearbeitet. Dieses Thema benennt er allerdings nur vage, zudem verweist er auf die Doppeldeutigkeit der Installation. Diese Doppeldeutigkeit wiederum führt er auf das Eros-Thanatos-Prinzip zurück, dessen Einfluß er zudem für "A las cinco de la tarde" feststellt. Foncé, Lafontaine, o. S.

<sup>183</sup> In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung Lafontaines richtungsweisend: "Der Tod ist immer dabei", sagte Lafontaine angesichts der Betrachtung von "Le rêve d'Héphaïstos". Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

<sup>184</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 247 - 249

symbolisiert das ungeborene Kind im Mutterleib. Wie bei Lafontaine gibt es Verweise und Beziehungen, die in den Videobändern parallel laufen, darauf weist Torcelli hin:

"Während links die Gebärmutteröffnung kontrolliert wird, wird man im dunklen Wasser (Mitte d. V.) einer lichten Stelle gewahr, etwas wie ein Ausgang in die Ferne. Während sich aus dem umhüllenden Tuch Arme befreien, (Mitte d. V.) tauchen auf der rechten Seite Arme auf, die die Frau betten - eine kleine Grenzüberschreitung."<sup>185</sup>

Torcelli hält als inhaltliche Aussage fest, das Leben sei ein Übergang. Der Betrachter wird diese Schlüsse nicht ziehen, er wird allenfalls den angedeuteten Schwebezustand zwischen Leben und Tod gedanklich nachvollziehen. Da aber, wie in "L'enterrement de Mozart", der Zuschauer drei Videos gleichzeitig zu sehen bekommt wird ihm aber auch dieser Zusammenhang nicht deutlich werden, zumal er keinen Handlungsablauf ablesen kann. Motive, die der christlichen Ikonographie entstammen, tauchen in "L'enterrement de Mozart" nicht auf. "L'enterrement de Mozart" ist eine Skulptur, die ihren Anspruch auf mehreren Ebenen verfehlt: auf der akustischen, da diese unterrepräsentiert ist, und auf der filmischen Ebene, da der Zuschauer die geforderten Verbindungen nicht ziehen kann.

Les larmes d'acier, 1987  
(Tränen aus Stahl) (1985/86) <sup>186</sup>

Skulptur: Sieben schwarz lackierte Holztürme stehen nebeneinander. (Abb. 32) Die Türme werden zur Mitte hin höher.<sup>187</sup> "Les larmes d'acier" ist die

---

<sup>185</sup> Hier und ff Torcelli, Video-Zeit, S. 249. Vgl. ferner zu "Nantes-Tryptich" Georg Imdahl: Das Dröhnen im Kreislauf des Lebens. Wenn die Vernunft abtaucht: Bill Viola in Eindhoven. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.8.95, S. 27

<sup>186</sup> Les larmes d'acier, 1987 (1985/86), S/W, 7:31 Min., S/W, 27 Monitore, Holz bemalt, 420 x 730 x 180 cm. Diese Arbeit wurde von Lafontaine für die documenta 8 entwickelt. Ursprünglich wollte Lafontaine eine Photographie zeigen. Schneckenburger und Herzogenrath bestanden dann auf einer Videoarbeit. Skipwith, Works, S. 16

<sup>187</sup> Es gibt auch hier Abweichungen von der ursprünglichen Form. Eine Version ist eine bemalte Holzkonstruktion, die aus sieben pyramidenförmig angeordneten Videotürmen besteht. Sie enthält 26 Monitore und setzt sich in den Maßen 333 x 775 x 270 cm zusammen. Die Originalfassung, die in Kassel zu sehen war, war eine schwarz bemalte Konstruktion. Die Strebepfeiler aber der Installation im Museum für Gegenwartskunst in Basel 1988 waren dunkelgrün bemalt. Die Monitore waren zudem auf einer leicht gerundeten Linie angeordnet, so daß die Installation eine Nische ausgebildetete. Vgl. Zutter, Lafontaine, o.S., Grundrißzeichnungen ebenda o.S.

zweite Arbeit der Künstlerin, die pyramidal aufgebaut ist. Der Betrachter, der sich der Skulptur von hinten nähert, sieht schwarz bemalte Holzstreben, die an den Seiten und der hinteren Wand die Skulptur zu stützen scheinen. Sie ähneln gotischen Strebepfeilern und greifen bis zu 3 Meter in den Umraum ein. Sie bilden einen Raum an der Außenseite der Skulptur.<sup>188</sup>

Die Höhe der Skulptur (über 4 Meter) und die weit ausladenden Maße der Skulptur sind in diesen Dimensionen neu.

Der Zugang zur Videoansichtsseite ist - wie in allen Skulpturen Lafontaines - erschwert.

"Einladend und bannend" präsentiert sich die Innenseite.<sup>189</sup>

Siebenundzwanzig Monitore sind in die Pyramide eingelassen. Sie sind übereinander angeordnet. Die Monitore sind in die Konstruktion so eingefügt, dass nur der Bildschirm sichtbar ist.

Eine formal gegensätzliche Arbeit ist "TV is great, because when you close your Eyes, it sounds like Radio" aus dem Jahr 1985 von Douglas Davis.

(Abb. 33) In "TV is great, because when you close your Eyes, it sounds like Radio" sind Monitore unterschiedlicher Art und Größe in einer pyramidalen Form übereinandergestaffelt. Auf einen homogenen und geschlossenen Eindruck hat der Künstler keinen Wert gelegt.<sup>190</sup>

Video: Auf allen Monitoren sieht man das gleiche Band zeitversetzt. Es zeigt drei Bodybuilder, die an Trainingsgeräten arbeiten. (Abb. 34 a-d) Man kann vier Sequenzen unterscheiden.

Die erste Partie konzentriert sich auf die Körper der Bodybuilder, die in Ausschnitten zu sehen sind: Schultern, Kopf, Brustpartien; es folgt eine Großaufnahme des Kopfes (0:05, 0:22, 0:54 Min.). Die nächsten Einstellungen zeigen die Gesichter der drei Männer, die sich langsam zur Seite drehen, sie wirken ernst und konzentriert.<sup>191</sup> Die Bildschärfe ändert sich unregelmäßig. Zwischendurch zeigt die Kamera den Fitnessraum in einer Totalen (1:20 Min.). Zu diesen Einstellungen ist eine Arie zu hören.

---

<sup>188</sup> Die Bezeichnung Strebepfeiler für die Holzstützen stammt von Skipwith, die feststellte, die Stützen sähen aus "like the vault of a Gothic cathedrale, by flying buttresses". Works, S. 16

<sup>189</sup> Zutter, Iames, o.S.

<sup>190</sup> Vgl. Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 105. Davis bezeichnet sich selbst nicht als Videokünstler, er nutzt seine Monitore für "Live"-Kommunikation über das Fernsehen in Closed-circuit Installationen. Typisch ist seine Einstellung zur Kunst "Ich bin nicht gegen Kunst, sondern ihr nur ein bißchen voraus." Ebenda S. 105

<sup>191</sup> Sie wirken weder in dieser Phase noch in späteren Sequenzen "lustvoll verzerrt", wie es in der Literatur immer wieder beschrieben steht. U. a. bei Engelbach, Analyse, S. 27

In der nächsten Sequenz (nach 1:50 Min.) wechseln Großeinstellungen der Oberkörper mit Ausschnitten von Schultern und Brustkorb (2:02, 2:16 Min.). Gewichtsstangen bewegen sich vor einem Körper auf und ab. Ein Trauermarsch erklingt. Als die Musik endet, zieht ein Mann, der in Untersicht aufgenommen wurde, Gewichte auf und ab (3:59 Min.). Die Kamera blendet danach kurz aus.

Die nun folgende Sequenz dominieren unterschiedliche Trainingsgeräte. (4:13 Min.). Die Musik wechselt zu einer rhythmischen mit dumpfen Trommelschlägen unterlegten Computermusik. Ein vage hörbares Pochen erinnert an stoßweise ausgehauchten Atem. Man sieht einen Gewichtsblock, der von einem Bodybuilder langsam herauf- und heruntergezogen wird (4:37 Min.). Ihm ist ein Stab aufgesetzt, der sich in gleichmäßigem Rhythmus in ein Gewinde schiebt (4:44, 5:08 Min.). Der Gewichtsblock ist in dieser Phase kontinuierlich eingeblendet.

In der folgenden Einstellung zeigt die Kamera ein Gesicht in Großaufnahme, vor dem der Mann eine Metallhantel auf und ab bewegt (5:58). Mit angewinkelten Armen zieht er die Hanteln abwechselnd zu sich heran. Eine Einstellung zeigt in einer Halbtotale den Sportler vor einem Spiegel. Hierzu hört man Trauer- und Todesgesänge. Der Refrain "ei miei figli" ist zu hören. Alle Männer kann man nun in unterschiedlichen Bildausschnitten sehen, ihre Körper sind mit feinem Schweiß bedeckt. Die nächste Einstellung zeigt die drei Männer hintereinander stehend. Sie bewegen die Hantel immer schneller vor der Brust auf und ab (6:40 Min.). Die Bewegungen verschwimmen. Die letzte Einstellung zeigt ein erschöpftes Gesicht. Die Bildschirme erlöschen nacheinander. Leise ist Sirenenengeheul wahrnehmbar.

Die Verteilung und Strukturierung der einzelnen Bildsequenzen nimmt die aus „Le mètronome de Babel“ auf. Wie in "Le mètronome de Babel" und in "A las cinco de la tarde" „beschleunigen“ Zeitraffer die Bewegungen.

Die Kameraführung gewährt in einer Totalen einen Einblick in den Ort des Geschehens: Ein Fitnessraum wird erkannt.

Die Aufnahmen sind mit einer feststehenden Kamera aufgenommen, so dass nur Körperfragmente als Vollbild zu sehen sind und aus dem Blickfeld geraten, wenn sich die Sportler mit ihren Übungen nach einer Seite orientieren. Informationen über die Art der Übungen oder wo diese Übungen stattfinden, werden durch die Kameraführung verwehrt.

Tonspur: Die erste Phase von "Les larmes d'acier" ist unterlegt mit der Arie "Casta diva" aus der Oper Norma von Vincenzo Bellini (1801 - 1835), die von Maria Callas gesungen wird.<sup>192</sup> Bellini gehört zu den Vertretern der italienischen Romantik. Die Oper Norma erzählt von der gallischen Priesterin Norma, die sich um die Gunst einer Göttin bemüht. In dem Ausschnitt, der zu hören ist, verkündet Norma den Galliern den nahen Untergang.

Ein Untergang wird in der zweiten Phase thematisiert. Der Trauermarsch des Hamlet (1848) von Hector Berlioz ist ein "rhythmisch getragenes Thema, das ein langsames Schreiten assoziieren lässt".<sup>193</sup> Die Musik assoziiert einen militaristischen Kontext: Der durch den Rhythmus der Musik hervorgerufene Eindruck eines Gleich- und Marschschrittes stellt diese Videosequenz in einen thematischen Zusammenhang mit der Fotografie "Des Jeux pour rejouer les regards des dieux".

Das abrupte Verstummen der Musik steigert die Spannung, ein erhebendes Gefühl stellt sich ein. Die mit Atemzügen unterlegte, in der dritten Phase hörbare Computermusik, setzt sich durch ihren Rhythmus vom Trauerthema des vorangegangenen Satzes ab. Es ist eine synthetische Musik, die digital hergestellt wurde. Sie passt sich der Gerätelastigkeit der dritten Phase an. In der letzten Einstellung ist der Gesang der trauernden Norma wieder intoniert. Man kann die Worte "ei miei figli" verstehen, die wiederholt werden. Ei miei figli - "und meine Söhne", Norma trauert um ihre Söhne. Die Trauer, die im vierten Teil musikalisch thematisiert wird, kann als Trauer um gefallene Soldaten der Kriege gedeutet werden. Auf der musikalischen Ebene wird das Themenfeld erweitert: Die Musik verweist auf die Toten des Krieges und auf die Trauer um sie. Auf der Bildebene stellen sich zeitgleich Assoziationen an Sexualität und Höhepunkt des Liebesaktes ein.

Die Musik in "Les larmes d'acier" verbindet nicht nur, wie Barbara Engelbach es sieht, die beiden ersten Ebenen der Skulptur.<sup>194</sup> Sie ist neben der Skulptur und neben dem Videofilm ein eigenständiger Bestandteil des Werkes. Sie gibt in weiten Teilen die Stimmung vor und verhindert eine auf erotische Themen beschränkte Rezeption.

---

<sup>192</sup> Vgl. insbesondere Engelbach, die erstmals eine Analyse der Tonspur in "Les larmes d'acier" zieht. Analyse, S. 68 - 75. Engelbach weist auf die "Abhängigkeit der Bilder von der Musik" hin. Nachfolgend unterteilt sie die Arbeit in vier Abschnitte, deren Rhythmus und Tonfolge wiederholt werden und an einigen Stellen im Bild eine Spannungssteigerung erreichen. Ebenda, S. 72

<sup>193</sup> Engelbach, Analyse, S. 27

<sup>194</sup> Engelbach, Analyse, S. 28

Bis auf wenige Momente arbeitet die Musik dem Rhythmus der Videobilder entgegen. Mit Ausnahme des Trauermarsches richtet sie sich nicht nach den Bewegungen der Körper oder der Geräte. Man bekommt zeitweise den Eindruck, sie "eile" den gleichmäßigen Bewegungen der die Hanteln bewegendem Männer voraus. In vielen Einstellungen hat die Musik nichts mit dem Video zu tun. Diese Eigenständigkeit lässt sie zu einem tragenden Part der Skulptur werden. Die Eigendynamik ist aber in keiner Phase so ausgeprägt, dass man versucht ist, nur der Musik lauschen zu wollen.<sup>195</sup> Die Wiederholung des musikalischen Motives ist mit Assoziationen an vorangegangene Szenen gekoppelt. Die Bodybuilder setzen ihre Übungen fort, das musikalische Motiv wiederholt sich und erinnert an Bewegungen oder Eindrücke, die man beim ersten Abspielen gesehen und erfahren hatte.

Titel: Der Titel "Les larmes d'acier" verweist auf einen nationalsozialistischen Kontext. Mit "Les larmes d'acier" (Tränen aus Stahl) bezeichnete die Bevölkerung Belgiens die Bomben, die im Zweiten Weltkrieg von der deutschen Luftwaffe über Belgien abgeworfen wurden.<sup>196</sup> Bei besonderen Lichtverhältnissen wirkten die Bomben wie glühende Tränen, die auf die Erde fielen. Die Tränen wurden zu einer Metapher für die Angst, die die belgische Bevölkerung angesichts der Bombenabwürfe empfand. Die Klangähnlichkeit im Französischen "larme" gleich Träne, "arme" gleich Waffe ist doppeldeutig und gewollt.<sup>197</sup> Tränen, die als tödliche Waffen vom Himmel fallen, werden zu einer Metapher für Gewalt. Der Titel "Les larmes d'acier" kann in Verbindung mit dem Essay von George Bataille "Les larmes de Eros" gesehen werden.<sup>198</sup> Bataille greift die Ambiguität zwischen hemmungslosem Gelächter und schmerzvoll geweinten Tränen auf. Diese Ambivalenz zwischen Glück und Leid findet sich im Video

---

<sup>195</sup> Vgl. die "Videotheorien" von Christiane Dellbrügge und Ralph de Moll: Die Bildbewegungen, denen man anfangs zu folgen sucht, laufen so schnell und ungleichmäßig ab, daß man nach einigen Minuten nur noch der Musik lauscht. Die Bilder werden nicht mehr wahrgenommen.

<sup>196</sup> Schneckenburger, Return, S. 29

<sup>197</sup> "Les larmes de Lafontaine" nennt Neumaier bezeichnenderweise seinen Text über die Erhabenheit bei Marie-Jo Lafontaine. Neumaier, larmes, S. 24. Lafontaine verweist auf die Doppeldeutigkeit des Titels. Er beinhaltet, so Lafontaine, die rhetorische Figur des Oxymorons, einer speziellen Stilfigur, die Widersprüchliches, ja sogar Unvereinbares zusammenbringt und verschmelzen ließe. Der Verweis auf die ursprüngliche Bedeutung unterbleibt. Marie-Jo Lafontaine: Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier. In: Kat. Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit. Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1988, S. 174 - 175, S. 174; Kat. documenta 8, Kassel 1987, S. 140

<sup>198</sup> Engelbach, Analyse, S. 92. Vgl. hier und ff Georges Bataille: Die Tränen des Eros. München 1993, S. 68 ff. Bataille verweist auf die seit der Antike erkannte Verbindung zwischen Freude und Leid im allgemeinen. Es ist hier in dem Sinn zu verstehen, daß eine wie auch immer geartete Rührung den Gegenpol in sich trägt: Gelächter und Tränen, Erotik und Schrecken, Lust und Leid. Dazu Schmidt-Wulffen, Leben, S. 5 f

wieder. Sie zeigt sich in der Verbindung zwischen phallischen Bewegungen und intoniertem Todesmotiv.

Analyse: Die Männer bedienen zu Beginn des Videos einzelne Fitnessgeräte. Dieser aktive Part auf Seiten der Bodybuilder wird im Verlauf der nächsten Phase verschoben, die Geräte - so scheint es - arbeiten zunehmend selbständig. Dieser Eindruck ist um so stärker, da man die Bodybuilder, die die Geräte bewegen, nicht sieht. Mit den Bewegungen, die von den Geräten auszugehen scheinen, werden menschliche Handlungsweisen assoziiert. Sie laufen in einem gleichbleibenden Rhythmus mechanisch ab.<sup>199</sup> Die Geräte haben den Menschen „optisch“ eingeholt und wortwörtlich "eingespannt". (vgl. 1:20, 5:23 Min.) Auf ihnen liegt das Hauptaugenmerk des 1. Abschnittes. Diese Gewichtung bringt "Le mètronome de Babel" und "Les larmes d'acier" in einen Zusammenhang. Anonymität in zwischenmenschlichen Beziehungen wird als Thema in den Handlungsablauf eingebunden.

"Junggesellenmaschinen" nennt die Künstlerin die Trainingsgeräte.<sup>200</sup> Sie betont, dass sie sich für die Dreharbeiten 1985 in Marseille bewusst Modelle ausgesucht habe, die noch nie an einem Krafttraining teilgenommen hätten. Sie wollte die Männer motivieren, ihre physischen Grenzen zu entdecken und zu überschreiten.<sup>201</sup>

"Wie nach einem Adrenalinschuss waren sie wie von Wahn erfüllt, total verrückt. Diesen Moment wollte ich studieren, herausbekommen, wie weit sie gingen, diese jungen Kerle, bis zu welchem Punkt ich sie bringen konnte! Mir schien es wichtig, dem Betrachter zu zeigen, wie weit Menschen gehen können und mit welcher Gefahr dieser Moment verbunden ist. Sie sind willenlos, man kann sie buchstäblich alles machen lassen."<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Vgl. Jean-Pierre van Tieghem, der die gesamte Skulptur einer Maschine gleichsetzt. Jean-Pierre van Tieghem: Fiction d'une exposition - le corps constituant. In: Kat.Marie-Jo Lafontaine. La Cambre 1929 - 78, Brüssel 1978, o. S.

<sup>200</sup> Brenken, Spiel, S. 93. Der Begriff "Junggesellenmaschinen" stammt von Marcel Duchamp. An dieser Stelle sei auf die Arbeit von Fritz Balthaus "Junggesellenmakaroni" von 1987 (Ausstellung "Maschinenmenschen", Berlin 1989) verwiesen. Eine Spaghetti wird in einem Röhrchen durch Luftströmung auf und ab bewegt. Die erotische Metaphorik ist eindeutig. Möglich, daß Balthaus von "Les larmes d'acier" inspiriert wurde. Für die Abbildung von "Les larmes d'acier" in dem Katalog zur Ausstellung hat Lafontaine einen Text verfaßt: Kat. Maschinenmenschen. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989, S. 57. Abb. Balthaus "Junggesellenmakaroni" ebenda S. 95. Eine weitere Interpretation und ein Vergleich mit Duchamps Junggesellenmaschinen zieht Bussmann. Dieser Vergleich bleibt vage und betont den Unterschied zwischen den beiden Werken, der, folgt man Bussmann, darin liegt, daß Lafontaines "Junggesellenmaschinen" nicht surrealistisch verfremdet sind.

<sup>201</sup> Vgl. Kat. documenta 8, Kassel 1987, S. 140

<sup>202</sup> von Radziewsky, Ambivalenz, S. 50

Der Wahn jedoch, der die Männer erfasst, wird in keiner Sekunde zum Ausdruck gebracht. Dass die Männer willenlos sind, wird dem Betrachter nicht vermittelt.<sup>203</sup>

Die erotische Metaphorik der maschinellen Bewegungen im dritten und im letzten Abschnitt ist unzweifelhaft (5:08 Min.). Sie erinnert an einen Geschlechtsakt. Der hörbare Atem unterstützt diese Deutung und bringt eine weitere erotische Komponente ins Spiel. Die immer schneller werdenden Bewegungen der Männer weisen auf die Anstrengung hin, der sie sich aussetzen. Die Bewegungen stehen in enger Verbindung zur vorher gezeigten phallischen Symbolik. Die Männer nähern sich in ihren physischen Anstrengungen dem Höhepunkt, der als Höhepunkt des sexuellen Aktes erscheint. Durch den Einsatz des Zeitraffers wird eine Konstellation erreicht, die die vorher symbolisch angedeutete Sexualität, das forcierte Hanteltraining und die Arbeit an den Geräten zusammenführt. Die Verknüpfung zeigt sich in den verschwommenen Partien der letzten Szenen. Das Auf und Ab der Hanteln, die immer schneller vor den hintereinander eingeblendeten Körpern bewegt werden, greift die phallische Symbolik der dritten Phase auf und koppelt sie gleichzeitig mit den die Hanteln bewegendem Männern. Die eigenständig wirkenden Bewegungen der Geräte und die der Menschen werden in dieser einen Sequenz zusammengezogen, die Einstellung danach, zugleich die letzte Einstellung, zeigt ein Gesicht.

Das hehre Gefühl, das diese Männer bewegt, bis zur Erschöpfung das Training voranzutreiben, ist den Gesichtern anzusehen.<sup>204</sup> Am Ende des Videos sieht Lafontaine den Punkt, "wo die sexuelle Macht sich den Gefahren einer glanzvollen Grenzüberschreitung hingibt".<sup>205</sup> Diese Grenzüberschreitung, die die Künstlerin am Ende des Bandes erreicht sieht,

---

<sup>203</sup> Auch Gassert, der von der "Hörigkeit des männlichen Körpers" spricht, muß widersprochen werden. Gassert, Glanz, S. 56

<sup>204</sup> Man sollte sich vergegenwärtigen, daß Lafontaine Laien für den Film ausgesucht hat. Daß die Männer, für die Lafontaine sich entschieden hat, sich der Bedeutung, in einer documenta-Arbeit mitzuwirken, bewußt waren, dürfte für die Bereitwilligkeit, mit der sie trainierten, ebenso eine Rolle gespielt haben, wie das Wissen darum, daß diese Bilder einem großen Publikum gezeigt werden sollten.

<sup>205</sup> Zit. nach Kat. Maschinenmenschen, Berlin 1989, S. 57. Lafontaine beschreibt die vier Phasen wie folgt: 1. Doppelsinn des verdinglichten Körpers und der erotisierten Maschine: ein Mythos männlicher Sexualität. 2. Doppelsinn von Statue und Modell: die Identifikation mit der absoluten Ästhetik, die ihrerseits zum Mythos wurde durch eskalierende Gewalttaten: eine Grenzsituation. 3. Affront durch eskalierende Gewalttaten: eine Grenzsituation, wo Vergnügen und Spiel in die erschütternde Entfesselung von Leidenschaft umschlägt. 4. Beschleunigung dieser Tobsucht bis hin zu dem Punkt, wo die sexuelle Macht sich den Gefahren einer glanzvollen Grenzüberschreitung hingibt. Ebenda. Vgl. Kat. documenta 8, Kassel 1987, S. 140.

ist jedoch bereits an dem Punkt erreicht, an dem die bis dahin klaren Videobilder einer verschwommenen Partie weichen. In diesen Passagen, die an der Grenze der optischen Wahrnehmung liegen, wird erkennbar, wie Sexualität und Körpertraining verfremdet werden können.

Mit "Les larmes d'acier" führt Lafontaine die Tradition der Sex-Maschine-Mensch Symbolik aus "La batteuse de palplanches", "La marie-salope" und "Le mètronome de Babel" weiter. Lafontaine greift die sadomasochistische Beziehung zwischen den Homosexuellen in "His Master's voice" auf. Denn die Geräte, an denen die Bodybuilder arbeiten, erinnern an die hochentwickelten Geräte der Sadomasochisten.<sup>206</sup> Befürchtete Lafontaine, dass die Genusssucht der beiden Männer bis in den Tod gehen könnte, schließt sie ihn in "Les larmes d'acier", wenn auch symbolisch, mit ein.<sup>207</sup>

Nicht zuletzt bei Engelbach wird eine Bewegung des Hanteltrainings mit dem "Heilsgruß" Adolf Hitlers verglichen.<sup>208</sup> Einer der Sportler bewegt im Video seinen Arm gleichmäßig auf und nieder. Schießt man im entsprechenden Augenblick ein Standphoto, kann die isolierte Armbewegung als Grußgeste erscheinen oder gedeutet werden.<sup>209</sup> (Abb. 34 c). Der Sportler hält jedoch nicht inne. Das Photo erscheint manipuliert und willkürlich herausgegriffen, die Assoziation an den "Heilsgruß" ebenso willkürlich.

Erst der Titel bringt die Arbeit in einen nationalsozialistischen Kontext: Der Gestik eines Trainierenden wird das Ausführen eines nationalsozialistischen Heilsgrußes lediglich unterstellt.

Wiederholt wird auf die Ähnlichkeit der Bodybuilder mit den Skulpturen Arno Brekers hingewiesen.<sup>210</sup> Diese wird vor allem in den muskulösen Körperpartien und in den Gesichtern der Sportler gesehen. (Abb. 34 c, 34 d, 35) Die Anspielungen im Video reichen, folgt man den vielen Publikationen, von Nietzsches "Übermensch" als Nachfolger der Götter bis hin zum "rassisch reinen" Menschen der NS-Ideologie.<sup>211</sup>

---

<sup>206</sup> "The ingenious instruments of the athletes use indeed often remind us of the sophisticated instruments of torture in the sadomasochistic homosexual brothel of 'His Masters' voice'." Foncé, Lafontaine, o.S.

<sup>207</sup> Lafontaine: "Ich habe mich genötigt gesehen, sie zu bitten, damit aufzuhören, soweit schien mir ihr Genuß zu gehen, bis in den Tod." ("Je me suis trouvé obligé, parfois, de leur demander de s'arrêter tant leur jouissance me paraissait aller bon, jusqu'à à mise à mort.") Zit. nach Francklin, Les instants agrandis, S. 20. Vgl. in dieser Arbeit "'His master's voice'".

<sup>208</sup> Engelbach Analyse, S. 47

<sup>209</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995, Vgl. auch Schweinitz, Bühler, Himmel, S. 10 -11. Darin äußert sich Lafontaine: "Es sind immer Betrachter, die das interpretieren, weil sie es so möchten oder brauchen." Ebenda, S. 11

<sup>210</sup> U. a. Schneckenburger, Return, 1989, S. 29. Zutter, larmes , o.S. Vgl. Mathias Döpfner, der meint: "Arno Breker und Leni Riefenstahl stehen Pate." In: Marie...., Jo Lafontaine, Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin, 5.4.1991, Heft 579, S. 1 - 18, S. 16

<sup>211</sup> Der Begriff "Übermensch" stammt von Friedrich Nietzsche, der die Menschen vom Menschsein gelöst den Göttern ähnlich werden läßt. Zutter sagt: "(Die Bodybuilder - Anm. d. Verf.) erinnern andererseits an die athletischen Übermensch auf den Kriegsdenkmälern der Nazis." larmes, o.S.

Die Aussagen, die Bilder und die Zitate, mit denen Lafontaine hier arbeitet, sind doppeldeutig. Die Männergestalten sind konzeptionell nicht in einen nationalsozialistischen Hintergrund gestellt. Bereits in "Round around the ring" hatte Lafontaine ihrer Begeisterung für schweißbedeckte, muskulöse Körperpartien Ausdruck verliehen: "Nackte Haut ist doch etwas ganz anderes." (Abb. 16 b) Nicht zufällig setzt sie in beiden Videos einen Spiegel ein. Der Spiegel verweist auf den Äußerlichkeitswahn, dem sich Menschen eines ausgeprägten Körperbewusstseins unterwerfen. Die Männer sind sich ihrer erotischen Ausstrahlung bewusst und demonstrieren sie. Sie wirken nicht wie "dämmliche" oder "schöne Jungsiegfriede".<sup>212</sup> Und keinesfalls handelt der Videofilm von einem "unaufhaltsamen Todeskampf" und er zeigt auch kein

"Heer von narzisstischen Stahlkörpern, ein auf ein Ziel eingeschworener Kader, verblendet, isoliert von allem, was um die Truppe herum geschieht."<sup>213</sup>

Diese Äußerungen verweisen auf die Gewichtung des Titels "Les larmes d'acier".<sup>214</sup> Dabei ist es in allen Videos Lafontaines der gleichbleibende Typus eines Mannes mit kantigem, markantem Gesicht, den Lafontaine für ihre Darstellungen bevorzugt. Die Männer aus "L'enterrement de Mozart" sind bisher nicht mit den Figuren Brekers in Verbindung gebracht worden. Das Gebaren der Schachspieler und der Sargträger in "L'enterrement de Mozart" ist zwar gänzlich anders als das der Männer in "Les larmes d'acier", dennoch handelt es sich um denselben körperbetonten und -bewussten Männertypus.

"Les larmes d'acier" ist eine Arbeit, die in allen Bereichen reduziert wurde. Vorrangig ist die minimalistische Auffassung im Videofilm zu beobachten. Die Konzentration auf die Bewegungen der Darsteller, auf deren Körper und

---

<sup>212</sup> Thomas Deecke, zit. nach Engelbach, Analyse, S.32

<sup>213</sup> Zutter, larmes, o.S. Vgl. von Radziewsky, Ambivalenz, S. 51. Diese Einschätzungen sind gerade bei der Betrachtung von "les larmes d'acier" häufig anzutreffen. Einzig Loic Malle beurteilt die Arbeit unvoreingenommen - bevor sie auf der documenta ausgestellt wurde - wenn er schreibt: "In diesem Sinn klagt ihr letztes Video 'Les larmes d'acier' (in Vorbereitung), das junge Athleten unter der physischen Anstrengung der muskelbildenden 'Junggesellen-Maschinen' zeigt, unsere Gesellschaft an und warnt davor, in einer Zeit allgegenwärtigen Niederganges ins Schreckliche zu verfallen." Festspiele, o.S.

<sup>214</sup> Folgt man den Aussagen der Künstlerin, so hat diese weder an eine Annäherung an den Faschismus noch an eine kritische Auseinandersetzung damit gedacht: "Natürlich war das falsch, man hat gesagt, Lafontaine sei faschistisch, Lafontaine sei, was weiß ich alles. Völlig andersherum war das. Ich habe doch nicht an Faschismus gedacht oder faschistisch gedacht. Ich habe an Körperkultur gedacht, an unsere Gesellschaft." Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

auf die Bewegungen der Geräte wird nicht gestört, der kurze Blick in das Fitnesscenter beeinträchtigt die Wirkung kaum. Die archaisch anmutende Strenge resultiert aus der Klarheit der Formen und der reduzierten Ausstattung im Videoband.

Dass diese Videoskulptur Dispute ausgelöst hat, wurde anfangs dargelegt. David Galloway begeisterte sich in der International Herald Tribune: Es gäbe keinen europäischen Künstler, der mit so virtuoser Meisterschaft sein Metier beherrsche.<sup>215</sup> Jean-Pierre van Tieghem sieht den Erfolg der Skulptur, weil das "begehrte Verbotene" dargestellt wird, die Identifikation des Betrachters mit der Arbeit sei deshalb hoch.<sup>216</sup>

Victoria, 1988  
(Sieg)<sup>217</sup>

Skulptur: Sie besteht aus 18 kreisförmig angeordneten Monitortürmen, die am Eingangsbereich eine Spirale und dann einen Kreis formen. (Abb. 39) Die schwarzlackierten Holztürme sind 230 cm hoch. Sie sind im Abstand von 20 cm angeordnet, nach oben verbreitern sie sich, so dass sie mit den oberen Kanten aneinanderstoßen. Die Türme laufen in konkavem Bogen nach oben, so dass sich die Innenseite leicht zur Mitte neigt. Dies bedingt die verschiedenen Durchmesser von 754 cm am Boden und 665 cm am oberen Kreise. Mit dem Kreis und den separat gestellten Türmen greift Lafontaine auf die Anlage der Skulptur von "A las cinco de la tarde" zurück. Der spiralförmige Eingang ist neu in Lafontaines Werk.

Die Skulptur wird in der Ausstellung so positioniert, dass der Besucher um sie herumgehen muss, um zum Eingang zu gelangen. Bevor er das kreisförmige Innere überblicken kann, muss er einige Schritte in die Spirale hineingehen. Da sich die Segmente nach innen neigen, kann sich eine räumlich beengende Situation ergeben.<sup>218</sup> Der Innenraum präsentiert sich -

---

<sup>215</sup> Zit. nach Romain, Vernunft, S. 3

<sup>216</sup> Tieghem, Fiction d'une exposition, o. S.

<sup>217</sup> Victoria, 1988, S/W, 14 Min., S/W, 18 Monitore, Holz bemalt, 754 x 665 x 230 cm. Es gibt von "Victoria" mehrere Editionen. Je größer der Durchmesser des Kreises ist, aus desto mehr Türmen und Monitoren setzt sich die Skulptur zusammen.

<sup>218</sup> Gassert sieht es so, daß der Betrachter von der Installation "kreisförmig umgeben wird, wie gefangen ist, (...) und sich kaum (...) entziehen kann". Glanz, S. 60

setzt man ausgeschaltete Monitore voraus - als kahle, dunkle Fläche. Im Inneren trägt jede Säule einen Monitor.

Video: Dieses zeigt zwei Männer in einem dunklem Kellerraum, die sich tänzerisch bewegen. (Abb. 40 a-d) Der Videofilm ist in drei Abschnitte unterteilt.

Die Anfangseinstellung zeigt zwei Männer, einer trägt einen dunklen Anzug, der andere ein kleingemustertes Hemd. Sie stehen voreinander, der vordere verdeckt die rechte Körperhälfte des anderen Mannes. Diese erste Einstellung dauert 44 Sekunden. Die Männer umkreisen sich, gehen umeinander herum, nähern sich einander an (0:47 Min.). Beide Männer werden in wechselnden Einstellungen im Profil oder in Halbkörperansicht gezeigt (1:26 Min.). Sie berühren sich mit zaghaften Gesten, umarmen sich (1:47 Min.) und entfernen sich voneinander. Augenkontakt besteht die ganze Zeit. Die Kamera konzentriert sich zunehmend auf die Gesichter (4:03 Min.). Der Gesichtsausdruck wechselt dabei von Traurigkeit und Melancholie bis zu kurzen herablassenden Blicken. Diesen Sequenzen ist rhythmische Stepmusik unterlegt, vereinzelt hört man Frauenstimmen. Analog zum Rhythmus der Musik bewegen sich die Personen schneller, dann wieder langsamer. Es gibt Momente, da verkrallen sich die Männer ineinander, halten einander fest, um sich dann mit schweren Bewegungen umeinander herumzudrehen.

Im zweiten Teil verändern sich die Bewegungen, sie werden schneller und hektischer. Die Männer prallen und klammern sich aneinander und drehen sich sehr schnell umeinander (5:16 Min.). Einmal halten sie inne, die Gesichter sind zu Grimassen verzerrt. Mit einer Geste versucht einer der Männer, sich dem anderen zu nähern (5:54 Min.), er wird zurückgewiesen. Der Zurückgewiesene will den anderen um den Hals fassen, ihn würgen. Die Männer klammern sich erneut aneinander, keiner will den andern loslassen (Ende 8:22 Min.).

In der letzten Phase des Videos (nach 10 Min.) haben sich die Männer voneinander gelöst. Sie gehen hintereinander her mit schnellem und schwerem Gang.<sup>219</sup> In dieser Situation ist der Kellerraum für einen kurzen Moment einsehbar. Es ist ein fensterloser Raum, dessen Wände nicht verputzt sind.

---

<sup>219</sup> Dies erinnert stark an die Beerdigungsszene in "L'Enterrement de Mozart" und weist Ähnlichkeit mit einer Szene von René Clairs Film "Estracte" auf.

Ein Mann wird in die Enge gedrängt und an die Wand gedrückt (9:03 Min.). Derjenige, der ihn an der Wand festhält, löst sich nach einigen Sekunden und schreitet durch den Raum (9:32 Min.), er ignoriert den an der Wand Stehenden (10:56 Min.). Er steht als Sieger fest.<sup>220</sup> Der andere Mann erkennt dieses, Tränen glitzern in seinen Augen (11.32 Min.), er sinkt zu Boden (12:02 Min., 12:05 Min.). Der andere sieht zu (12:58 Min.). Der Unterlegene ist derjenige, der in der ersten Einstellung an hinterer Position stand. Die Schlussfrequenz ist unterlegt mit klassischer Musik. Die Videobilder sind mosaikförmig zusammengesetzt und zeitversetzt hintereinander geschaltet. Die Tänzer bewegen sich sehr schnell. Der Einsatz des Time-Delays lässt eine Ordnung in der Videoreihenfolge erkennen. Es erwirkt den Eindruck, als ob die Tänzer auf einer elliptischen Bahn, die ihre Bewegungen und Stellungen ständig zurücknimmt, von einem zum nächsten Bildschirm gleiten.<sup>221</sup> Man ist als Betrachter bemüht, den Ablauf des Videos auf den verschiedenen Monitoren nachzuvollziehen. Ein Zusammenhang wird nur erkennbar, wenn man sich auf einen Monitor konzentriert. Das ist angesichts der rechts und links neben dem Blickfeld sich ständig ändernden Helligkeiten und Bildern nicht einfach. Die Ausstattung des Videos ist minimalistisch in dem Sinn, dass es im Raum keine Lichtquellen, Fenster, Nischen, Vorsprünge o.ä. gibt. Eine ähnlich reduzierte Ausstattung und Regie gibt es vor allem in "Les larmes d'acier". Die Kontraste sind hart. Sie bewirken, dass die Bilder nicht den Augen schmeicheln. Wie in anderen Videos zeigt eine Totale den Innenraum, in dem die Handlung spielt.<sup>222</sup>

Tonspur: Die Tonspur setzt sich aus unterschiedlichen Musikelementen zusammen: Pop-Musik, elektronisch verfremdete Geräuschen, Frauenstimmen, Musik von Depeche Mode, Flamenco und Musik von

---

<sup>220</sup> Hier ist Gassert zu widersprechen, der meint, daß das Ende offen bleibe, es keinen Sieger gebe. Glanz, S. 60

<sup>221</sup> Fagone, Licht, S. 36. Gassert ist fälschlicherweise der Ansicht, daß "die Bewegungsabläufe (...) zeigen, daß es um eine nicht endende Schlacht geht, zeitlich versetzt wie in einem wellenförmigen Rhythmus auf Band aufgezeichnet". Glanz, S. 60 und ff. Der Begriff "Schlacht" gibt zu verstehen, daß Gassert hier einen Kampf dargestellt sieht, der jedoch so hier nicht thematisiert wird. Diese Annahmen begründet auch Gasserts falsche Ansicht, daß es in "Victoria" um einen Kampf zweier Rivalen geht. In seiner Schlußbetrachtung spricht er dann von einem Kulturpessimismus und kommt damit dem tatsächlichen Thema näher.

<sup>222</sup> Da der Betrachter meist während des Filmverlaufes die Installation betritt, ist es unwichtig, wann die Totale eingeblendet wird.

Richard Wagner. Eine gleichbleibende Rhythmisierung stellt sich bei diesen unterschiedlichen Musikpartien nicht ein.

Die Frauenstimmen suggerieren Zuschauerinnen, die an einer Aufführung teilnehmen. Das Video bekommt etwas von einer großen Oper, so Georg Bussmann:

"Etwas davon lebt hier fort, in der Üppigkeit der Wirkungen und in der melodramatischen Großartigkeit".<sup>223</sup>

Die letzten Sequenzen sind untermalt mit Siegfrieds Tod aus der "Gotterdammerung". Durch die Musik von Richard Wagner wird dem Betrachter eine pathetisch aufgeladene Stimmung vermittelt. "Pathetisch-spätromantisch" hat Reinhard Beuth die Stimmung genannt.<sup>224</sup>

Bleibt man bei Siegfried dem Drachentöter, so stellen sich Assoziationen an den zunächst unbesiegbaren Helden ein, dem ein kleines Kreuz auf seinem Gewand zum Verhängnis wird. Das Kreuz kennzeichnet die einzige Stelle an Siegfrieds Körper, an der er verwundbar ist. Das Wissen darum nutzt Hagen, um den Freund zu meucheln.<sup>225</sup> Die Deutung, dass die beiden Männer in "Victoria" eine tiefe Freundschaft verbindet, wird unterstützt. Denn auch hier nutzt einer der Männer eine Periode aus, in der sein Freund hilflos erscheint. Das ist der Fall, als er den Freund an der Wand festhält.

Die Bedeutungsebenen in der musikalischen Dramaturgie sind nicht für jeden Betrachter erkennbar.<sup>226</sup> Wichtiger war der Künstlerin offenbar die Erzeugung einer schweren, mythischen Atmosphäre. Die Bilddramaturgie des Video geht hiermit Hand in Hand. Auf einen weiteren Aspekt weist Saul Friedländer hin, er erläutert die Bedeutung der Musik Wagners im Dritten Reich:

"Und über allem Wagner, immer wieder Wagner. Nur beginnt das romantische Todesmotiv bei den Nazis eine besondere Dimension, eine essentielle, fast religiöse und mythische Qualität. Ein Hang zum Tod tritt hervor, zum Tod als einer elementaren, dunklen Kraft (...)." <sup>227</sup>

---

<sup>223</sup> Georg Bussman: Marie-Jo Lafontaine - Victoria. Presstext art cologne, Galerie Bugdahn & Kaimer, Köln 1994, 1994, o.S.

<sup>224</sup> Beuth, Schwere, o. S.

<sup>225</sup> In der klassischen Sage badet Siegfried in Drachenblut und wird dadurch unverwundbar. Nur eine kleine Stelle auf dem Rücken in Höhe des Herzens wird nicht vom Blut genäßt. Kriemhilde, die Mutter von Hagen, kennzeichnet diese Stelle in Siegfrieds Gewand mit einem Kreuz. Hagen trifft Siegfried mit seinem Speer an dieser Stelle tödlich.

<sup>226</sup> Gassert meint, daß die Musik Rausch und Ritual, sowie Dasein und Destruktion zusammenrücken ließe. Glanz, S. 60

<sup>227</sup> Saul Friedländer: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. Berlin 1986, S. 36

Die Musik von Depeche Mode, die zweimal eingespielt wird, stellt eine weitere Verbindung zum Nationalsozialismus her. Die Motive stammen aus dem Stück "Pimpf" von der LP "Music for the Masses".<sup>228</sup> Martin Gore, der Bandleader von Depeche Mode, schrieb das Stück nach der Lektüre von Hitlers "Mein Kampf".<sup>229</sup>

Titel: Auf Ruhm und Erfolg spielt der Titel an. Victoria, die lateinische Bezeichnung für Sieg, ist ein oft gebrauchter Reim in volkstümlichen Liedern: "Gloria, Victoria" und "Kolumbus war ein braver Mann (...) vedevidevitt bumm bumm". Victoria steht auch für Tapferkeit.

Analyse: Die Unterscheidung des Videos in drei Phasen greift die Strukturierung anderer Videofilme auf:

Im ersten Teil wird der Betrachter in das Thema eingeführt, die zweite Phase lebt vom Exzess, der im dritten Teil zum hochdramatischen Finale drängt.

Thema ist, wie beim Stier- und Hahnenkampf oder Flamenco und Schachspiel, der Kampf um Macht, der als Auseinandersetzung um territoriale Ansprüche ausgefochten wird.

Die beiden Männer können die Enge des Raumes nicht ertragen.

Konfliktreich wird das Beisammensein durch die offensichtliche Zuneigung, die von Achtung und Respekt zeugt. Dies wird im ersten Abschnitt des Videos vor allem durch die Intensität der Blicke hervorgehoben.<sup>230</sup> In den Augen der Männer liest man schon kurze Zeit später Erstaunen angesichts der Auseinandersetzung, die - das ist beiden bewusst - bevorsteht. Gefühle werden im zweiten Abschnitt deutlich verletzt und zurückgewiesen (5:54 Min.), in den nachfolgenden Einstellungen scheinen die Männer wie aneinander gefesselt, können sich nicht vom Gegenüber lösen.

In der zweiten Sequenz finden sich die Motive, die das Verhältnis der Männer differenzieren und ihre Beziehung als eine sexuelle definieren. Der Mann, der mit zärtlicher Geste versucht, sich dem anderen zu nähern, wird

---

<sup>228</sup> Bussmann, Victoria, o.S.

<sup>229</sup> Bussmann, Victoria, o.S.

<sup>230</sup> Vor allem die Standbilder um 3:09 Min. und 5:16 Min. erscheinen wie ein direktes Zitat auf eine Szene in dem Film "Adieu l'ami" von 1969 (mit Alain Delon und Charles Bronson). Vgl. Scheugl, Sexualität, S. 345, Abb. 35. "Adieu l'ami" erzählt von einer hehren Männerfreundschaft, die einem homosexuellen Verhältnis nahekommt. Brächte man die homosexuelle Komponente in die Beziehung der beiden Männer in "Victoria", dann wäre diese Komponente zusätzlich durch die Ähnlichkeit zu einer Szene in "Adieu l'ami" begründet, sie findet sich auch in anderen Szenen und drückt sich über Gestik und Mimik aus. Die Innigkeit, mit der die Männer sich anfangs begegnen, kann als homosexuelle Liebesbezeugung gedeutet werden.

auch in den anschließenden Sequenzen überrascht von der Aggression des anderen (5:39 Min.). Das Zurückweisen führt Sekunden später zu dem Versuch, den Zurückweisenden zu würgen.

Gebaren und Stolzieren des Siegers erinnern an die Schlussequenz des Hahnenkampfes in "L'enterrement de Mozart". Mit dem Umkreisen des toten Hahnes nimmt der siegreiche Hahn das Territorium in Besitz, um das es beim Hahnenkampf geht. Die Kampfszenen, das wiederholte Anklammern und gegenseitige Fortstoßen in "Victoria", nehmen die stetigen Angriffe im Hahnenkampf wieder auf. Als Gesten der Entmachtung sind die Zurückweisung und das Drücken an die Wand zu interpretieren. Vor allem das Umschreiten des am Boden liegenden Gegners erinnert an den Hahnenkampf. Verhaltensweisen aus dem Tierreich scheinen auf Menschen adaptiert. Die Ähnlichkeiten im Sozialverhalten von Mensch und Tier sind frappierend.

Bleibe man bei dem Vergleich mit dem Hahnenkampf in "L'enterrement de Mozart", ließe sich folgern, dass ein Mann seinen Verletzungen erliegen wird.<sup>231</sup> Viele Kritiker sind der Ansicht, dass das Video von einem Kampf um eine Frau handelt.<sup>232</sup> Die Deutung, dass es hier um eine Frau geht, ergibt sich jedoch nur aus einer Gegenüberstellung zum Schachspiel in "L'enterrement de Mozart". Im Schachspiel bleibt die Dame als einzige Figur auf dem Tisch stehen. Genauso wie einer der Männer in "Victoria" vom anderen abgewiesen wird, genauso erfährt die vermittelnde Geste des Schachspielers eine Ablehnung.

Durch die zärtliche Geste des Mannes missachtet und überschreitet er die Grenzen des anderen. Dieser fühlt sich bedroht und reagiert aggressiv.

Die Intensität erscheint bis zum Äußersten gesteigert, als einer der Männer an die Wand gedrückt wird. Diese Szene besitzt eine stark erotische Ausstrahlung (vgl. 9:03 Min.). An diesem Punkt öffnet sich die Kamera zur Totalen. Diese Art, Abstand herzustellen, so als wolle man die Intimität

---

<sup>231</sup> So bei Meyer, Arbeiten, S. 15; Gassert; Glanz, S. 60

<sup>232</sup> Stellvertretend für die meisten Aussagen zu "Victoria" ist hier Nehama Guralnik zu widersprechen, die als Thema in "Victoria" die Feindschaft zwischen zwei männlichen Rivalen benennt: "The theme of "Victoria" is a (...) struggle between two male rivals." Nehama Guralnik: "Every Angel is terrible." In: Kat. Every angel is terrible. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1992/93, S. 112 - 92, S. 106

zwischen den beiden nicht stören, unterstreicht die erotisch geprägte Verbindung der beiden Männer.

An diesem Punkt löst sich die Spannung: In dieser Einstellung kulminieren ein erotisches Moment, eine gewalttätige Handlung und eine Grenzverletzung. Dieser Moment hinterlässt als Zuspitzung des Geschehens den nachhaltigsten Eindruck.

"Victoria" wiederholt und variiert ein charakteristisches Sujet der Lafontaineschen Videos. Rivalitätskämpfe und Machtspiele im Videos stellen ritualisierte menschliche Verhaltensweisen nach. Lafontaine stellt Ritualen, in denen der Tod symbolisch durchgespielt wird, wie im Tanz und beim Schachspiel, jene Rituale gegenüber, bei denen das Leben buchstäblich auf dem Spiel steht, wie beim Stier- und Hahnenkampf.

Insbesondere für "Victoria" lässt sich konstatieren: Durchsetzen kann sich der, der Freundschaften außer acht lässt und mit Rücksichtslosigkeit gegen den Konkurrenten vorgeht. Die Gesten und Blicke in "Victoria" vermitteln dies eindringlich. Erfolg und Misserfolg in "Victoria" spiegeln sich nicht zuletzt in den Gesichtern der Beteiligten wieder. Während der Unterlegene weiche Gesichtszüge hat, besitzt der Sieger markante Gesichtszüge. Ging es in "Le mètronome de Babel" um den fragmentarischen Charakter der industriellen Arbeit, die dazu führt, dass der Einzelne dem Gesamtprozess entfremdet wird, so hat "Victoria" Desillusionierung und Destruktion thematisiert. Gassert stellt fest, dass viele Besucher "beeindruckt wie bedrückt vom Kulturpessimismus dieser Skulptur" sind.<sup>233</sup>

Die Themen, die "Victoria" umspannt, sind mit reduzierten Mitteln umgesetzt worden. Im Vergleich mit anderen Skulpturen zeigt sich die inflationäre Anzahl der Bedeutungsebenen. Lafontaines Skulpturen rufen Assoziationen an Eifersucht, Freundschaft, Liebe, Erotik, Gewalt und Tod hervor. Pointiert formuliert Lafontaine ein Schreckensszenarium, das von Entmenschlichung und Entfremdung handelt, das Menschen selbst verschuldet haben, weil, so Gassert

" (...) egomanische Kräfte wie der Nationalsozialismus oder massenpsychologische Verführungen wie die Idee der Menschvollendung im Reinrassimus oder die unselige Symbiose beider wieder dominieren (...)"<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Gassert, Glanz, S. 60

<sup>234</sup> Gassert, Glanz, S. 60

Bei dieser Skulptur wird explizit durch die Musik ein nationalsozialistischer Kontext hergestellt. Das Stück von Depeche Mode verweist auf Hitlers Manifest "Mein Kampf". Dieser Bezug verleiht der Auseinandersetzung im Video eine weitere Bedeutungsebene. Der Machtkampf symbolisiert Heldentum, wie es mit der Siegfriedsage verbunden werden kann, und verweist auf das Kampfadeal im Faschismus. Problematisch ist, dass die Musik nur von wenigen Besuchern - und Kritikern - identifiziert werden kann.<sup>235</sup>

---

<sup>235</sup> So hat beispielsweise Gassert das Thema der Musik nicht mit dem Videofilm in Zusammenhang gebracht. Vgl. Glanz, S. 55 ff

Passio, 1990 (1988-89)  
(Leidenschaft, ich leide)<sup>236</sup>

Skulptur: Die schwarz lackierte Holzskulptur besteht aus sieben Türmen mit insgesamt 28 Monitoren. (Abb. 41) Die Türme formen ein Halbrund. Die Türme sind über 3 Meter hoch, sie verjüngen sich nach oben. In die Abstände zwischen den Türmen sind auf der rückwärtigen Seite keilförmige, bronzegold bemalte Scharniere eingesetzt. Sie verbinden die Türme und sorgen für eine geschlossene Ansicht. Diese Verbindungsstücke enden in Höhe der dritten Monitorreihe. Nun kommt ein Absatz, auf dem die Turmabschlüsse, die die oberen Monitoren beinhalten, gerade nach oben verlaufen. Zwischen diesen einzelnen Blöcken entstehen Lücken, da die Scharniere des unteren Teiles hier enden. Die homogene Ansicht wird an diesem Absatz durchbrochen. Der untere Teil wirkt kompakter als der obere. Die Konstruktion erinnert an eine mit Zinnen besetzte Festung. Die Schrägen und Versätze bringen im Gegensatz zu vorangegangenen Skulpturen eine fast unruhige Komponente in das Gesamtbild. Die Skulptur wirkt weniger massiv als "Le mètronome de Babel" oder "Les larmes d'acier". Die Funktion der Strebepfeiler von "Les larmes d'acier" haben in "Passio" die Versatzelemente übernommen. Obwohl "Passio" die kreisförmige Anordnung der Monitortürme von "A las cinco de la tarde" und "Victoria" aufgreift, und deren Dimensionen noch übertrifft, fehlt die hermetische Massivität, die für "A las cinco de la tarde" und für "Victoria" festgestellt wurde. Georg Bussmann stellt fest: "Massivität verbindet sich mit Eleganz."<sup>237</sup> Werner Meyer bezeichnet die Skulptur als "aufragendes Bollwerk" und bringt damit die Wirkung der Außenansicht der Skulptur auf den Punkt.<sup>238</sup>

Meyer spricht vom Gegensatz "eines geschlossenen und geschützten magischen Ortes" und der "minimalistischen Eleganz in ihrer konstruktiven Perfektion".<sup>239</sup> Er verweist auf den Innenraum von "Passio". Bussmann erwähnt als Pendant die "Weiße Zelle" von Brian O'Doherty, eine farblich

---

<sup>236</sup> Passio, 1990 (1988-89), S/W, 12 Min, S/W, 28 Monitore, Holz bemalt, Durchmesser 650 cm. Diese Installation war im Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach und im Salzburger Kunstverein 1990 zu sehen. Auch von "Passio" gibt es unterschiedliche Ausführungen, die sich meist durch eine variierte Anordnung der Versatzelemente auszeichnen. Mit diesen Elementen kann die Installation vergrößert werden.

<sup>237</sup> Bussmann, Verführung, o. S.

<sup>238</sup> Meyer, Arbeiten, S.10. Vgl. ferner Norbert Messler: Marie-Jo Lafontaine. In: Noema Art Journal. Nr. 32, September / Oktober, 5/1990, S. 80 - 81, S. 80

<sup>239</sup> Meyer, Arbeiten, S. 13

neutrale Kammer.<sup>240</sup> Der Halbkreis von "Passio" lässt eine solche Auratisierung spürbar werden.

Die Außenwandung ist durch pylonenartige Bauelemente strukturiert. In Kombination mit den bronzefarbenen Verblendungen wird ein entschieden archaischer Charakter hervorgerufen. Durch die Kompaktheit des ganzen Ensembles ist man geneigt, Anklänge an altamerikanische Bauweisen zu sehen. Dieser außereuropäische Architekturbezug korrespondiert mit dem Inhalt des Videos, der eine Frau afrikanischer oder südamerikanischer Herkunft zeigt.

Video: Das Video ist in schwarzweiß gedreht und in drei Phasen unterteilt. Diese zeigen eine junge farbige Frau, die entspannt auf loser Erde ruht, in der zweiten Phase mit hektischen Bewegungen agiert und in der letzten Sequenz als Trauernde erscheint. (Abb. 42 a-e) Noch vor Beginn des eigentlichen Videos ist eine vollaufgeblühte Rose in Nahaufnahme und starker Vergrößerung zu sehen (0:00 Min.). Sie bleibt 15 Sekunden eingeblendet.

Die erste Einstellung zeigt ausschnitthaft die Knie der Frau, die nächsten Einstellungen konzentrieren sich auf Schulterpartie, Knie, Brust, Gesicht (0:03 Min.). Die Frau bohrt sich mit ihren Knien in die Erde hinein (0:29 Min.), drückt Erde an ihren Körper, legt sich auf die Erde (0:44 Min.). In einer anderen Einstellung deckt sie ihre Scham mit der Erde zu. Im letzten Teil der ersten Phase gräbt die Frau ihre Hände in die Erde, nimmt die Erde auf, hält sie in ihren zusammengelegten Händen (4:46 h) und drückt sie sanft an ihren Bauch.

Heftige Bewegungen leiten den nächsten Teil ein (6:11 Min.). Die Frau dreht sich in aufrechter Position schnell um die eigene Achse. Die Kamera nimmt in Nahaufnahme einzelne Körperpartien auf, die wegen der Schnelligkeit der ausgeführten Bewegungen schemenhaft vorüberhuschen. Füße und Knie sind zu erkennen (vgl. 6:13 Min.). Vom Knie wandert die Kamera zur Scham, immer noch erfolgen schnelle Drehbewegungen der Frau. In der nächsten Einstellung liegt die Frau auf dem Rücken, der Körper stößt ruckartig nach oben (7:01 Min.). In darauffolgendem Videoteil beugt sie sich stehend nach unten und durchforstet mit ihren Händen die Erde. Kurze Zeit später liegt sie auf dem Rücken - die feinkörnige Erde, deren Konsistenz wie Sand wirkt, vibriert auf ihrem Bauch (7:27 Min.). Sie wird durch die heftigen

---

<sup>240</sup> Bussmann, Verführung, o. S.

Bewegungen des Körpers immer wieder nach oben geschleudert.

Elektronische Musik ist dieser Phase unterlegt.

Wie die erste Phase ist die letzte von ruhigen Bewegungen geprägt (9:06 Min.). Das Hauptaugenmerk liegt auf dem Gesicht der Frau. Die Augen sind geschlossen (10:13 Min.), die Lippen leicht geöffnet. Sie öffnet die Augen, die tiefe Trauer zeigen (9:13 Min.) und sieht den Betrachter direkt an.

Die Kamera konzentriert sich auf verschiedene Körperpartien. Die Frau bewegt sich langsam, fast apathisch (11:19 Min.). Wiederholt drückt sie Erde an ihre Brust, die Erde fällt nach unten. Mit einer plötzlichen Bewegung stößt sie einen imaginären Dolch in ihren Bauch (11:46 Min.). In der nächsten Einstellung hält sie Erde in den zusammengelegten Händen, die zwischen den Fingern hindurchrieselt (12:21 Min.). Trauermusik ist während dieses Abschnittes zu hören. Zum Schluss sieht sie den Betrachter direkt an, Tränen glitzern in ihren Augen und rollen langsam über ihre Wangen.

Die Kamera arbeitet nah am Körper. Unschärfen entstehen durch die Großaufnahmen bestimmter Körperzonen. Es gibt nur eine Lichtquelle. Es kommt zu kontrastreichen Bildern mit vielen Überblendungen. Manche Körperteile werden abstrahiert.

Wie "Immaculata" erscheint die Haut der Frau in "Passio" sanft und sinnlich erfahrbar. Die partiellen extremen Überbelichtungen der ersten Phase, die für den Weichzeichnereffekt sorgen, betonen die Innigkeit, mit der die Frau die Erde an den Körper drückt.

Die Aufnahmen sind mit einer feststehenden Kamera aufgenommen. Die Körperpartien bleiben nicht im Gesichtsfeld der Kamera. Wie in "Les larmes d'acier" führen einige Bewegungen über das Aufnahmefeld der Kamera hinaus. Die Überblendungen und die Aufnahmen, die im Zeitraffer gezeigt werden, verstärken im Mittelteil die Desorientierung des Betrachters.

In der letzten Phase sind die Bilder schärfer und kantiger. Hierfür sorgt eine gebündelte Lichtführung und somit das Fehlen des Weichzeichnereffektes.

Mit dem Fehlen dieses Effektes werden den Szenen Sinnlichkeit und Emotionalität genommen.

"Passio" ist ein Video mit reduzierten filmischen Darstellungsmitteln. Im Vergleich zu "A las cinco de la tarde" und "Le mètronome de Babel" ist die Entwicklung der stilistischen Mittel erkennbar. In dieser Hinsicht ist es mit "Les larmes d'acier" zu vergleichen.

Tonspur: Die Musikuntermalung während der ersten Phase stammt zum größten Teil von Michael Nyman. Sie wurde auch im Film "Der Koch, der Dieb und der Liebhaber" variiert. Diese Minimalmusik aus immer gleichen Sequenzen, die in Abwandlungen wiederholt wird, bestimmt in weiten Teilen den ersten Teil des Videos. Sie passt sich den langsamen und sparsamen Bewegungen der Frau an.

Schrille elektronischen Klänge geben vor allem im zweiten Teil den ruckartigen, erotisch wirkenden Bewegungen einen Anklang von Heftigkeit und Gewalt. Sie verstärken den dramatischen Moment. Die erotisch aufgeladene Szene wird durch die atmosphärischen Klänge betont. Die Körperbewegungen passen sich dem Rhythmus an, die Ästhetik ungehemmter Bewegungen wird akustisch inszeniert. An wenigen Momenten stellt sich wie in "Les larmes d'acier" sekundenlang der Eindruck ein, als könnten Musik und Rhythmus dem Geschehen im Video vorausseilen und vorgreifen. Die schrille Musik lässt in "Passio" die heftigen Bewegungen der Frau schneller erscheinen. Sie wirken animalisch und sind ausgesprochen erotisch.

Die Musik des dritten Abschnittes stammt aus der 4. Sinfonie von Franz Schmidt. Der Komponist schrieb das Stück nach dem Tod seiner 19jährigen Tochter.<sup>241</sup> Den langen Trauermarsch aus der 4. Sinfonie hat Lafontaine vollständig übernommen. Auch Musik des deutschen Komponisten Harald Weiss ist zu hören. Durch die Trauermusik wird der Tod in das Geschehen hineingebracht. Der angedeutete Suizid wird so vorweggenommen. Die Ähnlichkeit zur Tonspur von "A las cinco de la tarde" und "Les larmes d'acier" ist offensichtlich.

Die Musik macht das Leid spürbar, das der Komponist beim Tod seiner Tochter empfunden haben muss. Man trauert mit ihm. Ohne dass man den Entstehungszusammenhang der Musik kennt, kann man die Trauer, die die Frau zuletzt ausdrückt, durch die langsamen und schweren Rhythmen nachempfinden, denn

"Die Bilder, die von außen kommen, erreichen die inneren, die eigenen Bilder, wecken die eigenen Erfahrungen".<sup>242</sup>

Titel: Ursprünglich sollte die Skulptur "Machina Dionysos" heißen.<sup>243</sup> Dieser Titel vereint zwei Gegensätze: zum einen den des maschinell und präzise

---

<sup>241</sup> Hier und ff Meyer, Arbeiten, S.11

<sup>242</sup> Busmann, Verführung, o. S.

<sup>243</sup> Vgl. Meyer, Arbeiten, S. 16

ablaufenden Geschehen, zum anderen den des unkontrollierbaren Chaos', das mit Dionysos als dem Gott der Trunkenheit konnotiert wird.

"Passio" - ich leide - ist mehr als der erste Titel sinngleichend. Er verdeutlicht die seelischen Schmerzen, die die junge Frau erleidet. Wenn Werner Meyer von "mythischen, religiösen Dimensionen des (...) Lebensschmerzes" spricht, ist ihm zuzustimmen.<sup>244</sup>

Analyse: Ihr Gesicht, immer wieder in Nahaufnahme eingeblendet, spiegelt in den ersten Minuten Ruhe und Ausgeglichenheit, im zweiten Part innere Erregung wider (vgl. 3:00 Min.).

In der ersten Phase hält die Frau Erde in den Händen, ein Motiv, das in der bildenden Kunst immer wieder aufgenommen wird und als Fruchtbarkeitssymbol fungiert.<sup>245</sup> In der Antike wurde die Erde durch weibliche Figuren personifiziert.<sup>246</sup> In einer Ausstellung von Jill Scott mutiert das Symbol zu einem Bild für ein elektronisch verfremdetes Paradies. In den Händen, die einen Kreis ausformen, wächst ein Baum.<sup>247</sup> (Abb. 43) Die Darstellung ist computergeneriert. Sie beschwört einen paradiesischen Zustand, der in „Passio“ verloren gegangen ist.<sup>248</sup> Der Übergang von einer natürlichen Welt in eine von elektronischen Geräten bestimmte Welt zeigt sich nicht zuletzt in der Computermusik der zweiten Phase. In der letzten Phase wiederholte sich das Motiv der zusammengelegten Hände. Die Erde rinnt nun zwischen den Händen hindurch. Das wiederholt zitierte Motiv der aneinandergelagerten, nach oben geöffneten Hände macht auf die kulturelle Entfremdung und Entwurzelung aufmerksam. Hier zeigt sich eine thematische Verbindung zu "La batteuse de palplanches". In dem Video symbolisiert das Erdreich das weibliche Element.

Das Auge kann den in Zeitraffer gezeigten Bewegungen des Sandes auf dem Bauch der Frau nicht folgen. (Abb. 42 d) Es stellen sich Assoziationen an heftige Stoßbewegungen ein. Diese Szene erweckt den Anschein,

---

<sup>244</sup> Meyer, Arbeiten, S. 13

<sup>245</sup> Diese Szene erinnert an die Photographien der Aktion "Brot für die Welt". Auf den Plakaten, die auf die Aktion hinweisen, wächst ein Bäumchen aus der Erde, die in geöffneten Händen liegt.

<sup>246</sup> Im Gegensatz dazu werden die männlichen Elemente, Luft und Feuer, die sich von der Erde lösen und gen Himmel streben, durch Männer symbolisiert. Dazu Hartmut Böhme: Die hermetische Ikonologie der vier Elemente. Kat. Mediale, Hamburg 1993, S. 84 - 97

<sup>247</sup> "Paradise Tossed" (Zweifelhaftes Paradies), eine interaktive Computer-Installation, Ausstellung Linz 1993. Das Motiv war auf der Einladungskarte abgebildet.

<sup>248</sup> Sans weist in diesem Zusammenhang auf die im Computer digitalisierte Welt hin, die dazu führe, daß individuelle Eigenarten verloren gingen, Menschen und Dinge zunehmend standardisiert erscheinen würden. Er trifft damit eine Grundaussage von "Passio". Woman, S. 44

Gewalt würde von außen herbeigeführt werden. Gewalt ist mit einem erotischen Höhepunkt gepaart.<sup>249</sup> Die Stoßbewegungen des Körpers assoziieren Bewegungen beim Liebesakt.

Die Aufnahmen sind sinnlich und überaus erotisch. Sie sind nicht pornographisch sondern gekonnt sexy.<sup>250</sup> Die Kameraführung, die andeutet und nichts tatsächlich zeigt, verursacht den erotischen Reiz der Bilder. Die Bilder evozieren das Setting einer Peep-Show. (Abb. 42 b, c) "Passio" lässt sich in diesem Sinn mit Lafontaines Fotografie "Immaculata" vergleichen. Durch eine fotografische Technik, die mehr versteckte als offenbarte, bekam "Immaculata" erotische Ausstrahlung.

Der Heftigkeit der Bewegungen der zweiten Phase weicht einer Sequenz mit überwiegend ruhigen, nahezu meditativen Zügen. Im Gegensatz zu den Anfangssequenzen zeichnen sich diese Szenen durch mimisch ausgedrückte Trauer und Verzweiflung aus. Eine Zuspitzung des Geschehens erfolgt durch den überraschenden Suizidversuch. Der angedeutete Suizid bewirkt eine weitere Dramatisierung des vorangegangenen Teils. Beide Szenen, so unterschiedlich sie sind, dürfen als thematische Schwerpunkte des Videos gelten.

Die letzten Einstellungen konzentrieren sich auf das Gesicht der nun tief verzweifelten Frau. Hinnehmen und Begreifen erzeugen Tränen. Nicht nur die letzte Einstellung zitiert ein in der bildenden Kunst einschlägig bekanntes Motiv. Das Martyrium der siebenfach gebenedeiten Madonna scheint die Frau durchgestanden zu haben. Das Leid, das ihr zugefügt wurde, lässt sich in den Einstellungen zuvor finden: Eine Geschichte lässt sich erahnen, die mit Heimat und Entwurzelung zusammenhängt.

Symbolisch ersetzt die Erde den Mutter- und Heimatboden. Mit dem Verrinnen der Erde zwischen den Händen der Frau wird die Entwurzelung dargestellt. In dieser Deutung ergeben die anfangs farbig eingblendeten Rosen einen Sinn. Voll erblüht kündigt sich ihr Verwelken bereits an. Metaphorisch vereinen sie Erotik und Tod.

---

<sup>249</sup> Meyer sagt: "Der bewegte Körper und die aufgewirbelte Erde verschmelzen zu orgiastischer Einheit, im Wirbel sich auflösend (...)." Arbeiten, S.13

<sup>250</sup> Immer wieder wird der Zuschauer angesichts von "Passio" als Voyeur bezeichnet, der in die Intimsphäre einer Frau einbricht. Vgl. u. a. Brenken, Spiel, S. 94; Bussmann, Verführung, o. S. Roland N. Schmidt spricht von einer "Frau, die sich verführerisch aalt." In: Die vielen Gesichter der Gefühle. Museum Abteiberg: Marie-Jo Lafontaines Videoskulptur "Passio". In: Westdeutsche Zeitung, 17. 2. 1990, o. S.

Nicht zuletzt die archaische oder altamerikanische Bauweise der Skulpturwandung kann in Verbindung mit einer nicht europäischen Herkunft der Frau gesehen werden. Die Skulptur übernimmt architektonische Funktion. Sie dient als Behausung und hat Schutzfunktion.

Obwohl der Betrachter sich mit dem Geschehen identifizieren kann, wird er zunächst mit einer schwer verständlichen Darstellung konfrontiert. Vielleicht wirken die Bilder wegen ihres chiffrehaften Charakters so anziehend. Um den Mythos dieser Verführung zu erklären, greift Georg Bussmann auf die Odyssee zurück.<sup>251</sup> Er verweist auf die Irrfahrt von Odysseus, der nur, indem er sich selbst überlistet, den Lockgesängen der Sirenen entgehen kann.<sup>252</sup> Indem er sich an den Mast binden lässt, schützt er sich vor sich selbst. "Das hat dann", so Bussmann weiter, "mit Lust zu tun, aber nicht mehr mit möglichem Tod und Verderben".<sup>253</sup> Die Lust, die Bussmann meint, ist eine voyeuristische Schaulust, "Passio" ist in diesem Sinn verlockend, die Darstellerin reizvoll und anziehend und unerreichbar. Die Kameraführung konzentriert sich auf ihren Körper. Und wenn man sich an eine Peepshow erinnert fühlt, dann gehen sinnliche Verführung und Assoziationen an das Geschäft mit der Lust Hand in Hand. Den Betrachter fasziniert nicht die Geschichte, die symbolisch nachgestellt wird, sondern die Lust am Geilen und am Erotischen.

Die Gewalt, die als seelische Qual angedeutet wird, unterscheidet "Passio" von "Le mètronome de Babel". Die Einstellung, an der die Maschine in "Le mètronome de Babel" ein Metallstück anbohrt, besitzt realiter ein ästhetisches und ein gewaltsames Moment. Das schimmernde Metall und die Funken, die herumsprühen, geben diesem Vorgang etwas Leichtes und Unbeschwertes. Diese Leichtigkeit findet man in "Passio" in der Anfangssequenz.

"Passio" ist dagegen als weibliches Pendant zu "Les larmes 'd'acier" zu bezeichnen. Der Beginn der Videos, der jeweils mit Einblendungen von Körperpartien einhergeht, ist nahezu identisch. In "Les larmes d'acier" verschmelzen Mann und Gerät im thematischen Höhepunkt des Videos. In "Passio" verschmelzen Frau und Natur im Videobild. Beide

---

<sup>251</sup> Bussmann, Verführung, o. S.

<sup>252</sup> Odysseus lässt sich von seinen Gefährten an den Schiffsmast binden und kann so den Lockrufen der Sirenen, die er hört, nicht folgen. Seine Gehilfen hatten ihre Ohren mit Schweineschmalz verstopft.

<sup>253</sup> Bussmann, Verführung, o. S. Vgl. ferner Messler, Lafontaine, S. 81

Verschmelzungsideen sind erotisch geprägt. Werner Meyer sieht in "Passio" eine dramatische Konfrontation von Vergangenheit und Zukunft, weil

"die Grenze der Umsetzung des mythischen Traums zum Trauma erreicht und tendenziell überschritten ist".<sup>254</sup>

In der Nähe zu Natur und organischen Vorgängen erscheint "Passio" jedoch der Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" ähnlicher als "Les larmes d'acier". Heimatverbundenheit und Entwurzelung sind Themen, die in "Victoria" anklingen. Ähnlich wie in "Victoria" greift Lafontaine auf Bilder mit mythischem, symbolischem und rituellem Gehalt zurück. Der Verlust, den die Frau erleidet, ist ähnlich schmerzhaft wie der Verlust des Freundes und des Territoriums in "Victoria".

Wie in "Victoria" sind mit dieser Thematik andere Ebenen subtil verknüpft. Im Jahr der Entstehung von "Passio" hatte Lafontaine die Porträtserie "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" abgeschlossen. Eine Arbeit, die in unmittelbarem Zusammenhang mit "Passio" zu sehen ist. ( Abb. 12) Das Werk sollte ursprünglich "Die neue Frau" heißen.<sup>255</sup> Angesichts der schlichten und ruhigen Präsentation und des direkten Blickes der Porträtierten wirken die Bilder verwirrend und faszinierend. Ist es die Faszination "verbotener Wünsche", wie es Sigmar Gassert sieht, die mit der Starrheit in den Gesichtern kontrastiert?<sup>256</sup>

Der Vergleich mit "Les larmes d'acier" bietet sich an. Hatte Jean-Pierre van Tieghem den Erfolg der Skulptur darin gesehen, dass das "begehrte Verbotene"<sup>257</sup> thematisiert wird, stellt man fest, dass Lafontaine Wünsche auch in "Passio" und "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" weckt . In ihrem Artikel "Jeder Engel ist schrecklich" stellt Nehama Guralnik die These auf, dass die Mädchen aus "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" als direkte Antwort auf "Les larmes d'acier" zu verstehen sind.<sup>258</sup> Sie sieht die Männnergestalten aus "Les larmes d'acier", die der "Herrenrasse" des Dritten Reichs ähneln, als Kontrast zu den farbigen Mädchen, die sie als Frauen der neuen Welt ansieht. Die Frauen sind unbeeinflusst von dem

---

<sup>254</sup> Meyer, Arbeiten, S. 10

<sup>255</sup> Darauf weist Gassert hin, Glanz, S. 62. Dazu ferner Schneckenburger, Return, S. 24 und ff

<sup>256</sup> Gassert, Glanz, S. 82

<sup>257</sup> Tiegheim, Fiction d'une exposition, o.S.

<sup>258</sup> Guralnik, Every Angel, S. 102

Stereotyp nationalsozialistischer Ideologie und ziehen Stärke und Selbstbewusstsein aus der Vermischung verschiedener Kulturen.<sup>259</sup>

Eine Aussage in der Gegenüberstellung zu "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" wird unter diesem Gesichtspunkt relativiert. Die Arbeiten "Passio" und "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" korrespondieren miteinander. Sie haben einen gemeinsamen Inhalt: das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten zwischen Europäern und Menschen anderer Kulturen.

Jeder Engel ist schrecklich, 1992

Skulptur: Nach "A Las cinco de la tarde" und "Victoria" entsteht mit "Jeder Engel ist schrecklich" die dritte rundgebaute Skulptur der Künstlerin.<sup>260</sup> Sie nimmt die Form eines Kegels an.<sup>261</sup> (Abb. 44, 45) Der Kegel ist oben abgeschnitten, er besitzt einen schmalen Schlitz als Zugang. Die Kegelform bedingt auch die unterschiedlichen Durchmesser, oben beträgt er 475 cm und unten 670 cm im Durchmesser. Die Skulptur besteht aus Cortenstahl und ist aus 15 Segmenten zusammengesetzt. Ein Segment wiegt ca. 200 - 250 kg, bei 15 Segmenten ergibt sich ein Gesamtgewicht von ca. 3750 kg. Die Skulptur wirkt von außen unzugänglich, da sie sich mit der geschlossenen Seite den ersten Blicken des Betrachters präsentiert. Ein Umgehen der Skulptur ist nicht möglich, da die Skulptur immer an eine Raumwand anschließt. Für diese Skulptur verwendete die Künstlerin erstmals Stahl:

" (...) ich wollte den Cortenstahl polieren, der ist nach meinen Angaben zusammengesetzt, Stahl, Kupfer Aluminium usw. Ich fand es einfach schön, wenn diese Platten poliert sind. Das hat so eine Tiefe in sich, das hat mich fasziniert. (...) nur vom Ästhetischen bin ich ausgegangen (...) lass ich den Stahl draußen stehen und er rostet, dann bekommt er eine rote Rußschicht, wie die Arbeiten von Serra, er nimmt den gleichen Stahl. Aber es war mir zu assoziativ, dass der so rostet."<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Walker entwickelt für "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" einen Entwicklungsstrang für Frauendarstellungen am Beispiel der Marien- und Magdalenenbilder. Beide sieht sie in den Bildnissen in einer Person versammelt. Walker, Knowing, S. 80 - 83

<sup>260</sup> Jeder Engel ist schrecklich, 1992, Farbe, 5:52 Min., Farbe, 15 Monitore, Cortenstahl, 670 x 475 x 314 cm

<sup>261</sup> Dazu insbesondere Guralnik, Angel, S. 107

<sup>262</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995. Eine Eigenschaft von Stahl ist die Oxydation der Oberfläche, das Anlaufen und spätere Rosten. Diese Veränderung nutzt Serra als Farbqualität. Julia Breithaupt,

Der Raum zwischen innerer und äußerer Mantelung ist für Techniker begehbar. Der Hohlraum überrascht, meint man doch, vor einer kompakten Skulptur zu stehen. Im Innenraum der Skulptur sind die Monitore rundumlaufend in Augenhöhe eingelassen. Jeder Monitor ist nach innen gerichtet. Der Ausschnitt für die Monitoroberfläche ist knapp bemessen, Tastaturen und Rahmen werden von der Mantelung verdeckt. Das Erscheinungsbild der Skulptur erinnert an neoklassizistische Sepulkralarchitektur des 19. Jahrhunderts. Mit der Form des Kegels verbindet man aber auch eine Raketenabschussbasis oder einen Schornstein. Vor allem aber erinnert die Form an einen Vulkan. Wer das Bild des Vesuvs in Italien vor Augen hat, so wie er sich von der Stadt Neapel aus zeigt, wird sich der Ähnlichkeit bewusst. Mit der Kegelform wird Feuer assoziiert.

Video: In diesem Video sind drei Phasen auszumachen. Der erste Abschnitt des Videos zeigt das Entzünden eines Feuers, die zweite Phase ein Feuerinferno, der Übergang in die dritte Phase des Ver- und Ausbrennens vollzieht sich dazu parallel und schleichend. (Abb. 47 a-e)

Die erste Einstellung zeigt einen sich drehenden Globus (0:05 Min.). Der Äquator des Globus erscheint wie die Luftperspektive einer Autobahn (0:27 Min.). Man hört zwei Männer, die sich auf englisch unterhalten. Ihre Schritte sind zu hören, Autotüren werden geöffnet. Jemand sagt: "Here we go", "Turn on the headline". Die Linie des Äquators nähert sich nun wieder aus der Schräge (von links oben nach rechts unten) der Horizontalen an. Der nun folgenden, sehr schnellen Kamerafahrt um den Globus ist ein Soundmix von Schreien und Pistolenschüssen unterlegt, ein Mann ruft: "Hey man, fuck (you) nigger". Pistolenschüsse knallen, Maschinengewehrsalven rattern, man hört Autotüren zuschlagen und ein Auto wegfahren. In dieser ersten Einstellung, die knapp eine Minute dauert, ändert die Erdachse laufend ihre Position.<sup>263</sup> Ein mit einer schwarzen Kapuze verummter Mann entfacht mit

---

Material als Thema. In: Kat. Richard Serra. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1992, S. 10, S. 10. Vgl. Monika Wagner: Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997, S. 35 - 38. Wagner weist darauf hin, daß Serra seine Stahlskulpturen einem Oxydationsverfahren unterzieht und so die Rostschicht erzeugt, die charakteristisch ist für seine Stahlarbeiten. Ebenda S. 38

<sup>263</sup> Lafontaine hat für die Anfangseinstellung einen normalen Globus - Durchmesser 32 cm - genommen und an einen Motor angeschlossen, der den Globus mit steigender Geschwindigkeit drehte. Die Kamera war auf die Achse, den Äquator, eingestellt und blieb auf diesen Ausschnitt gerichtet.

einem Flammenwerfer ein Feuer (0:45 Min.), das sich schnell ausbreitet (und innerhalb einer Sekunde - jedoch zeitversetzt - alle anderen Monitore "entzündet"). Ein Feuerball breitet sich aus: Noch zweimal entfacht ein Kapuzenmann loderndes Feuer. Schrille Geigenmusik und rhythmische Musik sind diesen Bildern unterlegt. Lodernde Feuerbälle breiten sich aus. Die Flammen sind gleißend gelb (1:33 Min.). Man sieht nichts als Feuer. Ein Feuerfluss zieht sich über den Bildschirm in alle Richtungen (1:21 Min.). Einige Sekunden später ist ein Jammern zu hören. Danach beginnt die rhythmische Musik erneut.

Zu Beginn der zweiten Phase ( 2:30 Min.) singen Männerstimmen einen Choral. Auch in den Farbmischungen ist ein Wechsel deutlich: Von einem fast gleißenden Gelb gehen die Feuerflammen in tiefes Rot über (2:52, 3:06 Min.). Die Kamera rückt dicht an das Feuer heran. Die Flammen sind nun tiefrot. Drei langgezogene Basstriche unterbrechen den Chor, ein Läuten ertönt. Zwischen den Flammen erscheint ein Kapuzenmann. Die Flammen - es sind deutlich mehrere Meter hohe Flammen - sind in voller Höhe zu sehen, sie züngeln in drei Feuersäulen senkrecht nach oben (3:22 Min.). Ein Feuerball explodiert und löst sich in einer glutroten Fläche auf (3:34 Min.), die nach oben steigt (3:41 Min.). Dazu ertönt eine Stimme, Wortfetzen wie "It seems" und "you could see them" sind zu verstehen. Zwischendurch hört man Menschengeschrei und eine Stimme: "It's a crime, it's a crime" als Refrain (3:51 Min.). In diesem Moment tauchen die drei Feuersäulen wieder auf. Nun hört man einen Vers, der sich viermal wiederholt: "waiting for ash to ash, ash to ash" (4:01 Min.).

Dieser Refrain leitet die dritte Phase ein. Das Feuer verliert seine Kraft - parallel dazu findet sich eine Veränderung der Flammen. Der Bildrhythmus wird ruhiger. Von dichten dunkelroten Feuerbällen löst sich glühende Asche und rieselt hinunter. Die letzten Bilder zeigen einen im Rauch des verlöschenden Feuers vage zu erkennenden Planeten, der einer zweidimensionalen Darstellung der Welt gleicht. Er explodiert und bricht überraschend auseinander(5:17, 5:19 Min.).<sup>264</sup> Feuerprasseln, Polizeisirenen, Hubschraubergeräusche und Rufe hört man schwach; deutlicher vernimmt man das Prasseln der Flammen und menschliches Jammern. Eine Stimme fragt mehrmals "can anybody hear me?" Beim dritten Mal taucht in Rauch und Flammen gehüllt der intakte Planet wieder auf, Feuerfetzen steigen auf (5:25 Min.), ihre hellgelbe Farbe kontrastiert zu dem

---

<sup>264</sup> Der Kameramann hat für diese Einstellung eine Glasscheibe präpariert, die von einem dahinter stehenden Schützen zerschossen wurde.

rußigen Hintergrund. Die dunkelroten Feuerflammen gehen in ein Schwarz über. Zwischen Rauchfahnen und Rußwolken erkennt man einen Planeten (5:49 Min.). Das Video läuft nach links aus und lässt einen schwarzen Bildschirm zurück. Das Jammern endet Sekunden später.

Es gibt auf den insgesamt 15 Bildschirmen fünf Rhythmisierungen, die eine Bewegung, die sich von Monitor zu Monitor fortsetzt, herstellen. Die Abläufe der Videotapes sind zeitversetzt geschaltet - speziell bei den Einstellungen, in denen nur Feuerflammen zu sehen sind - ist diese Schaltung wichtig. Durch die Zeitverzögerung entsteht der Eindruck, die Flammen würden von einem Monitor zum anderen übergehen, so als ob sich die Feuerwand ausbreiten und fortsetzen würde.<sup>265</sup> Es gibt Momente, in denen alle Monitore Feuerflammen zeigen, so dass hier der Eindruck erweckt wird, man befände sich direkt in einem Feuerinferno. Diese Gleichzeitigkeit wird durch eine Computersteuerung erreicht, die fünf Laserbildplattengeräte dirigiert. Die Ton- und Musikeinspielungen folgen dieser Rhythmisierung nicht. Es entstehen minimale Abweichungen beim Zusammenspiel verschiedener Komponenten: "Ash to ash" wird eingespielt, wenn ein Feuerregen auf die Erde fällt und sich am Ende der Monitorreihe bereits wieder ein Feuerball ausbreitet. Die einzelnen Einstellungen sind nacheinandergeschnitten, d.h. es gibt selten Szenen, die doppelt oder mehrfach montiert ist. Eine Ausnahme bilden die Kapuzenmänner. Sie sind in die Einstellung montiert, um den Eindruck zu erwecken, sie befänden sich mitten im Feuer (0:45 Min., 1:40 Min.).

Alle Aufnahmen wurden mit einer feststehenden Kamera aufgenommen. Der Videofilm zeigt über weite Passagen eine Einstellung. Der Film ist nicht schnell geschnitten. Die Kamera war nah am Feuer positioniert - selbst für die Nahaufnahmen wurde kein zusätzliches Objektiv verwendet.<sup>266</sup>

Tonspur: Die Musik besitzt in dieser Skulptur Eigenständigkeit. Sie hat nicht kommentierende Funktion, sondern übernimmt und bildet ein eigenes "emotionales Feld".<sup>267</sup> Das an einigen Stellen zu hörende Knistern und Lodern des Feuers stimmt mit dem Bild überein. Es gibt über 15 Wechsel

---

<sup>265</sup> Vgl. Lafontaine: "Jeder Engel ist schrecklich". In: Presstext Bavaria Film Studios München 1992. Es entsteht eine "Art Ballett nach genauestens erarbeiteter Choreographie".

<sup>266</sup> Mehrere Drehversuche waren notwendig, bis die Künstlerin mit dem Ergebnis zufrieden war. Speziell die Feueraufnahmen erwiesen sich als extrem schwierig. Die mit einem Pyrotechniker mehrmals erzeugten Flammen waren über 10 Meter hoch. Der Film wurde mit speziellen Kameras, die bis zu 1000 Bilder pro Sekunde aufnehmen können, auf 35 mm gedreht.

<sup>267</sup> Herzogenrath, Malerei, S. 320

der Musik in dem sechsminütigen Videoband. Deutlicher als in den vorangegangenen Videos übernimmt die Tonspur eine tragende Funktion. Der Soundmix, der während der Kamerafahrt um den Globus zu hören ist, gibt Originalmitschnitte des Polizeiübergriffes in Los Angeles 1992 wieder, des Ereignisses, das die Rassenkrawalle in der Stadt auslöste.<sup>268</sup> In dieser knapp eine Minute dauernden ersten und letzten Geräuscheinblendung wird durch die Unterspielungen von Gesprächen, Schritten, Autofahren, Radio und Schüssen ein Spektrum an Anspielungen ausgebreitet. Die akustische Untermalung suggeriert Straßenkampf, Terror, Angst. Geräusche wie Schüsse, Maschinengewehrknattern, Rufe wie "Nigger", feierlich-sakrale Musik, aufpeitschende Rapklänge etc. kann man nicht zuordnen. Die Tonspur ist eine Mischung aus rhythmischen Schlägen im Industrialsound, verzerrten Geigen im Stil der Neutönermusik, Zittern, Chorälen und Rap.<sup>269</sup> Zu den ersten Feuereinstellungen ist eine Collage zweier Musikelemente zu hören, die immer wieder im Video auftaucht und sich wiederholt: das rhythmische "Gehämmere" im Stil der Neutönermusik verknüpft mit den verzerrten, schrillen Geigen im Stil der Industrialmusik.<sup>270</sup> In einigen Sequenzen ist die rhythmische Musik allein zu hören, doch immer wieder taucht die Collage von beiden Elementen auf. Industrialmusik, Passagen aus Peter Scherrers und Arto Lindsay's "Pretty ugly" kann man identifizieren, ist atmosphärisch eingesetzt. Es ist eine schwere Musik, deren dumpfer, elektronischer Rhythmus mit Assoziationen an Herzschlag verbunden ist. Darüber hinaus verursacht der Takt der Musik Angstvorstellungen. Die schrillen Geigenklänge, die der Industrialmusik zugemischt wurden, gehören zur polnischen Neutönermusik der 60er Jahre.<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> Los Angeles, April 1992. Der Schwarze Rodney King war auf offener Straße von vier Polizisten zusammengeschlagen worden. Aufgrund einer Videoaufnahme konnten die Polizisten identifiziert werden. Die nach dem Prozeß ausgesprochenen Freisprüche und die geringen Haftstrafen auf Bewährung führten zu den schlimmsten Rassenkrawallen seit Jahrzehnten in der Geschichte von Los Angeles. Die Auseinandersetzungen waren nach drei Tagen noch nicht unter Kontrolle. Ganze Stadtteile standen in Flammen.

<sup>269</sup> Die Geigenklänge, die zu den Feueraufnahmen zu hören sind, lehnen sich an das wohl bekannteste Werk "Threnody to the Victims of Hiroshima 2" von 1960 von Krzysztof Penderecki an. Die atonalen Geigenklänge entsprechen einigen Sequenzen dieses Stückes. Vor allem der Titel des Werkes würde weiteren Interpretationen Tür und Tor öffnen, muß hier so verstanden werden, daß es in der Videoarbeit um unschuldig Verfolgte und Ermordete geht.

<sup>270</sup> Industrialmusik ist eine konventionell erzeugte Musik aus den Jahren 1984 und 1985. Zu ihren wichtigen Vertretern zählen Controlled Bleeding, Test Departement und vor allem Throbbing Gristle. Industrialmusik gilt als eine intellektuelle Revision der Punkmusik. Sie ist in etwa zu vergleichen mit den Futuristen, die ihre eigene "Fabrikmusik" bevorzugten. Industrialmusik ist als "Drogenmusik" wegen ihres dumpfen und industriellen Rhythmus' in der Szene beliebt.

<sup>271</sup> Krzysztof Penderecki und Eugeniusz Knapik sind an dieser Stelle zu nennen.

Überganglos an diese Szene ist ein Chorwerk von Arvo Pärt zu hören. Es ist den Feuereinstellungen, in denen die Farbigkeit ins Rote übergeht, unterlegt. Männerstimmen singen einen Choral, der an eine kirchliche Feierlichkeit, an liturgische oder gregorianische Gesänge denken lässt. Arvo Pärt hat viele 12 Ton-Chor-Musiken komponiert.<sup>272</sup> Der Musik von Arvo Pärt ist - wie auch in der hier eingespielten Sequenz - anfänglich eine Harmonie zu eigen. Das Chorstück beginnt harmonisch, dann findet ein Wechsel innerhalb der gleichbleibenden Sequenzen statt: Die Tenöre werden atonal, eine Disharmonie in den Gesängen entsteht. Unvermittelt unterbrechen drei lang gezogene Basstriche die liturgischen Gesänge. Die Bässe gehören zur Musik von Eugeniusz Knapik. Sie werden abgelöst von einer Passage mit einem Läuten (Arvo Pärt). Erneut werden Sequenzen der Industrialmusik eingespielt. Der Refrain "ash to ash" von der amerikanischen Gruppe "Public Enemy" bringt eine weitere Komponente in die musikalische Dramaturgie: Zum einen passt sich der Refrain dem schnellen und dissonanten Aufbau der Musik an, zum anderen ist ein Bezug auf den Bildinhalt gegeben. Der Refrain "Ash to Ash", der zum Ascheregen zu hören ist, weist auf Untergang, das Ende der Welt hin. Er ist doppeldeutig: Aus Erde entsteht der Mensch, zu ihr wird er zurückkehren. Asche fällt auf den mit Asche bedeckten Boden nieder. Der Boden ist zu diesem Zeitpunkt schon verbrannt. Verbrannte Erde gehört zum Krieg. Gelegentlich klingt der Refrain nicht wie "ash to ash", sondern wie "as to as". Ruft man sich den Beginn des Videobandes in Erinnerung, wird deutlich, dass mit "as" (engl. Abkürzung für "ashole") genauso Polizisten wie auch Schwarze gemeint sein könnten. Auch der Refrain "It's a crime" wiederholt sich, nachdem das Feuer seinen Siedepunkt erreicht hat. Welches Verbrechen Lafontaine meint, bleibt offen. Die Musik von Public Enemy gibt Auskunft. Die Gruppe richtet sich darin gegen Rassismus und Gewalt.<sup>273</sup> Deren Musik beschäftigt sich mit der Rassenproblematik und gibt mit ihren Refrains eine interpretatorische Richtung vor.

---

<sup>272</sup> Dazu: Heinz Josef Herbort: Wohlklang und Stille. Der in Westberlin lebende estnische Komponist Arvo Pärt. In: Die Zeit, Nr. 12, 1995, S. 44. Pärts Musik ist inspiriert - und daher rührt die liturgische Komponente - durch Gesualdo, einen Komponisten des 16. Jahrhunderts.

1978 hatte die BBC ein Stück von Pärt auf ihr Konzertprogramm gesetzt, das diesen Einspielungen sehr nahe kommt: Cantus to the memory of Benjamin Britten. Fünf Minuten dauernde breite Ströme von Streichern, Harfe und Glocken erinnern ihrerseits an das "Tod in Venedig"-Adagio von Mahler, mehr noch an das computergesteuerte "Towers of Hanoi" von Andrew Schloss. Es kommt in diesem kurzen Stück zu einem Abwärtsgleiten in a-moll. Vgl. ebenda

<sup>273</sup> Die Gruppe identifiziert sich mit der "Black-Power-Bewegung". Vgl. Dietrich Roeschmann: Sensation um Mitternacht. Badische Zeitung. 5.12. 1994, S. 6

Durch die rhythmischen Klänge bekommt der Betrachter den Eindruck, die Flammen würden sich zum Rhythmus der Musik "bewegen", so dass aus dem Lodern eher ein "Tanzen" wird.

Die Musik arbeitet mit Geigen- und Bassverzerrungen, die in Horrorfilmen angewendet werden, um den dramatischen Moment hinauszuzögern und die Spannung ins Unerträgliche zu steigern. Dies und die permanenten Wechsel in den Sequenzfolgen sind es, die in der Dramaturgie entscheidende Akzente setzen. Die ständigen Wechsel - und dazu gehören auch die Wechsel von harmonischer und disharmonischer Musik, wie es z.B. beim Übergang der Basstriche in das Chorwerk deutlich wird, - erzeugen eine unheilvolle Atmosphäre. Am Videoende ist ein Dreitönegeräusch unterlegt: Es besteht aus Feuergeräuschen, Hubschrauberlärm und Hörfunkpresseberichten. Eine Stimme fragt immer wieder: "Can anybody hear me?". Diese Frage ruft Endzeitstimmung hervor. Geräusche eines Hubschraubers sind leise wahrnehmbar, werden lauter: Man assoziiert die Hubschrauber, die über dem Dschungel in Francis Coppulas Vietnamfilm "Apokalypse Now" von 1977 auftauchen. Mit Hubschraubergeräuschen können weitere apokalyptische Ereignisse, wie der Polizeieinsatz in Los Angeles, konnotiert werden.

Titel: Die Aussage "Jeder Engel ist schrecklich" ist scheinbar widersprüchlich und unbegreiflich. Ein weiteres Zitat der Duineser Elegien von Rainer Maria Rilke, denen dieser Titel entnommen wurde, verstärkt den Eindruck des Widersprüchlichen. Es besagt, dass die Schönheit nur ein Beginn des Schrecklichen ist. Bei Rilke ist zu lesen:

"Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen?  
und gesetzt selbst, es nähme einer mich plötzlich ans Herz:  
ich verginge von seinem stärkeren Dasein.  
Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang,  
den wir gerade noch ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören.  
Ein jeder Engel ist schrecklich."<sup>274</sup>

Rilke sieht in diesem Vers den Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen in der Figur des Engels verkörpert. Ein Engel steht sinnbildlich für Moral, Schönheit und Tugend.

---

<sup>274</sup> Rilke, Elegien, S. 7. Dazu Karin Schulze: Ein luftiger Austausch. Das implizite Wissen vom Subjekt in den Duineser Elegien Rainer Maria Rilkes. Hamburg 1987, S. 71

Engel sind Zwitterwesen, geschlechtslos und schwer mit Begriffen zu fassen. Da sie allein von ihrer nicht vorhandenen oder nicht eindeutig auszumachenden Geschlechtlichkeit den Transsexuellen ähnlich sind, werden sie ihnen gleichgestellt.<sup>275</sup> Rosemarie Trockel beschreibt den Engel wie folgt:

"Der Engel als 'rückwärtsgekehrter Prophet' (Walter Benjamin), als Bild der Hoffnung und Erinnerung (...). Der Engel als Bote (lat. angelus), als Informant (...) und als Verkünder. Der Engel als Schutzengel der Opfer. Und der Engel als Zwischenwesen, als androgynes Wesen im Möglichkeitsfeld der Geschlechter. Aber vergessen wir nicht: 'Jeder Engel ist schrecklich' (Rilke)."<sup>276</sup>

Der Titel "Jeder Engel ist schrecklich" charakterisiert in diesem ambivalenten Sinn die Skulptur.

Analyse: Das Video handelt von den Eigenschaften des Feuers. Feuer ist ein Leben erhaltendes wie Leben zerstörendes Element. Lafontaine inszeniert eine beziehungsreiche Bild- und Klangfolge zum Thema. Ihre Inszenierung dramatisiert Faszination und Magie, die vom Feuer als Bedrohung und als Naturereignis ausgehen. Feuer wird als Wärmespender mit Leben und als Flammenraub mit Tod schlechthin verbunden. Nach Kriegen und Völkermorden dieses Jahrhunderts erhält Feuer als Symbol der Vernichtung eine historische Komponente.

Das Videoband greift den organischen Kreislauf des Elementes auf, es handelt vom Keimen, Werden und Vergehen.<sup>277</sup> Die Feuerflammen symbolisieren dies: Ihr Zustand wechselt von flüssig zu fest, um wieder

---

<sup>275</sup> Maria Klonaris und Katerina Thomdasch verweisen auf die Erscheinung des Engels, um dessen Neutralgeschlechtlichkeit zu erklären: "Die gefaßte Haltung (...) die Stille, die von dieser Person ausgeht, gewähren dem/ der Abgebildeten eine transzendente Qualität." Maria Klonaris und Katerina Thomdasch: Die Auflösung der Geschlechter. In: Programmschrift Nr. 2, Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1994, S. 8 -9, S. 8. Rolf Dieckmann weist darauf hin, daß es die Menschen in der Renaissance und heute immer noch bewegt, "ob die Engel nun etwas zwischen den Beinen haben oder nicht". In: Wackeln Engel mit dem Hintern? Stern, Nr. 49, 1.12. 1994, S. 146

<sup>276</sup> Auszug aus dem Entwurfstext von Rosemarie Trockel für ein Mahnmal für die Homosexuellenverfolgung des Zweiten Weltkriegs. Zit. nach Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 124

<sup>277</sup> Marina Abramovic und Ulay (Uwe F. Laysiepen) arbeiteten in ihren Videos mit ähnlicher, jedoch viel eindeutigerer Symbolik, die mit Wachstum und Natur zu tun hat. In dem Videotape "City of Angels" von 1983, das aus fünf statischen Bildern besteht, steht ein junger Baum für keimendes Leben, Wachstum und Jugend. Die Säge, mit der der Baum abgesägt werden soll, steht für geistige Blindheit. Als geistig blind soll hier der Vorgang bezeichnet werden, in dem ein Baum unüberlegt gefällt werden soll. Die Größe der Säge, nahezu 1 1/2 mal so groß wie der Baum, zeigt auch den hohen Grad geistigen Unverständnisses.

einen Punkt der Auflösung zu erreichen. Licht aus unterschiedlichen Quellen verstärkt bzw. vermindert die Plastizität der Flammen.

Die Kapuzenmänner, die das Feuer entfachen, lassen - trotz ihrer schwarzen Bekleidung - an den Ku-Klux-Clan denken. Die Rassenthematik bekommt einen deutlich erweiterten Akzent, indem auch auf politisch oder religiös Verfolgte und Ermordete angespielt wird, da die Kapuzenmänner mit Inquisition assoziiert werden. Mit ihren spitzen Kopfbedeckungen erinnern sie an die Inquisitoren in Goyas Zeichnungen.<sup>278</sup>

Der Weltuntergang wird zum Schluss durch die Darstellung der Welt als Scheibe, die dem Verderben durch die Feuerhölle ausgesetzt ist, symbolisch dargestellt.

Als wesentliche Momente, die Gewalt und Macht veranschaulichen, sind die Ausmaße der Skulptur zu benennen. Erinnert man sich der Einstellungen, die ein skulpturales Gesamtbild hervorrufen, das an "Verbrennungsöfen" denken lässt, so wird man unweigerlich mit dem Holocaust konfrontiert. Wulf Herzogenrath ist der Ansicht, "Jeder Engel ist schrecklich" sei die erste Skulptur, die keine narrative Struktur besitze.<sup>279</sup> Sieht man einmal vom Lodern, Vergehen und Verlöschen des Feuers ab und vergisst die Bilder eines Planeten, der zum Schluss in Flammen aufgeht, bleiben Anspielungen, musikalische Doppeldeutigkeiten und ungeklärte Bilder von Ascheregen und Explosionen. Die komplexen Sinnzusammenhänge sind nicht durch eine übergeordnete erzählerische Struktur organisiert und erschließen sich daher dem Betrachter nicht ohne weiteres.

History is against forgiveness, 1991

(Geschichte ist gegen Vergebung)<sup>280</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. "Attacco", einer der Fahrer mit einer roten Unterziehmütze erinnert an einen Terroristen. Vgl. die Photographien von Andreas Serano "Klansman" von 1990. Abb. Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 22 und ff. Bei den dort abgebildeten Männern handeln es sich um zwei Weiße mit einer grünen und einer roten Kopfbedeckung vom Ku-Klux-Klan. Ebenda

<sup>279</sup> Herzogenrath, Malerei, S. 320. Sie würde sich damit von einer in den letzten Jahren zu beobachtenden Tendenz unterscheiden, in denen die Videos mit erzählerischem Charakter deutlich zunehmen. Vgl. Kwella, Berlin, S. 128. Marcade schließt sich für "Le mètronomie de Babel" Herzogenraths Auffassung an. Er führt die Videotechnik Lafontaines an, die geeignet sei für eine "Befreiung von allem Anekdotischen". Durch sie werden "die traditionellen erzählerischen Strukturen zerstört". Video-Begegnungen, o. S.

<sup>280</sup> History is against forgiveness, 1991, Farbe, 1 Monitor, Holz bemalt, Globen

Auf einem Tisch stehen ca. 15 unterschiedliche Globen. (Abb. 48) Hierunter befindet sich ein weißer, unbeschrifteter Erdball, der sich von den anderen Globen abhebt. Dem Tisch zugeordnet ist ein schwarzer großer Kubus.<sup>281</sup> An die Wand gegenüber projiziert ein Videogerät das Bild des Erdballes, der sich immer schneller dreht. Eine Flamme schießt empor und löscht die Erde aus.<sup>282</sup> Die Videoarbeit "History is against forgiveness" von Lafontaine beschäftigt sich mit der Macht des Feuers und dem Untergang der Welt.<sup>283</sup> Der Titel weist darauf hin, dass Zeit nicht alle Wunden heilt und auch die "Gnade der späten Geburt" nicht von Schuld befreit.<sup>284</sup> Der Titel "Jeder Engel ist schrecklich" wurde auch für eine Photoserie verwandt.<sup>285</sup> Bildern von Bränden und Flammen aus "Jeder Engel ist schrecklich" werden aktuellen Photos von Kriegs- und Bürgerkriegssituationen gegenübergestellt. Durch die Gegenüberstellung werden die Fotografien von Schauplätzen aktueller Gewalt ihres bloß dokumentarischen Charakters enthoben und um eine Dimension erweitert. Die beigeordneten Feuerbilder lösen das aktuelle Geschehen aus der lokalen und historischen Gebundenheit, um es auf einer verallgemeinernden und abstrahierenden Ebene zu deuten. Staatsgewalt, Aufruhr und Kriegstod sind allgegenwärtig und universell - so lautet die Botschaft von Lafontaine.

Nuages et mer, 1994/96

(Wolken und Meer)<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> Die Bedeutung des Kubus ist für die Verfasserin nicht eindeutig zu bestimmen gewesen. Bussmann sieht ihn als Symbol für das Fremde, das sich beim Betrachten in uns ausbreitet: "(...)tritt aus dem Vordergrund nach vorn, ein Gedanke maßlos, den Betrachter übersteigend: äußerlich in Gestalt des riesigen dunklen Kubus in der Mitte des Raumes und innerlich durch das Gefühl, das in einem entsteht und einen innerlich auslöschen und aufheben will." Bussmann, Ende, S. 449

<sup>282</sup> Das Video heißt "We are all shadows". Es wird von Lafontaine zumeist in "History is against forgiveness" integriert, ursprünglich ist es jedoch als Vorstudie zu "Jeder Engel ist schrecklich" entstanden. "We are all shadows" (Wir sind alle Schatten) 3 Min., S/W. Dazu Iris Dik: Marie-Jo Lafontaine. We are all shadows, Den Haag. In: Arte Factum, Nr. 44, 1992, S. 57 - 58. Vgl. Abb. ebenda

<sup>283</sup> Bussmann, Ende, S. 448

<sup>284</sup> Bussmann, Ende, S. 449

<sup>285</sup> History is against forgiveness, 1992, Photographie, zweiteilig, Öl auf Holz, 3 Arbeiten: 160 x 290 x 8 cm, 210 x 290 x 8 cm, 160 x 391 x 8 cm. Abb. Kat. Angel, Tel Aviv, 1992/93, S. 86, S. 101

<sup>286</sup> Nuages et mer, 1994/96, Farbe, 2 Videoprojektionen 200 x 200 cm. Für "Nuages et mer" wird der Entstehungszeitraum 1994 bis 1996 angegeben. Ähnlich wie bei "L'enterrement de Mozart" ändert Lafontaine die Arbeit noch. Diese Änderungen betreffen zunächst die Videoaufnahmen. Es gibt ferner Überlegungen, die zwei Videoprojektionen in eine umzuwandeln. Gespräch Lafontaine/Kenter 1996

Diese Videoarbeit Lafontaines besteht aus zwei Videoprojektionen in getrennten Räumen. Ein schmaler Gang verbindet die Räume.

Die Videos zeigen in einem Raum Wolkenformationen, im anderen Raum Aufnahmen vom Meer. (Abb. 49, 49 a) Beide Videos entsprechen sich: Das Wasser rollt zu einer schwarzen dunklen Masse heran, türmt sich zu einer Welle auf, breitet sich dann aus. Zurück bleibt ein dunkler, kaum bewegter Wasserspiegel, der einen Strudel ausbildet. In der anderen Projektion formieren sich einzelne Cumuluswolken zu einer dichten Wolkenwand, die den hellblauen Himmel verfinstert. Am Ende bleibt ein kompaktes Wolkengebilde, das einen Wirbel ausformt.

Die Tonspur korrespondiert mit den Videobildern: Man hört Meeresrauschen oder das Heulen des Windes, das anfangs mit Donner und Blitz eingeleitet wird. Während der Strudel und Wolkenballungen ist Kindergeschwätz zu hören, das mit Zunahme der Strudel und Wolkenbildungen abnimmt. Es wird der Eindruck suggeriert, dass Wasser und Wolken die Kinder verschlucken und mit sich nehmen.

Die Strukturen des Wassers und der Wolken sind wesentlich für den Inhalt des Videos. Sie sind nicht fest, eher flüchtig und sie formen sich immer neu. Die Videos gleichen, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, dem Video von "Jeder Engel ist schrecklich". In beiden Arbeiten werden Naturgewalten als unabhängige und zerstörerische Elemente begriffen. In beiden Arbeiten erweitert die akustische Ebene das Themenfeld: So lassen die gurgelnden Geräusche an Tod durch Ertrinken denken.

Wie schon bei den frühen Videoarbeiten festgestellt wurde, betont Lafontaine das skulpturale Element der Arbeiten. Der Unterschied von frühen Arbeiten zu den Hauptwerken wurde vor allem unter diesem Aspekt betrachtet. Dabei hat sich herausgestellt, dass mit der Betonung der Skulptur in Format und Gestaltung eine Neubewertung des Videos einhergeht. Die Skulptur vermittelt spontan einen Eindruck, der nicht immer und sofort erkennbar in Verbindung mit dem Inhalt des Videos steht. In den späteren Arbeiten lebt die Skulptur stärker durch das Spannungsverhältnis von Video und Gesamtaufbau.

Die Bedeutung der Tonspur ist groß, da oft sie erst den Inhalt des Videos in anderen Zusammenhängen erscheinen lässt und das ohnehin schon große Themenfeld der Arbeiten erweitert. Als thematische Schwerpunkte kristallisieren sich Erotik, Gewalt und Tod heraus. Lafontaine vermittelt

komplexe Zusammenhänge anschaulich und spannend. So werden sexuelle und erotische Motive zunächst mit maschinellen Prozessen gekoppelt. Von den frühen Arbeiten bis zu den aktuellen Werken wird das Maschinen-/Gerätemotiv aufgegeben und Menschen und Natur zum Mittelpunkt der Videos erhoben. Hier stehen oft Körperpartien im Blickfeld der Kameraführung. Auch hier ist die Ausrichtung zu einer zunehmend erotischen Symbolik offensichtlich. Nach "Passio" werden in "Jeder Engel ist schrecklich" und "Nuages et mer" organische Vorgänge vermittelt, die die Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft zu Hauptträgern der Symbolik werden lassen.

## Formen der Skulpturen

### Einführung

Der immense Kostenaufwand, den Videoskulpturen mit sich bringen, bedingt eine hohe Anzahl von Videotapes. Videoskulpturen werden deshalb häufig nach dem Videoband interpretiert.<sup>287</sup> Das Erscheinungsbild der Skulpturen Lafontaines wird in Besprechungen zumeist vernachlässigt.<sup>288</sup> So bleibt unberücksichtigt, dass die Skulpturen ein konstitutiver Bestandteil der gesamten Arbeit sind. Denn bevor der Betrachter das Video zu sehen bekommt, wird er mit der Skulptur konfrontiert, die ihn durch mehrere Faktoren - wie z. B. Größe und Gestalt - einstimmt und die zur Rezeption des Videos von großer Bedeutung sind.

Die Videoskulpturen sollen daher als bildhauerische Werke betrachtet werden.<sup>289</sup> Auf dieser Grundlage wird ein Vergleich mit anderen Stilen der Kunstgeschichte vorgenommen. Die Analyse folgt dem Gang des Rezipienten bei der Annäherung an die Skulptur. Nachdem dieser in die Skulptur eingetreten ist oder sie umrundet hat, wendet sich seine Aufmerksamkeit dem Videoband zu. Dieser Beziehung zwischen Skulptur und Video kommt ein weiterer Schwerpunkt zu.

---

<sup>287</sup> Vgl. u.a. die Veröffentlichungen von Bussmann, "Verführung" und Foncé, "Lafontaine" Hier sei ferner auf die Publikation von Reinhard Beuth verwiesen, der die Unverkäuflichkeit der Videoarbeiten auch in der Größe sieht. Beuth, Schwere, o. .S.

<sup>288</sup> U. a. bei Herzogenrath, Malerei , S. 319; Fonce, Lafontaine, o. S.

<sup>289</sup> Es gibt bisher keine Veröffentlichung, die den skulpturalen Aspekt von Videoarbeiten thematisiert. Die Verfasserin orientiert sich daher an Margit Rowells Buch Skulptur im 20. Jahrhundert. Diese Publikation betrifft aber nur bildhauerische Werke bis 1970. Dieses Datum, so Rowell "markiert auch den Beginn der Ethik und Ästhetik der Postmoderne und ihrer Objekte, die in Form und Inhalt von unserer Definition moderner Skulptur abweichen". Ebenda, S. 7. Um die Skulpturen in die Videolandschaft der 80er und 90er Jahre besser einordnen zu können, wird im weiteren Gerda Lampalzers Buch: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien 1992 empfohlen. Diese Publikation ersetzt die mangelnde Diskussion der formalen Seiten einer Videoskulptur jedoch nicht.

## Formen

### Monitore als Bausteine der Skulptur

Die Videoskulpturen als bildhauerische Arbeiten zu betrachten, fällt zunächst schwer. Im Gegensatz zu Statuen, die aus Holz, Stein oder Bronze geschnitten und geformt werden, sind die Bestandteile der Videoskulptur vorgegeben und können in ihrer Form nicht verändert werden.

Videoskulpturen sind aus vielen Einzelteilen zusammengesetzt. Der Monitor ist der vorgegebene, oft kleinste Baustein.

Lafontaine spielt alle räumlichen und formalen Möglichkeiten durch, wenn sie in ihren pyramidalen Arbeiten auf die Form des Monitores eingeht. Es entstehen Skulpturen, die die eckige Form des Monitores aufnehmen und nach außen sichtbar machen. In den Hauptwerken variiert Lafontaine die Zusammenstellung der Monitore, setzt die Bausteine übereinander oder ordnet sie in einer Reihe an.<sup>290</sup> Die Größe der Arbeiten lässt geschwungene Formen der Holzverschalung zu. Über halbkreis- und kreisförmigen Grundrissen wölben sich schräg nach oben verlaufende Skulpturen, die die Form des Kegels aufgreifen. Lediglich die Monitorfläche erscheint als konstante Form.<sup>291</sup>

Die pyramidenähnlichen Werke schwächen die starren Proportionen ab, die durch die Monitore bedingt sind. So hat Lafontaine in einer Ausstellung in Basel den statischen Grundriss von "Les larmes d'acier" gemildert. Die leicht nach innen gebogene Skulptur erhebt sich über einem halbkreisförmigen Grundriss und nähert sich der Rundung eines Kegels an.<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Als Baustein nutzt auch Claus Böhmler den Monitor. Das Zusammenstellen von einzelnen Monitoren ist bei ihm aber eher als Demontage zu begreifen. In diesem Sinn zerlegt Böhmler Skulpturen und Environments, faßt dieses Zerlegen als Neuordnung auf. Der Monitor erhält so eine eigene Gewichtung. Vgl. Kat. Video-Skulptur in Deutschland seit 1963. Institut für Auslandsbeziehungen. Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 18

<sup>291</sup> Lafontaine setzt den Monitor aber so in die Umwandlung ein, daß Tastaturen und Lautsprecher von dieser verdeckt werden. In Lafontaines Skulpturen fällt auf, daß die ihnen innewohnende und die sie steuernde Technik kaum sichtbar und nicht zugänglich ist. Ganz im Gegensatz zu anderen Videokünstlern, die die massive Ausstattung der Skulpturen mit Technik und Elektronik fast schon selbst zu thematisieren scheinen. Vor allem junge Videokünstler - wie es bei der Diana Thater-Ausstellung im Februar/März 1997 im Kunstverein in Hamburg zu beobachten war -, legen ihre Technik offen. Dazu Kat. Diana Thater. Selected works 1992 - 1996. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 1997; Kat. full house, Wolfsburg 1996/97

<sup>292</sup> Vgl. Zutter, larmes ., o.S., Abb. ebenda

## Geometrisierung der Formen

Die Arbeiten Lafontaines sind entweder zu Pyramiden mit viereckigem Grundriss oder zu Kegeln mit rundem Grundriss aufgebaut. Die kegelartigen Skulpturen sind auf ihre geometrischen Formen beschränkt und zu einer dichten Figur zusammengeschlossen. Klare, kompakte Formen finden sich in den pyramidalen Skulpturen.

Beginnend mit "A las cinco de la tarde" sind die Veränderungen augenfällig. Nach dieser kegelähnlichen Skulptur entwickelt die Künstlerin eine pyramidale, die über einem rechteckigen Grundriss liegt ("Le mètronome de Babel"). Den nächsten Schritt markiert eine Skulptur mit einem kompakteren Erscheinungsbild: "Les larmes d'acier" nimmt zwar den oberen, dreistufigen Abschluss auf, dieser ist jedoch nicht deutlich ausgeprägt. Danach entstehen drei rundgebaute Skulpturen, die sich der Form des Kegels annähern und als Besonderheit einen spiralförmigen Eingang haben oder deren Grundriss halbkreisförmig ist ("Victoria", "Passio").

Die pyramidalen und kegelförmigen Skulpturen präsentieren sich in zunehmend homogenerer Gestalt: Am markantesten ist diese Entwicklung im Vergleich von "A las cinco de la tarde" mit "Jeder Engel ist schrecklich" nachvollziehbar. "A las cinco de la tarde" basiert auf einem kreisförmigen Grundriss, dieser ist aber nicht homogen, da die einzelnen Videotürme auseinanderstehen. Die leichte Schräge der Skulptur wird nicht als charakteristisch wahrgenommen, die Bauelemente der Skulptur sind an der oberen Kante optisch miteinander verbunden, das Gebilde wirkt starr. Mit "Jeder Engel ist schrecklich" entsteht eine Skulptur, die in ihrem Erscheinungsbild stringent und homogen ist. Der Grundriss ist kreisförmig, die Monitore sind in eine geschlossene Wand eingelassen. Der so geschaffene begehbare Raum verleiht der Skulptur einen architektonischen Charakter. Der Kegel wahrt plastisch den harmonischen Eindruck, lediglich der schmale Eingangsschlitz unterbricht das stimmige Äußere.

Ein Vergleich zwischen den pyramidenähnlichen Werken "Le mètronome de Babel" und "Les larmes d'acier" lässt eine Verdichtung des äußeren Gesamtbildes beobachten: Die abschließenden Stufen sind zuletzt weniger stark ausgeprägt, das Formenvokabular reduziert.<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> Stephan Schmidt-Wulffen ist der einzige Kritiker, der diese Tendenz in den Skulpturen bemerkt hat. Er weist darauf hin, daß Lafontaines Schaffen sich diesbezüglich dem Bauhaus verpflichtet zeigt. Leben, S.8. Lafontaine selber sagt, ihre Ausbildung habe ihr eine "certain facon de voir les choses, une certaine rigueur" mitgegeben. Zit. nach ebenda

Obwohl in den Arbeiten seit 1984 die Form des Monitors negiert wird, bleibt eine Strenge bestehen. Es sind die zuletzt entstandenen Arbeiten, die reine Formen ausbilden und indirekt auf die Konturen des Monitors Bezug nehmen. Als elementare Formen kristallisieren sich Kreis, Kubus und Kegel heraus.<sup>294</sup> Kreis, Kubus, Pyramide, Kegel bedingen Harmonie und gewährleisten stimmige Anschauungen.<sup>295</sup>

Es scheint, als suche die Künstlerin eine Form, die möglichst formunauffällig ist.<sup>296</sup> Diese Entwicklung ist in zwei Phasen zu unterteilen. Von 1984 bis 1987 entstehen Skulpturen, die sich der Form einer Pyramide angleichen. Durch die verschiedenen Elemente - farbliche Absetzungen, Strebepfeiler, Zinnen - , ist eine formneutrale Skulptur nicht zu erkennen. Ab 1988 entstehen ausschließlich Skulpturen mit einem halbrunden Grundriss. Die Skulptur wird vom Erscheinungsbild geschlossener und wirkt harmonischer.

## Postmoderne Form

In den frühen Skulpturen sind vereinzelt Anlehnungen an den Baustil des Mittelalters und der Antike festzustellen: Türme, Strebepfeiler, Pylone, Triptycha und Spiralen.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Dies ist das Formvokabular der Minimalisten. Hiervon und von den Unterschieden minimalistischer Skulpturen zu denen Lafontaines wird im Vergleich mit den Werken Richard Serras noch die Rede sein.

Vollkommene Reinheit sieht Clement Greenberg als unerreichtes Ziel und als Tendenz auf dem Weg zur modernen Skulptur. Greenberg veröffentlicht seinen Aufsatz 1949. Ein Jahrzehnt später werden die Minimalisten die Tendenz eingeholt und diese "Vorgaben" erreicht haben. Clement Greenberg: Die neue Skulptur. In: Rowell, Skulptur, S. 258 - 260

<sup>295</sup> Der Mathematiker spricht bei diesen Formen von Polyedern. Dies sind mathematisch reine Formen, die sich in einer gewissen Potenz im Grund- und Aufriß der Körper widerspiegeln. Bei Lafontaines Skulpturen lassen sich die Polyeder nicht feststellen, dennoch findet man geometrisch grundlegende Elemente, die sich wiederholen und die für die Harmonie des Äußeren verantwortlich sind.

<sup>296</sup> Sol LeWitt schreibt 1966 über den Kubus: "Die interessanteste Eigenschaft des Kubus ist, daß er relativ uninteressant ist. Im Vergleich zu anderen dreidimensionalen Formen fehlt ihm jegliche aggressive Kraft, er impliziert keine Bewegung, er ist die unemotionalste aller Formen. Er ist daher die Form, die sich am besten als Basiseinheit für komplizierte Funktionen eignet (...). Weil er ein universell anerkannter Standard ist, wird vom Betrachter keine Intention verlangt. Man versteht sofort, daß der Würfel einen Würfel darstellt, eine Form, die unzweifelbar sie selbst ist. Durch die Verwendung des Würfels vermeidet man die Notwendigkeit, eine andere Form zu finden, und behält sich seine Verwendung für die Erfindung vor." Zit. nach Gregor Stemmrich (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, Basel 1995, S. 185

<sup>297</sup> Auf diese Ähnlichkeiten weist Foncé hin. Lafontaine, o. S. Auch diese Hinweise beschränken sich allerdings auf wenige Sätze. Vgl. ferner Herzogenrath, der bei "Jeder Engel ist schrecklich" von

Antike Sport- und Spielveranstaltungen waren kultischen Ursprungs und wurden als Feste zugunsten der Götter zelebriert. Lafontaines Boxarenen, Stierkampfarenen und Sportstadien sind solchermaßen formale wie inhaltliche Anknüpfungspunkte. Baulich nehmen ihre Skulpturen Formen auf, die mit den antiken Veranstaltungsarchitekturen des Circus', Stadions oder des Amphitheaters zu vergleichen sind, filmisch gehen die Videos mit den Kampfszenen beim Boxen, bei der Corrida oder beim Autorennen über das Sportliche hinaus und verweisen auf deren gesellschaftliche oder rituelle Bedeutung.<sup>298</sup> "A las cinco de la tarde" greift mit der Kreisform den antiken Stadionbau auf und spielt damit auf die sportliche Seite eines Stierkampfes an, wie auch auf die gesellschaftliche Bedeutung, die eine solche Veranstaltung über das Sportliche hinaus besitzt. Der Umgang mit historischen Bauformen und die Intention, mittels traditioneller Formen auch Werte und Bedeutungen zu transponieren, ist postmodern zu nennen. In den Amphitheatern des Altertums wurden Menschen den Löwen zum Fraß vorgeworfen, in der spanischen Arena des 20. Jahrhunderts sind es die Stiere, die getötet werden - das will Lafontaine betonen.

. "Les Gardiens du Jeu" besteht aus einzelnen Skulpturen, die archaische Referenzen aufweisen.<sup>299</sup> Die Skulpturen nehmen die Anordnung der Steine eines Hügelgrabes der Steinzeit wieder auf. Die Türme in "Victoria" scheinen diese Formation zu zitieren. Selbst in "Jeder Engel ist schrecklich" findet sich ein altertümliches Motiv. Der enge Zugang erinnert an die schmalen Zugänge zum Inneren ägyptischer Pharaonengräber.

In "Passio" steht der pylonenartige Aufbau für Archaisches, und werden Anklänge an Mittelalterliches über schmale, zinnenbesetzte Maueraufsätze erzeugt. Die bronzefarbenen Flächen erinnern zudem an assyrisch-babylonische Kunst, an die Kultur der Inkas und an Elemente des Jugendstils. Mittelalter und Antike werden architektonisch auch in "Les

---

archaischen Großbauten spricht. Malerei, S. 319. Vgl. ferner Meyer, der die assyrisch-babylonische Formensprache in "Passio" wiederfindet. Arbeiten, S. 10, 13. Vgl. ferner Malle, Festspiele, o. S.

<sup>298</sup> Vgl. Meyer: "(...) weckt die historische Erinnerung eines heiligen, für die Riten bestimmten Orts der Schaulust und des sakralen Götterspiels." Arbeiten, S. 15. Vgl. ferner Foncé, Lafontaine, o. S. In beiden Veranstaltungen kommt es auf Macht an. Die Macht der Götter ist in "A las cinco de la tarde" gleichbedeutend mit der Macht des Publikums. In beiden Veranstaltungen finden die Kämpfe zur Freude des Zuschauers statt. Auf dem Platz haben sich die Machtverhältnisse geändert. Waren es früher Tiere, die den Menschen töteten, sind es jetzt Menschen, die Tiere töten.

<sup>299</sup> An die Kaaba erinnert der schwarze Block der Installation "History is against forgiveness". Die Vergleiche sind angezeigt, bedenkt man, daß bei weniger markanten Ähnlichkeiten eine Motivnähe zur Antike bemerkt wird. Sie war schon bei Paiks erster TV-Entfremdung festgestellt worden und wurde allein wegen der neuen Stellung des Fernsehers (von der Wand weggerückt) mit einer antiken Skulptur verglichen. Battcock, Frühling, S. 25

larmes d'acier" zusammengebracht. Hier verstärken strebepfeilerähnliche Stützen optisch die Skulptur. Der Gesamtbau ist pyramidenähnlich. Die Beziehung zur Antike und zum Mittelalter ist nicht nur motivlich und formal bedingt, sondern spielt auf symbolische und funktionale Dimensionen an. Alle Skulpturen beanspruchen schon auf Grund ihrer Ausdehnung große Räume, in denen sich die Betrachter wie Gläubige versammeln können.<sup>300</sup> Wie in einer gotischen Kathedrale versammeln sich auch die Betrachter vor dem "Altar" einer Skulptur und verfolgen ehrfürchtig das dargebotene Schauspiel.<sup>301</sup>

Lafontaine verzichtet zunehmend auf Stufungen und Fassungen im skulpturalen Gefüge, um ein einheitliches Äußeres zu erreichen. Damit einher geht eine stärkere Gewichtung des Videos.

Der Einschnitt im Jahr 1988, der für die Geometrisierung der Formen festgestellt wurde, markiert in dieser Entwicklung eine Wende. "Viktoria" aus dem Jahr 1988 zitiert antike Motive, bei "Passio" aus dem Jahr 1990 wird auf Archaisches in Form und Farbe angespielt. Trotz der aufgeführten Parallelen wird die Adaption historischer Baumotive und -formen zunehmend formalistisch. In Abgrenzung zur gotischen Leichtigkeit - die Kathedralen sollten den Himmel erreichen - sind "Passio" und "Les larmes d'acier" optisch unbeweglich und scheinen am Boden haften zu wollen. Formen und Dimensionen entlehnt Lafontaine nicht mehr mittelalterlichen Vorbildern.

Die Atmosphäre von Ehrfurcht, die man in den vor 1988 entstandenen Skulpturen feststellte, bleibt in den Werken spürbar, erfährt eine Steigerung. Ob es um Zitate der Antike geht oder um Zitate des Mittelalters - sie sind in den zuletzt entstandenen Skulpturen immer weniger feststellbar. Die Bauelemente der Skulpturen können nun nicht mit Obelisk, Strebepfeiler und Zinnen, sondern eher mit Kreis, Kegel und Kubus umschrieben werden. In dieser Entwicklung ist der ägyptisierende Zugang zu "Jeder Engel ist schrecklich" nicht als ein Zitat archaischer Großbauten anzusehen, sondern formal bedingt, um die geschlossene Form und das einheitliche Erscheinungsbild der Skulptur so wenig wie möglich zu beeinträchtigen.

---

<sup>300</sup> In dem Sinn wirken auch die Photographien, so die Serie "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime." Die einzelnen Photographien fordern zur Betrachtung einen gewissen Abstand. Diese Zone wird durch die Reihung der Bilder zu einem durchgängigen Raum, der eine fast ehrfurchtgebietende Aura vermittelt, hergestellt.

<sup>301</sup> Vgl. meinen Artikel: Man tut so, als ob immer Feiertag wäre - Vom Flügelaltar zu Joseph Beuys. Kat. Rücksichten. Museum für Neue Kunst, Freiburg 1991, S. 3 - 5

Die Ähnlichkeiten der Skulptur mit Bauten aus Antike und Mittelalter sind in den frühen Skulpturen mannigfaltig und oft überdeutlich. Allerdings ist weder eine Vorliebe für eine bestimmte Epoche noch eine Präferenz bestimmter Zitate festzustellen. Die Beliebigkeit der Zitate ist offensichtlich und deswegen sind bestimmte oder ausgewiesene Zusammenhänge unsicher. Demnach müssen weitere Gründe für diese fast eklektizistische Formensprache bestimmend gewesen sein.

Eine Erklärung bietet die Tatsache, dass die Kunst in den 80er Jahren für Geschichte empfänglich geworden ist.<sup>302</sup> Lafontaines Arbeiten spiegeln diesen Trend wider, verweisen formal wie funktional auf Geschichtliches. Nur unter Berücksichtigung historischer Ebenen sind frühe Skulpturen, wie "A las cinco de la tarde" oder "Le mètronome de Babel", überhaupt zu verstehen. Mit ihren historischen Bezügen stehen die Skulpturen - und die Arbeiten ohne diese Reminiszenzen entstehen erst zu Beginn der 90er Jahre - im Trend der 80er Jahre:

"In den Werken stößt man also schon auf Geschichte, bevor sie sich überhaupt in handgreiflichen Zitaten (...) materialisiert. Da gibt es die leise Nostalgie der Rückbesinnung aufs gerade Vergangene. Beinahe noch gegenwärtig, ist es schon zu einem Stück Erinnerung geworden. Andererseits weckt das Sensibilitäten für alle die Merkmale unserer Gegenwart, die uns in zwanzig oder dreißig Jahren vom Zeitgeist der Achtziger künden."<sup>303</sup>

Auch die Themen der Videobänder sind nicht ausschließlich im 20. Jahrhundert angesiedelt. Historisch bewegen sie sich zwischen Riten und Mythen vergangener Jahrhunderte und aktuellen Szenerien, inhaltlich greifen sie traditionelle und mythisch beladene Themen auf. Lafontaines Skulpturen erscheinen zunächst klar in ihrer historischen Nähe, entziehen sich auf den zweiten Blick: Nun ergreift den Betrachter jene seltsame Mischung aus vagen und unbekanntem Eindrücken, die ihm fremd und deswegen auch unnahbar vorkommt.

---

<sup>302</sup> Dazu Schmidt-Wulffen:, Silberblick, S. 194 ff

<sup>303</sup> Schmidt-Wulffen, Silberblick, S. 194

## Video - und Skulpturen

Richard Serra

Den Minimalismus zeichnet ein reduziertes Informationsangebot aus. Franz Meyer bringt es auf den Punkt. Diese Skulpturen würden "(...) außer ihrer reinen, einfachen Präsenz, keinerlei spezifische Informationen vermitteln (...)"<sup>304</sup> In ihrer Schlichtheit erscheinen die zuletzt entstandenen Skulpturen Lafontaines in einem Erscheinungsbild, das den minimalistischen Werken von z. B. Donald Judd und den postminimalistischen von Richard Serra ähnelt.<sup>305</sup> Bei einer näheren Betrachtung werden die Unterschiede zwischen Lafontaine und den Minimalisten und Postminimalisten deutlich.<sup>306</sup>

Serra hat keine Videoskulpturen geschaffen, dennoch sind die Skulpturen Serras und Lafontaines vor allem in ihrer Tendenz zum Großformat und zur Raumbildung vergleichbar. Die Skulptur "Trunk" von Serra ist exemplarisch.<sup>307</sup> (Abb. 50) Sie ist aus zwei konkaven fast sechs Meter hohen Formen zusammengesetzt. Der Raum zwischen den Schalen ist begehbar. Nicht nur die klare und begrenzte Form, sondern auch die Ausbildung eines begehbaren Raumes finden sich in den Arbeiten Lafontaines wieder. Und genau wie "Trunk" fordern auch sie den Betrachter heraus: Die Skulpturen dominieren den Aufstellungsort, müssen umschritten werden, um zur Hauptansichtsseite zu gelangen.<sup>308</sup> Serras Skulpturen verändern sich durch Ein- und Ausschnitte bei jedem Schritt. Lafontaines - rundgebaute - Skulpturen hingegen bieten von allen Seiten einen gleichbleibenden Eindruck.

Neben dem Spiel mit wechselnden Perspektiven variiert Serra die Themen Schwerkraft und Gleichgewicht als physikalische Problematik von Körper und Raum.<sup>309</sup> Er geht der Frage nach, wie Körper sich als Körper zu dem sie

---

<sup>304</sup> Franz Meyer: Die neue Skulptur der sechziger Jahre. In: Rowell, Skulptur, S. 242 - 249, S. 243

<sup>305</sup> Nicht zuletzt sucht die Künstlerin den Vergleich. Vgl. ferner Matthias Langer. Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Worms 1984, S. 84

<sup>306</sup> Vgl. Barbara Rose: Die Antitradition der amerikanischen Plastik. In: Rowell, Skulptur, S. 235 - 241. Vgl. Meyer, neue Skulptur, S. 242 - 249

<sup>307</sup> "Trunk", 1986 - 87, Stahl, 590 x 230 x 175 cm

<sup>308</sup> Vgl. Kat. Richard Serra. Skulpturen und Zeichnungen 1967 - 1983. Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlin 1983, o.S. Vgl. Kat. Serra, Düsseldorf 1992, S. 6

<sup>309</sup> Die in Kap. 1 erwähnte Arbeit von Serra "To lift" ist aus Gummi zusammengesetzt und wirkt ähnlich instabil wie andere Arbeiten Serras. Der Prozeß des Entstehens, das Hochziehen der Gummimatte in die endgültige Position, ist in dieser Arbeit nachzuvollziehen. Aufschlußreich ist das Video "Hand Catching Lead" von 1969, das zum einem die Motivsuche Serras verdeutlicht und auch die Entstehung der Skulpturen dokumentiert. Dazu Friedemann Malsch, Ursula Perucchi-Petri und Dagmar Streckel: Panorama der Künstler-Videos. In: Ursula Perucchi-Petri (Hg.): Künstler-Videos.

umgebenden und durch sie selbst gebildeten Raum verhalten. Begriffe wie Innen und Außen, gefüllter oder leerer Raum werden hinterfragt. Serras und Lafontaines Skulpturen trennt der Umstand, dass Serra direkt auf die Ausstellungssituation reagiert. Er entwickelt die Skulpturen erst, wenn er den dafür geplanten Raum angesehen hat. Lafontaines Arbeiten existieren als Modell vor der Ortsbegehung, die Maße und Formen nehmen in der letzten Formulierung nur auf die Dimensionen des Ausstellungsraumes Bezug. Eher als Lafontaines Arbeiten besitzen Serras Werke den Anspruch, Raum zu verändern:

"Wenn das Stück geschaffen ist, wird man den Raum in erster Linie als Funktion der Skulptur verstehen."<sup>310</sup>

Lafontaines Skulpturen basieren auf einem völlig anderen Raumverständnis und Raumkonzept und neigen dazu, über die Tonspur Raum zu schaffen und atmosphärisch zu verändern.

Dies lässt sich insbesondere bei den pyramidenähnlichen Arbeiten wie "Le mètronome de Babel" und "Les larmes d'acier" beobachten. Der Raum wird zum Stimmungsfaktor und ist nicht von konzeptioneller Bedeutung wie bei Serra, der die Raumerfahrung umfassend problematisiert. Da Körper Materie sind und sich als nach unten wirkende Kraft und Schwere behaupten können, vermögen sie durch eine mehr oder weniger betonte Präsenz, Räume zu verändern. Dem Betrachter kann dieses Kräftespiel veranschaulicht werden.<sup>311</sup>

Lafontaines Arbeiten besitzen diese Dramaturgie der Balance nicht, sie thematisieren nicht die Grundlagen dreidimensionalen Gestaltens. In dieser

---

Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit. 1996, S. 43 - 256, S. 225

Seine Arbeit als Bildhauer versteht Serra überwiegend in der Tradition der Architekten, vgl. Kat. Richard Serra, Düsseldorf, 1992, S. 5 ff

Typisch für die Postminimalisten ist, daß sie sich auch der Materialien bedienen, die verfallen, also nicht dauerhaft sind - dies im Gegensatz zu Lafontaine, die dauerhaftes Material als Bildträger und für die Skulpturen bevorzugt. Rose bemerkt, daß auch Serra sich den Abfallfetischismus zueigen machte - um den Warencharakter der Kunstwerke auf dem Kunstmarkt kritisch zu beleuchten.

Antitradition, S. 241. Rose weist ferner darauf hin, daß die Postminimalisten "die gestaltorientierte Ästhetik des Minimalismus mit unstabilen Strukturen herauszufordern begannen". Dies sei, so Rose weiter, ein Charakteristikum amerikanischer Anti-Tradition der New Yorker Avantgarde gewesen. Ebenda. Vgl. Michael Pauseback: Natur der Plastik. In: Kat. Serra, Berlin 1983, o.S.

<sup>310</sup> Zit. nach Kat. Serra, Düsseldorf 1992, S. 5

<sup>311</sup> In dem Video "Slow Angle Walk" von 1968 thematisiert Bruce Nauman das Körperraumverhältnis. Nauman bewegt sich durch einen Raum. Er steht auf einem Bein, streckt das andere Bein nach hinten und beugt gleichzeitig den Oberkörper nach vorn, bevor er auf das andere Bein wechselt. Der Körper wird zu einem Instrument, über den Nauman Balanceakte vermittelt. Ähnlich wie in Serras Skulpturen heißt das Thema Körper im Raum, wie bei Serra ist die Balance in "Slow Angle Walk" wichtig: Ohne sie würde - hier allerdings der Mensch - das Gleichgewicht verlieren und umfallen.

Hinsicht wollen Lafontaines Skulpturen den Wahrnehmungseindruck nicht stören oder analysieren. Im Gegensatz zu Serra ruhen ihre Arbeiten in sich - erzeugen die für Lafontaines Skulpturen typische Vehemenz von hermetischer Geschlossenheit, dies war zuerst für "A las cinco de la tarde" und in verstärktem Maße für "Le mètronome de Babel" festgestellt worden. Zudem legt Lafontaine - in "Jeder Engel ist schrecklich" fällt dies besonders auf - Wert darauf, die Metaphorik des Materials zu betonen. Auch dies unterscheidet ihre bildhauerische Arbeit von der Richard Serras: Serra lehnt inhaltliche Aspekte, Sinnzuschreibungen an das Material ab.<sup>312</sup> Lafontaine dagegen stellt die Dauerhaftigkeit des Materials heraus, betont dessen Stabilität.

Gemeinsam ist beiden Künstlern ein reduziertes Formenvokabular, das mit geometrischen Bezügen arbeitet. Während Serras Skulpturen sich allerdings abhängig vom Betrachterstandpunkt verändern und den Raum prägen, ruhen Lafontaines Werke in sich. In ihrer äußeren Massivität und dem abweisendem Charakter tendieren sie zu einer Selbständigkeit der Form, die Serras Skulpturen vermissen lassen.

Wie vorangegangene Untersuchungen zeigen, sucht Lafontaine nach einer Form, die dem Betrachter so wenig Zerstreuung wie möglich bietet. Im Sinn der Minimalisten begibt auch sie sich auf die Suche nach einer ahistorischen Form. Die Verweigerung eines bestimmten Bildes, das Negieren jeglicher erkennbarer Kompositionen, Formen, die nicht die Spur eines Hinweises zu erkennen geben - diese Charakteristika zeichnen auch Serras Arbeiten und die der Minimalisten aus.<sup>313</sup> Die Unterschiede liegen in der Auffassung des Raumes. Lafontaines Skulpturen thematisieren nicht "bestimmte Verhältnisse von Boden zu Decke oder von Wand zu Wand".<sup>314</sup> Und sie wollen den Betrachter nicht anleiten, "den Aufbau des Werks als Handlung innerlich nach(zu)vollziehen".<sup>315</sup> Es fehlt die den Minimalisten grundlegende

---

<sup>312</sup> Dazu Breithaupt, Material, S. 10

<sup>313</sup> Vgl. Meyer, neue Skulptur, S. 242 - 249, der die Charakteristika der minimalistischen Skulptur detailliert ausarbeitet. Vgl. ferner Donald Judd: Spezifische Objekte. In: Rowell, Skulptur, S. 299 - 303

<sup>314</sup> So beschreibt Richard Serra die Eigenschaften der Skulpturen von Donald Judd. Zit. nach Rose, Antitradition, S. 240

<sup>315</sup> Hier und ff Meyer, neue Skulptur, S. 244. Im Herstellungsverfahren ist übrigens ein weiterer Unterschied zu den Skulpturen Serras zu sehen. Während in "Jeder Engel ist schrecklich" an der Außenwandung der Skulptur deutlich die Schweißnähte zu sehen sind, mit denen die einzelnen Segmenten aneinandergeschweißt wurden, vermeidet es Serra generell zu schweißen. Sind aber Schweißarbeiten erforderlich, tilgt der Künstler alle Spuren des Prozesses.

Absicht, "die aktive Anteilnahme des Betrachters am Werk zu stimulieren".<sup>316</sup>

Die Skulpturen Lafontaines sollen dem Betrachter zunächst ein Gefühl von Distanz vermitteln.

Die Hauptwerke vor allem vermitteln nur spärliche Informationen hinsichtlich historischer und funktionaler Zusammenhänge. Der Betrachter soll in erster Linie der suggestiven Wirkung der plastischen Formen ausgesetzt werden.

Buky Schwartz, Klaus vom Bruch, Bill Viola

In den 80er Jahren entstehen viele unterschiedliche Videoarbeiten. Die Künstler arbeiten zum Teil mit Videoprojektionen, beanspruchen für eine Arbeit zwei oder mehrere Räume, erstellen interaktive Closed-Circuit-Installationen oder integrieren die Videotechnik in Skulpturen, die einen oder mehrere Monitore aufweisen.<sup>317</sup> Generell ist in den 80er Jahren nicht nur bei den Videoarbeiten eine Tendenz zur größeren, raumgreifenderen Arbeit zu bemerken.<sup>318</sup>

Lafontaine gehört mit ihren großen Skulpturen in diese Bewegung. So beeindruckt ihre Werke mit einem Durchmesser von über sechs Metern oder mit einer Höhe von über vier Metern. Ihre Arbeiten weisen eine beträchtliche Zahl von Monitoren auf, "Les larmes d'acier" setzt sich aus 27 Monitoren zusammen und gehört damit zu den Multi-Monitor-Skulpturen. In dieser Hinsicht sind sie den Skulpturen Paiks ähnlich. Seine Roboterskulpturen tragen bis zu 20 Monitore. Seine größte Skulptur "Tricolor Video", mit 384 Monitoren, entstand 1982.<sup>319</sup>

---

<sup>316</sup> Die Absichten der Minimalkünstler decken sich zunächst mit denen Lafontaines: Sie wollen den Betrachter mit einer Gesamtform konfrontieren, die er als Ganzes wahrnehmen soll und sie wollen außerdem das Erlebnis seiner eigenen Wahrnehmung hervorrufen. Vgl. Meyer, neue Skulptur, S. 243/244. Künstler wie Carl Andre legten im weiteren Wert darauf, daß der Betrachter die Entstehung des Werkes geistig nachvollzieht, dies ist bei Lafontaine nicht der Fall. Ebenda. Dieses Nachvollziehen gilt den Minimalisten als "Ersatz" für die Botschaft. Meyer, neue Skulptur, S. 243

<sup>317</sup> Dazu Wulf Herzogenrath: Video-Skulptur in Deutschland seit 1963. In: Kat. Video-Skulptur in Deutschland, Ostfildern 1994, S. 8 - 13. Herzogenrath gibt einen komprimierten Überblick über die Entwicklung der Videoskulptur. Vgl. ferner Edith Decker: Zum Raum wird hier die Zeit - Einige Aspekte der Videoskulptur. In: Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 50 - 55, S. 52/53. Dazu ferner Decker, Paik, S. 92 - 120. Vgl. Kap. 1 in dieser Arbeit

<sup>318</sup> Schmidt-Wulffen hält diese Tendenz in seiner Besprechung der documenta 8 - hier stellte Lafontaine "Les larmes d'acier" aus - fest: "Da die documenta den Bereich der Malerei weitgehendst ausklammert, wird es hier vor allem am Beispiel der Skulptur deutlich." Silberblick, S. 190

<sup>319</sup> Abb. Decker, Paik, S. 107, 109, 111. Paiks Skulpturen sind Menschen und Objekten nachempfunden, zudem sind die Videofilme abstrahiert. Sie eignen sich daher nicht zu einem weiteren Vergleich mit denen Lafontaines. Vgl. Kap. 1 in dieser Arbeit

Buky Schwartz' künstlerische Entwicklung ist der Lafontaines vergleichbar.<sup>320</sup> Schwartz arbeitet zunächst als Bildhauer, bearbeitet Steine und stellt dann Video-Skulpturen her. "Three Angels of Coordination for Monitoring the Labyrinth Space" entstand 1986. (Abb. 51) Der Raum, den die Arbeit für sich beansprucht, ist über 100 m<sup>2</sup> groß. Der Ausstellungsraum wird triangelförmig durch 150 cm hohe, dünne Wände unterteilt. In den Ecken, in denen sich jeweils drei dieser Wände treffen, sind auf dünnen Stäben Monitore befestigt, die in unterschiedliche Richtungen zeigen. In dieser Anbindung wirken die Monitore wie Elemente der Wandformationen, sind aber gleichzeitig von diesen durch die Stäbe abgesetzt. Dennoch entsteht ein einheitliches skulpturales Gefüge, weil die verschiedenen Einzelteile - Wände und Monitore - keine durchgehende Verbindung haben. In dieser Konsequenz vermittelt sich Einheitlichkeit. Schwartz' nachfolgende Videoskulpturen zitieren dann zunehmend kubistische Vielansichtigkeit, jedoch liegt nicht hierin der eigentliche Unterschied zu den Skulpturen Lafontaines. Zwar vereinen auch Lafontaines Skulpturen geometrische Elemente zu einem Ganzen, betonen aber anders als bei Schwartz den Monitor als selbständiges Element nicht. In Schwartz' für die documenta 8 konzipierten Arbeit "Relais Station" von 1987 lässt sich diese Schwerpunktsetzung deutlicher nachvollziehen. (Abb. 52) Ähnlich wie "Three Angels of Coordination for Monitoring the Labyrinth Space" sind Monitore und Gerüste in einer Skulptur verbunden. Die Monitore sind in das hölzerne Gerüst eingebunden, dennoch fügen sie sich nicht in das skulpturale Bild ein.<sup>321</sup> Zu groß sind die Unterschiede zwischen dem Gerüstmaterial, das einen betont handwerklichen Charakters aufweist, und dem Gesamtbild der Skulptur, als dass man hier eine Homogenität behaupten könnte. Die Holzskulptur wirkt durch die spitzen Ecken und Winkel aggressiv und widerspricht einem harmonischen Erscheinungsbild. Die acht Monitore behaupten durch diese Kontraste ihre Eigenständigkeit und verschließen sich einer Eingliederung in ein homogenes Gesamtbild. Bei Lafontaine fungieren die Monitore nur in den frühen Arbeiten als eigenständige, im wörtlichen Sinn herausgehobene skulpturale Elemente.

---

<sup>320</sup> Auch Gary Hill beginnt als Bildhauer und wendet sich dann in den 70er Jahren dem Medium des Videos zu. Im Gegensatz zu Lafontaine und Schwartz verzichtet er in den Videoarbeiten auf Skulpturen im bildhauerischen Sinn, seine Videoarbeiten besitzen Performancecharakter oder entstehen als Installation. Zu Schwartz hier und ff Herzogenrath, Malerei, S. 322 - 324. Vgl. ferner Kunstforum International, Amine Haase (Hg.): Die documenta als Kunstwerk. Bd. 119, 1992, S. 328

<sup>321</sup> "Relais Stations" ist eine Closed-Circuit-Arbeit. Zwei Kameras filmen die Zuschauer, die die Skulptur betreten. Die Aufnahme ist zeitgleich auf den Monitoren nachzuvollziehen, sie wird aber durch Spiegel gebrochen und vervielfältigt.

Die Holzverschaltungen ihrer Videoarbeiten bekommen darüber hinaus durch den Farbanstrich einen leicht metallischen Charakter und weichen die Diskrepanz zwischen Holzgerüst und elektronischen Monitoren auf. Auch in diesem Sinn sind Lafontaines Arbeiten als Skulpturen zu bezeichnen, da sie eine Einheit zwischen Gerüst und einzelnen Bausteinen, den Monitoren, herstellen.

Eine vergleichbare Integration von Monitoren in die Skulptur findet man in einigen Videoarbeiten von Klaus vom Bruch. Nahezu immer greifen die Formen seiner Skulpturen auf unterschiedliche Weise das Thema der Videos auf, wie dies in Lafontaines Videoarbeiten angestrebt wird. So zeigt vom Bruchs "Der beste Mohikaner" von 1993 auf dem Monitor Aufnahmen, die von einem Aufklärungsflugzeug stammen. (Abb. 53) Die Gummitonne, in der der Monitor untergebracht ist, dreht sich dabei an einem Seil hängend unter der Raumdecke.<sup>322</sup> Will man das Video sehen, muss man in die Höhe sehen. Die Tonne ist an einem gut sichtbaren Stahlseil aufgehängt. Die Werke vom Bruchs sind auf wenige, klar überschaubare Formen reduziert. Seine Skulpturen sind eher einem konstruktivistischen Gefüge ähnlich. "Die Verhärtung der Durchschnittsseelen" von 1986 und "Coventry - War Requiem" von 1987 zeigen in ihrem strahlenförmig anmutenden Erscheinungsbild diese Nähe. (Abb. 54) Zudem liegt das Gewicht der Skulpturen erkennbar auf dem Video, auf dieses werden Aufstellung und Zugang ausgerichtet. Lafontaines Skulpturen werden dagegen so präsentiert, dass der Zugang zur Hauptansichts- oder zum Eintritt erschwert ist.

Auch in Bill Violas Installationen gibt es einen schmalen Eingang. Und wie bei Lafontaine ist der sich dann öffnende Raum verdunkelt. In "Theater of memory" von 1985 musste man einen langen, dunklen Gang mit niedriger Decke, der um eine Ecke führte, entlanggehen, um ins Innere des Raumes zu gelangen. (Abb. 55) Auffallend ist der beengte Zugang bei der Videoinstallation "Stations" von 1994.<sup>323</sup> Der Korridor ist schmal und abgedunkelt, man muss sich nach vorne tasten. Die Finsternis, der Gang in

---

<sup>322</sup> Anja Oßwald irrt, wenn sie schreibt, "der Bildschirm erhält Funktion als plastisches Objekt". Kat. Video-Skulptur in Deutschland, Ostfildern 1994, S. 30 vgl. auch ff. Lediglich die Gummitonne besitzt skulpturale Eigenschaften.

<sup>323</sup> Die Arbeit war im Van-Abbe-Museum, Eindhoven zu sehen. Sie entstand als Nachfolgearbeit zu "Nantes-Tryptich". Vgl. Kat. Bill Viola. Kunstverein Salzburg. Klagenfurt 1994. Wulf Herzogenrath: Der Bildermacher Bill Viola. In: Heinrich Klotz und Michael Roßnagel (Hg.): Medienkunstpreis 1993. Stuttgart 1993, S. 17 - 22. Dazu ferner Imdahl, Dröhnen im Kreislauf, S. 27

Violas Installationen ist mehrere Meter lang und ohne Beleuchtung, wirkt desorientierend und beunruhigend.<sup>324</sup> Ähnlich ist es beim Zutritt zu Lafontaines "Victoria" und zu den Videoprojektionen in "Nuages et mer". In das Innere gelangt man durch einen schmalen Gang.<sup>325</sup> Der enge Eintrittskanal verfolgt noch einen anderen Zweck: Zuschauer, die unentschlossen im Eingangsbereich stehenbleiben, werden von nachfolgenden in die Skulptur gedrängt. Dies lässt sich bei "Victoria" gut beobachten, da der spiralförmige Eingang den Blick in das ganze Ensemble erst im letzten Augenblick gestattet. In etwas hineingezwängt zu werden, ohne Möglichkeit, ungehindert den Raum wieder verlassen zu können, hat allein in der Vorstellung etwas Beängstigendes.<sup>326</sup> Die Bewegungen des Betrachters sind eingeschränkt und werden leise manipuliert. Der Betrachter ist fasziniert, er "kann sich diesem Spektakel so leicht nicht mehr entziehen".<sup>327</sup>

Zwei Faktoren wirken auf den Betrachter ein: die Beeinträchtigung seiner Bewegungsmöglichkeit und die emotionale Beeinflussung.

## Material, Farbe, Dimensionen

Die Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" besteht aus Cortenstahl.<sup>328</sup> Stahl ist ein Material, das sich durch seine physikalischen Eigenschaften wie Härte und Dichte als besonders dauerhaft auszeichnet. Stahl ist schwer und starr. Mit den physikalischen Eigenschaften des Materials werden Unvergänglichkeit, Unveränderbarkeit und Widerstandsfähigkeit verbunden. Diese Werte erhielten in der NS-Ideologie eine besondere Bedeutung und wurden formelhaft mit Stahl konnotiert. So charakterisierte Adolf Hitler das

---

<sup>324</sup> Bei dem kanadischen Videokünstler Rokeby hat Viola eine unmittelbare Nachfolge gefunden. Nicht nur in der erschwerten Art und Weise, die zum Videowerk führt, sondern auch in der Thematik, die sich Rokeby stellt. Seine Themen beschäftigen sich u. a. mit organischen Vorgängen in der Natur. Beide verwenden vorliebig Wasser als Metapher. Als Anregung für Rokebys Arbeit dürfte hier Naumans "Video-Corridor" von 1968/70 gedient haben.

<sup>325</sup> In "L'enterrement de Mozart" ist der schmale Gang selbst im Video aufgegriffen - in dem schmalen Pfad, der durch eine Berglandschaft zur Grabstätte führt.

<sup>326</sup> Georg Bussmann charakterisiert die Spiralform als eine Form, "an deren Kurve entlang man in den Raum gezogen wird". Victoria, o.S.

<sup>327</sup> Zutter, larmes , o.S.

<sup>328</sup> Serra benutzt den gleichen Stahl. Dazu Breithaupt, Material, S. 10.

Ideal deutscher Jugend als "schnell wie ein Windhund, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl".

Neben dem Material spielt die Farbe Schwarz in "Jeder Engel ist schrecklich" und in allen Videoskulpturen Lafontaines eine zentrale Rolle. Die Skulptur beunruhigt durch die schwarze Fassung und räumliche Tiefe, sie wirkt massiv und unnahbar. Die Assoziationen an die Farbe Schwarz sind negativ belastet. Schwarz wird der Finsternis zugeordnet und mit bösen Mächten in Verbindung gebracht. In einschlägigen US-amerikanischen Filmen (z. B. "Krieg der Sterne" und "Der Terminator") sind böse Mächte in schwarz gekleidet. Schwarz ist auch die Farbe der italienischen Faschisten gewesen und die Farbe der Elitegruppe Adolf Hitlers, der SS (Schutzstaffel), einer Gruppe, die ihre schwarze Kleidung als Ausdruck zur Todesbereitschaft verstanden wissen wollte.<sup>329</sup> Schwarz ist die Farbe, die mit Tod und Krankheiten in Verbindung gebracht wird, man sprach im Mittelalter von der Pest als dem schwarzen Tod.<sup>330</sup>

Die Größe der Skulpturen fällt auf: "Les Larmes d'acier" ist über vier Meter hoch, "Jeder Engel ist schrecklich", "Victoria", "Le mètronome de Babel" und "Passio" sind über drei Meter hoch, die Ausmaße zur Breite und zur Tiefe stehen in einer angemessenen Relation dazu und beanspruchen oft über zwanzig qm.<sup>331</sup>

. In der Kombination von Material, Farbe und Größe werden mit der Skulptur beunruhigende und bedrohliche Momente erzeugt.

Die Skulptur ruft mittels Material, Farbe und Format Wirkungen hervor, die unter wahrnehmungstheoretischen und psychologischen Aspekten betrachtet werden müssen. Gefühle von Einschüchterung und Bedrohung, die sich beim Betreten und Betrachten der Skulptur einstellen, rücken diese wirkungsästhetisch in die Nähe nationalsozialistischer Architektur.<sup>332</sup> Die überdimensionale Größe der Bauten und Skulpturen des "Dritten Reiches"

---

<sup>329</sup> Martin Loiperdinger: Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm "Triumph des Willens" von Leni Riefenstahl. Opladen 1987, S. 67, vgl. S. 83

<sup>330</sup> Vgl. Lurker, Symbolik, S. 608. Ortrud Westheider interpretiert das Schwarz bei Max Beckmann auch als durchaus freundliche Farbe. So kennzeichnet z. B. ein schwarzer Anzug den Gentleman. Beckmann spricht hier von "poetischer Schönheit". Ortrud Westheider: Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns. Dissertation Universität Hamburg 1994, S. 41

<sup>331</sup> Die erste raumgreifende Videoskulptur ist "A las cinco de la tarde." Die Aufstellungsfläche der Skulpturengruppe "Les Gardiens du Jeu" ist jedoch noch größer. Dazu Renard, Lafontaine, S. 70 - 71

<sup>332</sup> Darauf weisen Kritiker wiederholt hin. Vgl. von Radziewsky: "wird das Dritte Reich lebendig". Ambivalenz, S. 50. Vgl. hier und ff zur NS-Architektur Frank Wagner und Gudrun Linke: Mächtige Körper - Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Kat. Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus, NGBK Berlin (Hg.), Kunstquartier-Ackerstraße, Berlin 1987, S. 63 - 79

hatte die Funktion, den Zuwachs an Macht und den Herrschaftsanspruch Deutschlands architektonisch zu demonstrieren.<sup>333</sup>

Heinrich Tessenow brachte es für die nationalsozialistischen Arbeiten auf den Punkt: "Es macht Eindruck, das ist alles."<sup>334</sup> Die Bauten und Skulpturen des Nationalsozialismus sollten Macht und Stärke demonstrieren und den Betrachter abhalten, die Symbole der Macht und ihre Träger, das "Dritte Reich", zu hinterfragen.<sup>335</sup> Die Bauten des Nationalsozialismus machen sich die Faszination des

"architektonischen Fluidums aus Neoklassizismus, altägyptischer Monumentalität und moderner Funktionalität"

zueigen.<sup>336</sup> Der Rückbezug auf die Antike und den Klassizismus des 18. und 19. Jahrhunderts war programmatisch.<sup>337</sup> (Abb. 57) Im "Dritten Reich" dominierten scharfkantige, hart und massiv wirkende Formen. Man wollte zugleich national und modern sein.<sup>338</sup> Das Verhältnis von äußerer und innerer Erscheinung beruhte auf Täuschung: So konnte die handwerklich aufwendige Innenausstattung der Reichskanzlei als Gebäude mit handwerksfreundlicher Gesinnung gelesen werden. Tatsächlich waren hinter Wandteppichen, Kristalleuchtern und Holztäfelungen modernste technische Einrichtungen verborgen. Es gibt Charakteristika der NS-Architektur, die weniger die Formensprache betreffen, sondern mehr auf deren Wirkungen abzielen, wie es Peter Reichel in seinem Buch "Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus" für

---

<sup>333</sup> Die Frankfurter Allgemeine Zeitung beschrieb die Wirkung des deutschen Hauses in der Weltausstellung 1937: "Der Bau (...) verbirgt die Größe des ihm innewohnenden Gedankens nicht. Aber er verbirgt auch nicht dessen Gelassenheit und ruhige Sachlichkeit, um nicht zu sagen: Kaltblütigkeit." FAZ 27.7.1937, o. N.. Zit. nach Kat. Inszenierung, Berlin 1987, S. 224

<sup>334</sup> Zit. nach Reichel, schöne Schein, S. 298

<sup>335</sup> Peter Ulrich Hein bezeichnet den Formwillen des Dritten Reichs als Schaffung eines "Corporate Design", ein Faktor, der Fabriken und Unternehmen heute unverwechselbar prägt. Peter Ulrich Hein: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 287 ff

<sup>336</sup> Hier und ff Reichel, schöne Schein, S. 289, 290 und ff. Peter Reichel beschreibt: "Schon hier, am Beginn der 100 Meter Prachtstraße, sollten sie vom städtebaulichen Eindruck überwältigt werden."

<sup>337</sup> Franz Dröge und Michael Miller stellen fest: "Man wird nicht einmal sagen können, daß die Nazis kunst- und kulturpolitisch neue Positionen vertreten (...). Im Gegenteil: Sie treten als Bewahrer des kulturellen Erbes auf mit einer voravantgardistischen 'archaischen' Ästhetikkonzeption (...)." In: Franz Dröge und Michael Miller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995, S. 229. Vgl. ferner Winkler, Schinkel-Mythen, S. 225 - 244.

<sup>338</sup> Dazu Kurt Winkler: Schinkel-Mythen. Die Rezeption des preußischen Klassizismus in der Kunstpublizistik des Nationalsozialismus. In: Kat. Inszenierung, Berlin 1987, S. 225 -- 244, vgl. insbesondere S. 229, 241, 242. Vgl. Abb. Skizzen und Modelle von Albert Speer, Reichel, schöne Schein, Abbildungsteil o. S. Vgl. Abb. Kat. Inszenierung, Berlin 1987, S. 233.

nationalsozialistische Bauten und Pläne festgestellt hat.<sup>339</sup> Die nationalsozialistischen Gebäude und Anlagen sollten schon von weitem wahrgenommen werden und Betrachter sollten vom ersten Eindruck überwältigt werden. (Abb. 56)

Diese Wirkungsfaktoren lassen sich uneingeschränkt bei Lafontaines Skulpturen feststellen. Sie dominieren die gesamte Ausstellungssituation.

Auch in der Absicht zu täuschen, besteht eine Parallele zu Lafontaines Arbeiten, da ähnlich wie bei Inneneinrichtungen Aufbau und Verkleidung der Skulptur moderne Technik verdeckt und versteckt. Archaisches und Antikes sowie gotische und neoklassizistische Architekturelemente, die aufgrund ihrer Bedeutung und Form Werte wie Dauer, Schwere, Beharrlichkeit und Standhaftigkeit vermitteln, finden sich in nahezu allen Skulpturen.

Lafontaine bezieht sich damit nicht auf die NS-Zeit, bewegt sich aber im selben Referenzrahmen wie jene Künstler. Ihre Skulpturen weisen ähnliche, den Intellekt ausschaltende Mechanismen auf, die im ersten Moment stark emotional wirken und auf Stimmung und Anmutung setzen. Es ist davon auszugehen, dass dieser psychologische Effekt von vornherein eingeplant ist.<sup>340</sup>

Wenn auch Parallelen im Formalen und im bauhistorischen Zitatenschatz sowie in der Wirkungsästhetik gesehen werden können, so unterscheiden sich Lafontaines Arbeiten von der NS-Kunst und Architektur in Intention und Programm.

Allein die Tatsache, dass Lafontaines Skulpturen in der Ausstellung im Weg stehen und sich einer ersten Annäherung verschließen, ist eine Herausforderung an den Widerspruchsgeist des Betrachters.

---

<sup>339</sup> Peter Reichel: "Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus." Hamburg 1993, S. 289. Vgl. ebenda Abb. Berliner Olympiastadion, Bildteil, o.S.

<sup>340</sup> Nach Winkler hat es eine spezifisch nationalsozialistische Architektur und einen eigenen "Führerstil", den Lafontaine in seiner Ausschließlichkeit hätte zitieren können, nicht gegeben. Winkler: "Die 'Bauten des Führers' stehen in der Nachfolge des preußischen Klassizismus, der 'Führer' selbst als größter Baumeister des deutschen Volkes ist (...) Vollender des Vermächtnisses von Gilly und Schinkel." Schinkelmythen, 1987, S. 231, vgl ff.

Cornelia Klinger stellt zum Wirkungsmechanismus des Nationalsozialismus fest: "Die Nazis sind nicht die ersten, die solche Vorstellungen entwickelten. Im Rückblick (...) heißt es (...) bei Ernst Jünger: 'Vor uns, als unsere stärkste Waffe, steht die turmhohe Wand aus Feuer und Stahl. Sie ist unser Ebenbild in diesem Augenblick: ein Ganzes und doch aus glühenden Atomen zusammengeballt. Ihr heißer, brüllender Atem schreit nach uns, mit ihr uns zu vermählen zu Einheit von Werkzeug und Arm.' ." Cornelia Klinger: Flucht Trost Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. Wien 1995, S. 214. Klinger zitiert aus den Stahlgewittern (1920) von Ernst Jünger.

Hat er sich nach dem anfänglich überwältigenden Eindruck gefangen, kann er nicht in einer sprachlosen und bestürzten Haltung verharren, denn eine Reihe von irritierenden und widersprüchlichen Momenten der Skulptur auf formaler und inhaltlicher Ebene fordert ihn zum Fragen und Hinterfragen auf. Die Überwältigungsstrategie der propagandistischen NS-Kunst zielte im Gegensatz dazu auf eine ungebrochene Rezeption, die keine Ansatzpunkte für Irritation und Widerspruch bieten sollte.

Die Formensprache der Skulptur und die Thematik der Videotapes lassen keineswegs erkennen, dass sich Lafontaine mit der Ideologie des "Dritten Reiches" identifiziert haben könnte.

Sie bezieht sich nicht unreflektiert auf künstlerische Ausdrucksweisen von Kunst, Architektur oder Film des Nationalsozialismus. Sie setzt auf Wirkungsfaktoren, die im "Dritten Reich" im Dienste nationalsozialistischer Propaganda instrumentalisiert und ideologisch funktionalisiert wurden, unterstreicht damit um so mehr Auswirkung von Macht und Machtmissbrauch im weitesten Sinn. Indem Lafontaine Formen und Motive wieder verwendet und dabei in ihrer psychologischen Wirkung kalkuliert, entlarvt und entwertet sie historische und ideologische Implikationen. Auf Gefahren von Agitation und Manipulation macht sie mit deren eigenen Mitteln aufmerksam.

Da der Betrachter diesen kritischen Ansatz nicht so schnell durchschaut und möglicherweise der Manipulation erliegt, lässt sich fragen, ob nicht eine Äußerung Bazon Brocks, die den Faschismusvorwurf bei Gerhard Merz kommentiert, in Bezug auf Lafontaine diskutiert werden sollte. "Der Umgang damit ist faschistisch, die Form selber nicht."<sup>341</sup>

## **Beziehung zwischen Skulptur und Video**

Marie-Jo Lafontaine

Die Skulpturen Lafontaines können stereometrisch nach Kegel und Pyramide klassifiziert werden. Die Videos der Kegelskulpturen zeigen Menschen und naturhafte Prozesse. Die Pyramidenskulpturen zeigen in ihren Videos Vorgänge, in denen Maschinen und Geräte agieren.

---

<sup>341</sup> Bazon Brock äußert sich zum Faschismusvorwurf an Gerhard Merz: "Der Umgang damit ist faschistisch, die Form selber nicht." In: Pars Filmproduktion (Hg.): Maß, Farbe, Licht - Über die ästhetische Theorie von Gerhard Merz. Videofilm 1991

Die Themenzuordnung wird durch die formalen Gegebenheiten bestimmt. Allen halbkreisförmigen und rundgebauten Skulpturen Lafontaines ist gemein, dass sie ein Gehäuse bilden. Georg Bussmann spricht in Bezug auf "Passio" von "Uterus", "Wärme" und "Baucherfahrung", siedelt aber die Skulpturen in der Mitte zwischen diesen "Räumen" an.<sup>342</sup> Doch bei "Passio" trifft der Uterusgedanke zu; denn motivlich entspricht die Konstellation der Videotürme der Videoaussage.

Bei den pyramidalen Skulpturen denkt man angesichts der Rückseite eher an einen Schutzwall, an eine Mauer, an etwas dahinter Verborgenes. Werner Meyer spricht von "hermetischer Architektur" und von der "erhabenen Monumentalität der dunklen Volumina".<sup>343</sup> Meyer kommt mit dieser Deutung der tatsächlichen Wirkung nahe. Den Eindruck von einer hermetischen Architektur bekommt man bei einer Annäherung an die Pyramiden wie auch bei einer Annäherung an die kegelförmigen Skulpturen.<sup>344</sup> Eine Ansicht, die hermetisch genannt wird, hält den Betrachter auf Distanz. Die Architektur ist nur vordergründig. Beide Erklärungen oder Deutungen, die des Kegels als Uterus (also Wärme und Geborgenheit) und die der Pyramide als Schutzwall (also Abwehr und Ausschluss) haben etwas gemeinsam. Sie weisen darauf hin, dass beide Körper oder Formen zugleich schützen und abschirmen können. Sie demonstrieren Schutz und Rückzug und erwecken den Eindruck von Stärke und Macht. Diese Assoziationen sind entscheidend für die Rezeption. Sie sollen Gedanken an Leichtigkeit und an Angenehmes von Anfang an nicht zulassen.

"Jeder Engel ist schrecklich" ist die Skulptur, bei der die oben skizzierten Entwicklungen im skulpturalen Bereich am nachhaltigsten feststellbar sind. Eine Annäherung an "Jeder Engel ist schrecklich" ist schwierig. Es zeigt sich eine Skulptur, die durch ihre gleichmäßige, ruhige geometrische Form an Arbeiten des Minimalismus erinnert. Man denkt an die in sich ruhenden Werke Donald Judds. Gleichzeitig weisen sichtbare Schweißnähte den homogenen Eindruck zurück. Im Inneren ist der Eindruck ein anderer. Die Innenwand ist durchgehend glatt, Nähte oder Verbindungen zwischen den

---

<sup>342</sup> Georg Bussman, Kat. Passio, Salzburg 1990, o.S. Vgl. Zutter, Iarmes, o. S. Vgl. Kat. Stichting, Zedelgem, 1987

<sup>343</sup> Meyer, Arbeiten, S. 12

<sup>344</sup> "Passio" ist als Ausnahme zu betrachten, da der Eindruck der rückseitigen Installation farblich unterschiedlich gestaltet ist und einen massiven hermetischen Eindruck so nicht zulässt.

einzelnen Segmenten sind kaum sichtbar. Es verbreitet sich eine feierliche, ernste Stimmung, die, analog zum Zugang und zur Außenansicht, an Grabstätten erinnert. Der Nekrophilie in Innen- und Außenansicht entsprechen die Feuer- und Flammeneinstellungen des Videos. Die Bilder evozieren Vorstellungen von Verbrennungsöfen und Vulkanen. (Abb. 45) Diese Eindrücke treten in den Vordergrund.<sup>345</sup> Die Gedanken des Zuschauers werden Schritt für Schritt in bestimmte Bahnen gelenkt: Der Stahltrichter ist schwarz und brennt im Inneren, die Bilder eines Vulkans und eines Ofens entstehen zwangsläufig. Die inhaltlichen Korrespondenzen zwischen Skulptur und Video sind anschaulich thematisiert. Der Reduktion der Formensprache entspricht eine Konzentration auf wenige Bildeinstellungen im Video. Man sieht fünf Minuten lang nichts als Feuer. Es zeigt sich, dass bereits der erste, sich der Skulptur nähernde Schritt, ein von der Künstlerin subtil vorgegebener ist. Dem Betrachter wird möglichst wenig Spielraum bei der Begehung der Skulptur gelassen. Er wird durch den Skulpturraum geschleust. Ist die Begehung oder Bewegung vorgegeben oder vorgeschrieben, so ist sie auch programmatisch. Lafontaine versucht dem Betrachter zu diktieren, wie er die Skulptur zu umgehen und zu betreten hat.

Shigeko Kubota, Studio Azzurro, Friederike Pezold

Charakteristisch für die Videokunst der 80er Jahre ist, dass Künstler versuchen, eine thematische, inhaltliche oder symbolische Beziehung zwischen Video und Skulptur herzustellen.<sup>346</sup> Die Videos sind so suggestiv, dass die Wirkung der Skulptur zurücktritt bzw. sich in den Dienst des Videos

---

<sup>345</sup> Lafontaine berichtet, daß sich bei der ersten Präsentation der Skulptur in Tel Aviv Ende 1992 erschütternde Szenen abspielten: Viele Besucher brachten diese Skulptur mit dem Holocaust in Verbindung. Häufig waren es ältere Menschen, bei denen sich angesichts der Flammen und der schwarzen Wände Beklemmungen und Erinnerungen an den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust einstellten. Ganz offensichtlich entsprachen die Eindrücke, die sie in der Skulptur bekamen, dem abstrakten Bild und den vagen Vorstellungen, die sie von der "Vergasung", der "Verbrennung" der Juden in den Öfen der Nationalsozialisten hatten. Diese Reaktionen überraschen nicht: Die Skulptur erinnert an Öfen und damit drängt sich eine Beziehung zu den Gasöfen in den Vernichtungslagern auf. Aber diese Deutung läßt Lafontaine, die den größten Teil ihrer Verwandten im Konzentrationslager verloren hat, ärgerlich werden: "Ich habe doch nicht an den Holocaust gedacht." Gespräch Lafontaine/Kenter 1995

<sup>346</sup> Vgl. Lampalzer, Videokunst, S. 132 und ff. Lampalzer weist darauf hin, daß in den 80er Jahren zunehmend Künstlervideos entstanden.

stellt.<sup>347</sup> Die Möglichkeiten, die in einer engen Inbezugnahme von Skulptur und Video liegen, werden von anderen Künstlern weitreichend und vielfältig genutzt. Ein Beispiel für ein wechselseitiges Verhältnis von Skulptur und Video ist Shigeo Kubotas Arbeit "Nude Descending a Staircase" von 1975/76. (Abb. 58) Angeregt durch ein Gemälde Marcel Duchamps von 1913 hat Kubota in eine reale Treppe Monitore eingesetzt, auf denen zu sehen ist, wie ein weiblicher Akt die Treppe hinuntergeht.<sup>348</sup> Skulptur und Video ergänzen sich.<sup>349</sup> Ähnlich ist auch Kubotas Arbeit "Three Mountains" von 1976-79 aufgebaut, in der unterschiedlich große Monitore, die in ihrer Staffelung an Bergkuppen erinnern, Berg- und Landschaftsaufnahmen zeigen.<sup>350</sup> (Abb. 59) Ebenso deutlich entsprechen sich in Kubotas Arbeit "Green Installation" Videodarstellungen und Formen der Skulptur. Die Monitore sind in einer Treppe stufenähnlich übereinander angeordnet. Neben Comics unterschiedlicher Couleur werden die Berge Arizonas eingeblendet. Durch den Filmschnitt, der immer nur kurze Sequenzen der Berge zeigt, wirkt die Arbeit stimmig, da sie nur einen Ausschnitt im Ausschnitt (des Monitors) zeigt. Video und Skulptur sind aufeinander bezogen: Der Aufbau nimmt die Staffelung der Berge Arizonas auf, das Video zeigt die Bergformationen.

Die Arbeiten Lafontaines weisen eine sorgfältig durchdachte Komposition von Video und Skulptur auf, weshalb nur die Betrachtung beider Komponenten die Gesamtaussage verständlich macht. Schon in "La batteuse de palplanches" bezieht sie Skulptur und Video aufeinander. Im Video geht es um eine sexuell geprägte Handlung, die Anordnung der Monitore konstruiert einen weiblichen und einen männlichen Part. In den meisten anderen Skulpturen greifen diese die Themen des Videobandes auf: Stierkampf in einer Arena, Zusammenbruch eines Turmes, Feuerflammen im Ofen.

---

<sup>347</sup> Anja Oßwald bemerkt eine Tendenz zu einer Reduktion der Bildsprache bei gleichzeitiger Betonung des Monitores. Kat. Video-Skulptur in Deutschland, Ostfildern 1994, S. 30

<sup>348</sup> Frank Gillette hat das Motiv der Treppe schon drei Jahre vorher für eine Videoskulptur verwandt. In der Installation "Track/Trace" von 1973 befinden sich 15 Monitore auf Stufen, die nach oben schmaler werden. Auf der unteren Stufe befinden sich fünf Monitore, auf der oberen noch einer. Abb. Vedder, Gruber, Kunst, S. 117, vgl. zu Kubota S. 161

<sup>349</sup> Sabine Vogel weist darauf hin, daß Duchamp auch geistiges Vorbild ist: "Die Grabinschrift Duchamps - 'Übrigens sind es immer die anderen, die sterben' - wird zum künstlerischen Programm(...). Die Dialektik des physischen Todes und der Wiedergeburt von Ideen wird auf heitere Weise verkörpert." Kat. Mediale, Hamburg 1993, S. 69

<sup>350</sup> Dazu Mignot, Image, S. 71

Eine technisch hochentwickelte Arbeit "Il nuotatore" aus dem Jahr 1984 war auf der Videokunstaussstellung in Köln und Berlin 1988 zu sehen.<sup>351</sup> Diese von Studio Azzuro konzipierte Videoskulptur stellt eine Beziehung zwischen Skulptur und Videos auf ungewöhnliche Weise her. Verschiedene Videobänder suggerieren in ihrer Gesamtheit ein Bild. Zwölf nebeneinander stehende Monitore sind scheinbar zu einem mit Wasser gefüllten Bassin zusammengefügt.<sup>352</sup> In dem Bassin schwimmt ein Mann auf und ab. Ungehindert von Rahmen und Monitoren durchschwimmt er einen Monitor nach dem nächsten. Während der ersten Präsentation war "Il nuotatore" in einem leeren Schwimmbad ausgestellt. (Abb. 60) Der Schwimmer war auf beiden Seiten der doppelreihigen Skulptur zu sehen, die Illusion dadurch noch vollkommener. Zugleich wurde die Beziehung Video/Skulptur und die Raum-im-Raum-Erfahrung überdeutlich thematisiert.

Der Unterschied zu den Videoskulpturen Lafontaines zeigt sich im Raum-zu-Raum-Verhältnis. Lafontaine schafft begehbare Räume durch eine kegelförmige Skulptur. In diesem Sinne sind die Skulpturen als Architektur aufzufassen. Oder Lafontaine plazierte die Skulptur so im Ausstellungsraum, dass um die Skulptur herum ein bühnenähnlicher Distanz- und Annäherungsraum inszeniert wird.

Friederike Pezolds Arbeit "Die neue leibhaftige Zeichensprache" von 1973-76 bietet sich zum Vergleich und als Gegenstück zu Lafontaines Skulpturen an. (Abb. 61) Die Arbeit ist aus sechs Monitoren zusammengesetzt, deren Videotapes unterschiedliche Partien eines weiblichen Körpers zeigen: ein Mund, der sich öffnet und schließt, ein Auge, das in alle Richtungen sieht, ein Arm, der sich bewegt etc.<sup>353</sup>

Die Darstellungen in den Videobändern sind durch die Konzentration auf einen Teil des Körpers reduziert und wirken kompakt. Der Schwerpunkt liegt auf dem Video. Durch die Reduzierung der Videoaufnahmen erhofft sich Pezold eine intensivere Wahrnehmung. Denselben Effekt erhofft sich Lafontaine von einer vereinfachten Form der Skulptur. Die Skulpturen Lafontaines sind auf wesentliche, reine Formen reduziert, wirken darüber

---

<sup>351</sup> Zur Ausstellung "Videoskulptur retrospektiv und aktuell 1963 - 1989" erschien das gleichnamige Buch von Wulf Herzogenrath und Edith Decker.

<sup>352</sup> Der technische Aufwand war immens: Die Aufnahmen wurden in einem Schwimmbad von 12 Kameras aufgenommen, die unter Wasser installiert waren. Edith Decker: Künstlerlexikon. in Herzogenrath, Decker, retrospektiv, 1989, S. 57 - 319, S. 288

<sup>353</sup> Abb. Herzogenrath, Videokunst Deutschland, S. 236/237. Die Installation ist variabel, es gibt eine Arbeit mit fünf Monitoren. Eine unmittelbare Nachfolge ist in der Arbeit "Sofies Himmel" von 1995 der Schweizerin Muda Mathis entstanden. "Sofies Himmel" zeigt eine liegende nackte Frau, die in fünf verschiedenen Körperpartien auf horizontal nebeneinander angeordneten Monitoren zu sehen ist. Vgl. Kat. Muda Mathis - Sofies Himmel. Kunstmuseum Thurgau, Thurgau 1995, Abb. S. 82/83

hinaus mittels der Dimensionen unmittelbarer als Pezolds Skulptur. Da ihren Videos stets eine Tonspur unterlegt ist, ein akustischer Reiz einen rein visuellen Eindruck, wie er bei Pezold erzielt wird, verhindert, kann allerdings die Wahrnehmung nicht so intensiv sein.

Lafontaines Skulpturen sind auf elementare Formen konzentriert: Kreis, Kubus und Kegel. Legt man Kriterien an, die sich mit dem Erscheinungsbild auseinandersetzen, dann ähneln Lafontaines Skulpturen denen der minimalistischen und postminimalistischen Künstlern. Im Vergleich zu Richard Serra konnten die Unterschiede der Skulptur-Raum-Beziehung differenziert werden. Lafontaine thematisiert den Raum als physikalisches und philosophisches Problem nicht.

Lafontaines Skulpturen beziehen sich motivlich auf Werke anderer Videokünstler. Es zeigen sich Parallelen zu unterschiedlichen Videoarbeiten, die formale Anlage kommt der Bill Violas am nächsten. Im Vergleich zeigt sich, dass Lafontaine konsequenter als andere Künstler Skulptur und Video aufeinanderbezieht. Eine nicht unwichtige Rolle spielen die Dimensionen der Skulpturen und der erschwerte Zugang zu den Monitoren. Bei Lafontaine geht in einzigartiger Weise eine Ausdehnung der Dimensionen mit der Reduktion der Formen einher.<sup>354</sup> Die starke Betonung des Videos findet man in den Arbeiten Violas und denen anderer Künstlern, die aber anders als Lafontaine die Skulptur vergrößern, um das Video besser in Szene setzen zu können.

Im Gegensatz zu vergleichbaren Videokünstlern will Lafontaine die Mitwirkung des Betrachters nicht. Auch dies ist als ein Unterschied zu der Entwicklung der Kunst der letzten Jahrzehnte zu sehen.<sup>355</sup>

In den 80er und 90er Jahren haben sich die Ausgangsbedingungen geändert: Nach Gerda Lampalzer lässt sich die Videoskulptur nicht mehr als eindeutige Disziplin festmachen und beschreiben.<sup>356</sup> Die Videoskulptur der

---

<sup>354</sup> Vgl. Kat. Video-Skulptur in Deutschland, Ostfildern 1994, S. 18 und ff. Anja Oßwald sieht die gegenläufige Tendenz als Mittel, um den Bildschirm als plastisches Objekt zu betonen. Dies spielt jedoch überwiegend bei der Vorführung von Künstlervideos eine Rolle: Reduzieren die Künstler deren Inhalt und beruhigen die Bildfolge, tritt automatisch dieser umgekehrte Effekt ein.

<sup>355</sup> Dies ist umsomehr zu betonen, da es in der Videokunst interaktive Arbeiten gibt, die dem Betrachter eine direkte Einflußnahme und Teilnahme am Geschehen bieten. Gary Hill gehört zu den Künstlern, die den Betrachter aktivieren, auf die Bedingungen und Abläufe seiner Videoarbeiten Einfluß zu nehmen. Auch Bill Viola bezieht in seinen Closed-Circuit-Installationen den Betrachter mit ein. Vgl. in dieser Arbeit Kap. 1

<sup>356</sup> Lampalzer, Videokunst, S. 163. Lampalzer verweist auch auf die geänderten philosophischen Ansprüche, die mit dieser Entwicklung einhergehen: "Dabei ist die Tendenz zu verzeichnen, daß die Diskussionen um gesellschaftliche, technologische sowie kulturelle Veränderungen nun verstärkt von

80er und 90er Jahre gehört in das elektronisch weitentwickelte Feld dieser Zeit - und kann natürlich unter diesen Voraussetzungen Lebensräume und Situationen in vielfältigeren Formen und Strukturen aufgreifen, als dies in den 60er Jahren möglich war.<sup>357</sup>

---

philosophischen Themen durchdrungen werden, die sich - ungeachtet der einzelnen Fachdisziplinen - auf breiter Ebene in das öffentliche Bewußtsein schieben."

<sup>357</sup> Berücksichtigt man die o. g. Aspekte, dann wird sichtbar, daß die Kriterien, die Clement Greenberg bereits 1949 für die moderne Skulptur benannt, in wesentlichen Punkten auf Lafontaines bildhauerische Arbeiten zutreffen. Wie aktuell diese damals erstellte Charakteristik heute noch ist, zeigt sich bei dieser Betrachtung der Skulpturen Lafontaines. Nach Greenberg gilt für die neue Skulptur eine "vollkommene Reinheit" oder "absolute Abstraktion" als "- unerreichtes - Ziel, als Tendenz". Weiter empfindet der "moderne Betrachter (...)" die räumliche Darstellung als ein Trugbild". Als wesentlich bezeichnet Greenberg für die neue Plastik, daß sie in keiner Weise mehr an die Geschichte gebunden ist. Greenberg, neue Skulptur, S. 258 ff

## Technik und Dramaturgie

### Einführung

Die technischen Möglichkeiten im Bereich der Videokunst haben sich kontinuierlich weiterentwickelt. Waren diese in den 70er Jahren begrenzt und eine einfache Begrifflichkeit Standard, ist die Videokunst heute hochentwickelt.<sup>358</sup> Sie definiert sich nun über Begriffe wie Montage und Computersteuerung. Mehr und mehr Videokünstler suchen für ihre oft sehr aufwendigen Produktionen Fachleute, so z. B. Kamerateams oder professionell ausgebildete Cutter. Zunehmend wird der Computer eingesetzt, um die elektronischen Mittel im Sinn der Dramaturgie anzuwenden.<sup>359</sup> Die meisten Videos sind technisch anspruchsvoll hergestellt. Welche technischen Mittel sich Lafontaine zunutze macht, wird nachfolgend dargestellt. In einem weiteren Teil des Kapitels geht es um die Dramaturgie in den Videos Lafontaines. Die Themen werden so in Szene gesetzt, dass sie vertraut erscheinen. Mit ihnen vergleicht man Motive anderer Videokünstler.

### Technische Mittel

#### Schnitt und Montage

Videobilder sind bewegt und entstehen ständig neu: Bei einem Videobild wird ein Elektronenstrahl von zwei Magneten so hin und hergelenkt, dass er in fortwährendem Wechsel das Bild diagonal auf- und gleichzeitig wieder abbaut.<sup>360</sup> Dadurch meint man, dem Bild ein ständiges Vibrieren anzusehen.

---

<sup>358</sup> Vor allem die frühe Videokunst zeichnet sich durch eine einfache Technik aus. Diese Ästhetik des Unfertigen war charakteristisch für die Zeit des "Anti-TV-Effekts". Torcelli, Video-Zeit, S. 20. Der Unterschied zwischen den "high tech" und den "low tech" zeigt sich heute kaum noch in der Videokunst. Junge Videokünstler wie Pipilotti Rist und Diana Thater bearbeiten ihre Videos ausschließlich mittels Computer. Ursula Perucchi-Petri bemerkt: "In den 90er Jahren sind einige Künstler in Reaktion auf den Perfektionismus der Fernsehetechniken wieder dazu übergegangen, technisch anspruchslose, rohe und wie zufällig wirkende Schwarz-Weiß-Videos herzustellen, die an die ersten Tapes der 60er und frühen siebziger Jahre erinnern. Um diesen Effekt zu erzielen, benutzt zum Beispiel Sadie Benning die von Fisher-Price für Kinder entwickelte billige Pixelvisionkamera, andere greifen auf alte Systeme, etwa Super-8-Effekte, zurück." Ursula Perucchi-Petri: Vorwort. In: Perucchi-Petri, Künstler-Videos, S. 9 - 16, S. 13

<sup>359</sup> Dazu und vgl. Fagone, Licht, S.35

<sup>360</sup> Klaus vom Bruch: Logik zum Vorteil von Bewegung. In: Elke Town (Hg.): Video by artists. Toronto, Basel 1986, S. 37 - 42

Die Gestaltung des Videobildes innerhalb einer selbstdefinierten Form ist für die Videoskulptur charakteristisch.

Lafontaines Videos liegen meist 35 mm Filme als Ausgangsmaterial zugrunde. Ist der Film geschnitten und liegt er in der Endfassung vor, wird er auf das Masterband, ein Video, kopiert. Von diesem Video werden dann Abspielkopien hergestellt.

Danach sind Veränderungen kaum möglich, es sei denn, man ersetzt Passagen von gleicher Länge. Erweitern oder verkürzen lässt sich ein Masterband nicht mehr. Im Gegensatz zum Film, wo die Zelluloidstreifen an den Schnittstellen mechanisch zusammengeführt werden, bedeutet schneiden beim Video - es gibt kein Negativmaterial - immer kopieren. Der normale 35 mm Film kann 35 Bilder pro Sekunde verarbeiten, das Video hingegen nur 16 - 25 Bilder pro Sekunde. In "Jeder Engel ist schrecklich" wurde der Film mit einer Spezialekamera, die bis zu 1000 Bilder pro Sekunde verarbeiten kann, aufgenommen. In Zeitlupe oder Zeitraffer lässt die Qualität des Videos nach. Weil Lafontaine Zeitlupe und Zeitraffer in den Videos einsetzt, benutzt sie als Rohmaterial Filme. Präzision und Qualität des Filmmaterials bleiben bei technisch schwierigen Bildern und komplizierten Kameraführungen hoch. Auch Bill Viola dreht Filme. Der Videoprojektion "The Greeting" liegt eine 35 mm Filmaufnahme zugrunde.<sup>361</sup> Dieses war in "The Greeting" wichtig, weil Viola eine 45 Sekunden lange Aufnahme über 10 Minuten strecken wollte. Ein Film verliert bei dieser extremen Zeitlupe nicht an Präzision.<sup>362</sup>

In "Jeder Engel ist schrecklich" wechseln die Einstellungen an exakten Schnitten. Die Exaktheit der Schnittfolgen erscheint unlogisch, da Lafontaine Schnitte ansetzt und trotzdem die Ansichten in den Filmen nicht wechseln.<sup>363</sup> In konventionellen Filmen weisen scharfe Schnitte auf einen Orts- oder Szenenwechsel hin. Auffallend ist die Schnitttechnik in "Jeder Engel ist

---

<sup>361</sup> Kat. fremdKörper, Basel 1996, S. 37. Viola dreht - von "The Greeting" abgesehen - ausschließlich Videos, die er in seinem Filmstudio am Computer bearbeitet. Ein Unterschied zwischen Video und Film ist kaum noch sichtbar.

<sup>362</sup> Das Abspielen der Videos wird bei beiden Künstlern vom Computer gesteuert und dirigiert. Der Computer steuert zudem die unterschiedlichen Startpunkte in Lafontaines Videos und koordiniert Akustik und Video. Für das Video "Vegetable Memory" von 1978-80 hat Viola einen Buthangaskocher unter das Kameraobjektiv gehalten, um das Flimmern der Luft möglichst getreu nachzuahmen. Malsch, Perucchi-Petri, Streckel, Panorama S. S. 240, vgl. S. 237 ff

<sup>363</sup> Der Dreh eines Filmes ist ungeheuer aufwendig. Das Filmteam benötigt oft mehrere Tage für eine Einstellung. Die Feuerflammen in "Jeder Engel ist schrecklich" waren z. B. inszeniert und mußten ständig wiederholt werden. Auch Bill Viola dreht seine Videos unter ähnlich aufwendigen Bedingungen.

schrecklich": Feueraufnahmen wechseln mit Feueraufnahmen. Es kommt zu überraschenden Augenblicken. Nach einer Feuersäule werden unvermittelt drei Feuersäulen eingeblendet, mit denen man automatisch die Heilige Dreifaltigkeit und den Heiligen Geist assoziiert. Wie oben erwähnt ist "Jeder Engel ist schrecklich" kein schnell geschnittener Film. Deutlich wird dies bei einem Vergleich der Videos Lafontaines mit den Videos Nam June Paiks oder denen Christiane Dellbrüggens und Ralph de Molls. Im Vergleich zu deren schnell geschnittenen Bilderfluten wirkt "Jeder Engel ist schrecklich" gemütlich langsam.

Montagen entstehen, wenn Bilder oder Abschnitte einer Filmsequenz übereinandergelegt werden. In Lafontaines Filmen findet man nur in "Jeder Engel ist schrecklich" Montagen. Die Kapuzenmänner sind so plaziert, als bewegten sie sich mitten im lodernden Feuer. (Abb. 47 b) Bill Viola dagegen nutzt Montagen für viele seiner Videos. Nach Torcelli entsteht mit Violas "The Space between the Teeth" die inhaltlich dichteste und formal interessanteste Arbeit innerhalb der Montagevideos.<sup>364</sup> Viola sitzt in einem Sessel, die Kamera entfernt sich so weit von ihm, dass der Künstler nur noch winzig am Ende eines langen dunklen Tunnels zu sehen ist.

"Schubweise rast die Kamera als rhythmische Montage nach vorn, bis zur Großaufnahme von Violas Mund, der weit aufgerissen das Monitorbild füllt."<sup>365</sup>

Mit jeder neuen Montage sieht sich der Betrachter neuen Ansichten gegenüber.. Ganz offensichtlich möchte Lafontaine mit langen Einstellungen und mit Verzicht auf Montagen auf wechselnde Ansichten verzichten. Dies führt zu einer Beruhigung des Geschehens.

## Blende und Einstellung

---

<sup>364</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 204 f. Vgl. zur Montage: Curt Hanno Gutbrod: Von der Filmidee zum Drehbuch. In: Otto Schumann (Hg.): Grundlagen und Technik der Schreibkunst. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam 1983, S. 531 - 682, S. 596 ff

<sup>365</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 204. Eine Parallele findet sich in der Videoinstallation "Corps étranger" von Mona Hatoum. Die Fahrt der Kamera beginnt auf der Außenhaut des Körpers und dringt in den Mund der Person ein. Immer weiter und tiefer stößt die Kamera in das lebende Labyrinth und rutscht in tunnelartige, feuchte Gänge, die pulsieren und naß glitzern. Abb. und vgl. Kat. fremdKörper, Basel 1996, S. 8 - 11

Das Medium des Videos ist Licht. Die Präsenz dieser elektronischen Bilderstellung ist immens. Die Kombination mit Musik steigert und sensibilisiert die Wahrnehmungen des Betrachters.

In der Videoarbeit kann flackerndes Licht Zeitspannen und -abläufe bewusst machen. In "Le mètronome de Babel" wechseln farbige Lichtregen vom Schweißen. (Abb.28a) Die Zeit scheint in diesem Augenblick viel schneller zu laufen.<sup>366</sup> Ganz im Gegensatz zu Lafontaine nutzt Viola Licht als symbolisch aufgeladenes Element des geistigen, spirituellen Lebens. Deutlich wird dies im Video "The Passing" von 1991. Licht dient zur Beleuchtung von Unterwasserszenen. Vom Betrachter wird es spirituell gedeutet, da es das Wasser durch die Verfremdung des im Wasser treibenden Mannes mystifiziert. Viola nutzt Kameras mit besonderer Lichtempfindlichkeit, u. a. eine Nachtkamera und eine Infrarotkamera. Lafontaine setzt Licht überwiegend sparsam ein, viele Passagen bleiben in einem Halbdunkel. Licht spielt in den Videos keine Rolle als Spender von Helligkeit, sondern als Erzeuger von Dämmer-, Zwielight und Halbdunkel. Gut ausgeleuchtete Aufnahmen sind selten ("L'enterrement de Mozart"), weil Helligkeit Illusionen nicht fördert.

In manchen Situationen kommt es zu Überblendungen ("L'enterrement de Mozart", "Le mètronome de Babel") der Nahaufnahme.<sup>367</sup> Diese verwaschenen Einstellungen kontrastieren zu den folgenden konturscharfen Einstellungen. Wechselnde Schärfen irritieren den Zuschauer.<sup>368</sup> Unschärfen fungieren wie Weichzeichner bei der Fotografie. Es ist

---

<sup>366</sup> Dazu vom Bruch, Logik, S. 36, 37

<sup>367</sup> Der von Barbara Engelbach gebrauchte Begriff des "Informé" (in Anlehnung an den von Georges Bataille gebrauchten Begriff, um seine Haltung zur Wissenschaft zu beschreiben, vgl. Engelbach., Analyse, S. 55) für die "Unbestimmtheitsstellen" in den Videos bleibt an dieser Stelle unberücksichtigt, da er "Leerstellen" umschreibt, die es nach Ansicht der Verfasserin in den Videos nicht gibt. Engelbach beruft sich auf Wolfgang Kemp, der solchen Leerstellen u. a. den Sinn zuschreibt, die Aktivität des Rezipienten zu schüren, die Kommunikation zwischen Betrachter und Bild herzustellen. Vgl. Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: derselbe (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992, S. 307 - 332, S. 315 f

Engelbach sieht im weiteren diese Unschärfen als Bruch der Repräsentation an, und fragt sich, warum dieser Bruch nicht verstanden wird. Analyse, S. 56. Die zweite Möglichkeit, die Engelbach anbietet, kommt der tatsächlich intendierten Wirkung der Künstlerin nahe: "(...) diese Unbestimmtheitsstellen als eine Irritation zu erleben, da das Gesehene bekannt und zugleich verändert erscheint." Analyse, S. 54. Tatsächlich handelt es sich hier um Unschärfen, die bei einer Überblendung regelrecht sind. Diese Unschärfen sollen Reales verschwinden lassen und dafür ästhetisch veränderte Teilansichten zeigen, um den Betrachter im Sinn der Überwältigungsästhetik (Vgl. in dieser Arbeit Kap. 5) zu beeinflussen. Es geht Lafontaine also nicht darum, eine Kommunikation zwischen Video und Betrachter zu erzeugen. Und keinesfalls geht es darum, einen "formlosen Fleischkloß" in den Mittelpunkt zu rücken. Engelbach, Analyse, S. 54. Vgl. Kemp, Leerstellen, S. 315

<sup>368</sup> Engelbach sagt: "Der Schleier fungiert hier als ein sichtbar gemachter und in die Länge gedehnter Schnitt, der eine Einstellung mit der nächsten verschmilzt." Analyse, S. 59, vgl. auch S. 58 f

festgestellt worden, dass Lafontaine diese technischen Mittel einsetzt, um die inhaltliche Aussage der Bilder zu relativieren. Unschärfen haben also nicht nur die Funktion, verschiedene Einstellungen miteinander zu koppeln, sondern werden zur Erzeugung und Unterstützung der Bildstimmung eingesetzt.

Den Hell-Dunkleffekten fällt eine besondere Rolle zu. Der Wechsel zwischen Hell und Dunkel in einem Schwarzweißfilm erhöht die Ästhetik von Bewegungen - dies fällt in der ersten Sequenz in "Passio" und beim Einlaufen des Stieres in "A las cinco de la tarde" ins Gewicht -, kann Momente dramatisieren und bildnerisch Grenzen festlegen. In diesem Sinn ist auch die Lichtführung zu betrachten.<sup>369</sup> Die Beleuchtung in den Videos, in denen Menschen mitwirken, kommt meist von einer Seite und taucht eine Gesichtshälfte in Dunkel. (Abb. 34 b) Gesichtspartien oder Körpermuskeln werden so markant betont.<sup>370</sup> Eine ähnliche Lichtführung fiel in Lafontaines Porträtfotografien auf. Köpfe und Körper in "Les larmes d'acier" und "Passio" können besonders plastisch wirken, wenn gerade in der Anfangssequenz mattes Licht eingesetzt wird.<sup>371</sup> Das Licht vermeidet harte Kontraste, und das Schwarz/ Weiß der Aufnahmen wirkt eher wie Grisaille. Zusätzlich wirkt der Raum, in dem die Männer trainieren, nüchtern und neutral, so dass der farbliche Gesamteindruck nicht gestört wird.

Die Inszenierungen bewirken, dass an sich beruhigte Situationen durch Licht "bewegt" werden. Vor allem in "Le mètronome de Babel" und "A las cinco de la tarde" fällt dies auf. In beiden Videos verkehren sich harmonische oder ausgeglichene Stimmungen durch die Lichtführung in unruhige, so dass Einstellung oder Bewegung beschleunigt erscheinen. In den letzten Videos ist die Lichtführung gleichmäßiger. Im Sinn der Gesamtdramaturgie ist sie unterstützend eingesetzt. Körperpartien und Geräteteile der Maschinen- und Geräte sind so stark beleuchtet, dass sie abstrahiert erscheinen.

Bild- und Videoästhetik sind der Fernsehwerbung entlehnt. Vor allem Lafontaines Schnitttechnik und Lichtregie sind denen der TV-Werbetrailer ähnlich.

---

<sup>369</sup> Vgl. zu Violas Lichtführung Malsch, Perucchi-Petri, Streckel, Panorama, S. 243 f

<sup>370</sup> Mit diesen Effekten arbeiteten auch die Photographen der zwanziger Jahre und des Dritten Reichs. Vgl. Abb. Herz, Hoffmann & Hitler, S. 280

<sup>371</sup> Neumaier spricht von "Vergötterung des Körpers", die durch den Lichteinfall inszeniert wird. larmes, S. 27

Der Film kennt drei Grundeinstellungen: die Totalaufnahme, "Totale" genannt, die Nahaufnahme und die Großaufnahme.<sup>372</sup> Die Totalaufnahmen geben einen Überblick über den Ort der Handlung, Zusammenhänge können erkannt werden. Eine Nahaufnahme zeigt nicht die ganze Person. Sie dient in erster Linie der Bildauswahl und verdeckt dramaturgisch unwichtige Sequenzen. Die Groß- bzw. Nahaufnahme rückt nah an die Person heran. Sie lässt Gefühlsregungen, Anspannungen und Ängste sichtbar werden. Die Nahaufnahme kann Spannung erzeugen und wird zur Darstellung des Höhepunkts einer Situation eingesetzt.<sup>373</sup>

In den frühen Videos ("A las cinco de la tarde", "L'enterrement de Mozart") verifizieren und erklären die Totalen das Geschehen. (Abb. 25 a) Totalen liefern Informationen zu Zeit und Ort und werden in den später entstandenen Videos vermieden: In "Passio" und "Jeder Engel ist schrecklich" gibt es Halbtotale und Nahaufnahmen. In Lafontaines zuletzt entstandenen Videos überwiegen Nahaufnahmen. Sie lassen keine Informationen zu : Um welchen Körper es sich handelt, um welche Maschine oder um welches Feuer - auf diese Fragen gibt die Kameraführung keine Antworten. (Abb. 34 d, 42 b)

Innerhalb einer Einstellung kann die Ansicht von der Totalen zur Halbtotalen oder zur Nahaufnahme wechseln. Dies geschieht z.B. durch die Verwendung eines Zooms. In Lafontaines Videos halten die Einstellungen eine Ansicht fest. Die langen Einstellungen verleihen dem Film einen ruhigen Rhythmus und verdichten das Geschehen.

Eine feststehende Kamera, Nahaufnahmen, lange Einstellungen und eine entsprechende Schnitttechnik finden sich vor allem in "Passio" und "Jeder Engel ist schrecklich".

Lafontaine setzt Schnitt, Blende und Einstellung verstärkt zur Konzentration auf ein Motiv ein. Parallel dazu werden Blenden benutzt, um Konturen scharf zu stellen oder Schatten in Szene zu setzen.

Das Zusammenspiel von Schnitt, Einstellung und Steuerung der Abläufe wie das Abstimmen von Bild und Ton ist computergesteuert. Gerda Lampalzer sieht den technisch perfekten Einsatz der Computertechnologie im Bereich der Videokunst als typisches Charakteristikum der dritten Phase der Video-

---

<sup>372</sup> Gutbrod, Filmidee, S. 571 und ff

<sup>373</sup> Vgl. Marcus Scholz: Die Drehbuchmacher. Eine theoretische und praktische Einführung in die Fernsehspielliteratur. Köln 1988, S. 32 ff

Kunstgeschichte.<sup>374</sup> Diesbezüglich ist Lafontaine mit Künstlern wie Pipilotti Rist, Diana Thater und Steve McQueen in einer Reihe zu nennen.

---

<sup>374</sup> Die erste Phase in der Entwicklung der Videokunst siedelt Lampalzer zwischen 1960 und 1975 an, die zweite geht bis in die 80er Jahre hinein. In der ersten Phase war nach Lampalzer die Auseinandersetzung mit dem Fernsehen ein relevantes Kriterium, die zweite wiederum zeichnet sich durch das Bemühen der Künstler um eine spezifische Videosprache aus und, so Lampalzer, "läßt sich grob mit dem Versuch der Standortfindung beschreiben". Hier und ff Lampalzer, Videokunst, S. 18 f

## Dramaturgie

### Erlebniszeit oder Langeweile

Die Videofilmzeit ist der Realzeit nicht unterworfen.<sup>375</sup> Sie operiert weder mit den Dimensionen der Gesamtzeit wie die Malerei noch hält sie einen Ausschnitt fest wie die Fotografie. In der Videokunst kann Realzeit und Erlebniszeit divergieren.

In der Erlebniszeit folgt eine Überraschung der nächsten, es gibt keine Wiederholungen, Zeit wird als kurzweilig empfunden.<sup>376</sup> Auseinandersetzung mit der Zeit ist - beabsichtigt oder nicht - ein Merkmal jedes Videos. Zeit ist darüber hinaus ein Thema, mit dem sich Künstler wie z. B. Bill Viola eingehend beschäftigt haben.<sup>377</sup>

In Lafontaines Videos passiert ständig etwas, die Zeit vergeht schnell, ein Werden und Vergehen ist erkennbar, die Bilder wechseln regelmäßig. Der Besucher ist nach Betreten einer Skulptur Lafontaines von leuchtenden Bilderfluten umgeben, die ihn nicht zur Ruhe kommen lassen und einer Kontemplation entgegenwirken. Die Faszination beginnt mit schönen Bildern: Ob es um Feuerinferno, Flamencotänzerin, Frauenkörper oder Rennbolide geht. Sie wirken aufgrund ihres hohen ästhetischen Wertes faszinierend und rufen eine Intensität hervor, der man sich schwer entziehen kann.<sup>378</sup> Doch das Bestricktsein hält nicht an. Es ändert und intensiviert sich in gleichem Maße, wie die Bildfolgen dem Höhepunkt und Ende entgegen drängen. "Die Atmosphäre wird relativ rasch unangenehm."<sup>379</sup> Der Wechsel in der Dramaturgie führt jedoch nicht zu einem Nachlassen der Faszination, sondern erfährt eine Steigerung. Da die Videos auf einer Endlosschleife gezeigt werden und erst nach jedem zweiten Ablauf Titel und andere

---

<sup>375</sup> Der Zeitablauf des Videos lässt sich beliebig manipulieren, kann als wesentlicher Teil auch der künstlerischen Gestaltung eingebracht werden. Herzogenrath, Decker, retrospektiv, S. 15

<sup>376</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 32. Vgl. ferner Götz Pochat: Erlebniszeit und Bildende Kunst. In: Christian W. Thomsen und Hans Holländer (Hg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft. Darmstadt 1984, S. 22 - 46

<sup>377</sup> Zeit ist in fast allen Videos Violas thematisiert. Oft werden Zeitabläufe des Lebens aufgegriffen, oder auch in Traumsequenzen mystisch beladen ("The Passing").

<sup>378</sup> Lafontaines Arbeiten sieht man die komplizierte technische Seite nicht an: Man ist eher verblüfft angesichts der Klarheit und einfachen Mechanismen. Der künstlerische Anspruch des Videowerkes wird jedoch durch den technischen Apparat um ein Vielfaches gesteigert. So führt z.B. der Gebrauch von Bildplatten, die Lafontaine statt der VHS-Videobänder benutzt, dazu, daß die Filme nahtlos aneinandergereiht werden. Der Einsatz des Computers erzeugt die Zeitverschiebung der einzelnen Filme, das Aneinanderreihen von Effekten steigert den Einzeleffekt.

<sup>379</sup> Zutter, larmes, o.S.

Informationen eingeblendet werden, lässt die Anspannung nach Videoende nicht nach.

Zunächst ist auffallend, dass die Videofilme in der Skulptur nicht gleichzeitig, sondern nacheinander in unregelmäßiger Folge starten. Man kann, so wie man es gewohnt ist, keinen Handlungsablauf von links nach rechts oder von oben nach unten lesen. Durch diese systematischen Zeitverzögerungen wird der Irritationsgrad erhöht. Beginnt auf einem Monitor das Video, geht es auf einem anderen Monitor zu Ende. Zu diesen Überschneidungen kommt es regelmäßig, der Betrachter ist von Monitoren umgeben, die verschiedene Bilder zeigen.<sup>380</sup> Bussmann spricht von einem Moment, in dem

"Zeit nicht verfließt, sondern oszilliert, d.h. vor- und zurückspringt und eine eigene komplizierte Präsenz gewinnt, die den Betrachter nicht zur Ruhe kommen lässt."<sup>381</sup>

Zwischen den zeitlich versetzten Schaltungen der Monitore und der zeitlich logisch ablaufenden Handlung des Videos entsteht eine Spannung. Ist eine Sequenz, wie die des Ganges durch die Steinwüste in "L'enterrement de Mozart" besonders lang, kann es dazu kommen, dass alle Monitore dieselbe Einstellung zeigen. Es kommt zu einer spannungsreichen Divergenz von Real- und Spielzeit, die für Lafontaines Videofilme typisch ist.

Lafontaine gebraucht vor allem in den frühen Videos wiederholt Zeitlupe. Einzelne Passagen werden im Ablauf verlangsamt und in die Länge gezogen. In "Round around the ring" ist die Zeitlupe sinn- und bildverändernd eingesetzt. Der Einsatz von Zeitlupe führt zu einer Veränderung der realen Darstellung. Die Zeitlupe, in der die Degenstöße in "A las cinco de la tarde" aus verschiedenen Ansichten gezeigt werden, verändert die Stiche, so dass aus ihnen Bewegungen werden, die den Stoßbewegungen eines Mannes beim Liebesakt ähneln. Das heftige Zustecken des Toreros wird zu einem langsamen Einführen des Degens in den Körper des Stieres. (Abb. 25 g) Der Torero hält den Degen in der Hand -

---

<sup>380</sup> Viele junge Videokünstler konfrontieren den Betrachter mit verschiedenen Ansichten eines Videos. Diana Thater z. B. umgibt in der Arbeit "China", die sie 1994 entwickelte, den Betrachter mit sechs Projektionen. Diese zeigen zwei Wölfe, die um den Betrachter herum agieren. Da aber diese Abfolgen nicht regelrecht sind, stellt sich hier ein ähnlicher Effekt wie in Lafontaines Skulpturen ein: Zeit wird als kurzweilig empfunden. Vgl. Abb. Kat. Thater, Hamburg 1997

<sup>381</sup> Bussmann, Victoria, o.S.

denkt man an die nachfolgenden Bilder der Tänzerin, wird deutlich, wen er meint.

Als der Torero den Degen aus dem Körper des Tieres zieht, sprudelt dickes Blut aus der Wunde.<sup>382</sup> Überlässt man sich konsequent der Symbolsprache, wird aus dem erotischen Vorgang, ein abstoßender und gleichzeitig erotisch aufgeladener Akt.

Auf der anderen Seite erlaubt die Zeitlupe einen Zugang zu Bildern, die sich sonst dem Auge verschließen, weil sie zu schnell erfolgen. Der sportliche Einsatz der Männer in "La voix des maitres" wird durch die Zeitlupe zu einem Vorgang, der den nachgespielten Tötungsakt unerwartet in den Mittelpunkt setzt. Die Tötungsabsichten, die ursprünglich dieser Kampfsportart zugrunde lagen, werden dadurch aufgedeckt.

Am Ende des Videos und am dramaturgischen Höhepunkt zeigt Lafontaine die Videos meist im Zeitraffer. Dieses - die Bilder werden quasi zusammengezogen, das Video scheint schneller zu laufen - führt zu einer Veränderung der Darstellung und setzt inhaltlich Akzente. Den Zeitraffer nutzt Lafontaine in späteren Videofilmen. Er führt im mittleren Teil des Videos von "Passio" zu einer Sequenz, in der die durch den Zeitraffer veränderten Bewegungen der Frau und die von Laszivität in Leidenschaft umgeschlagene Stimmung eine spürbare Intensität schaffen. Der Zeitraffer verändert die reale Darstellung: Die Bewegungen wirken heftig, so dass man mit dem Geschlechtsakt Gewalt assoziiert. Das Geschehen wirkt dicht, da die Raffung der Zeit nicht auf Kosten eindringlicher Bilder geht.

In "Les larmes d'acier" erzeugt der Zeitraffer eine abstrahierte Darstellung, so dass die Bewegungen der Männer nicht zu unterscheiden sind.

Das Geschehen auf den Monitoren kann schwer im Gesamtzusammenhang nachvollzogen und erkannt werden, während sich einzelne Momente, die Lafontaine durch Zeitlupe und Zeitraffer hervorhebt, beim Betrachter einprägen.

Bernard Marcade spricht von einer permanenten Lüge, die den Videos Lafontaines innewohnt.<sup>383</sup>

Eine Sinnumwandlung durch Zeitlupe und Zeitraffer soll allerdings eher von themeninhärenter Kritik ablenken. So sind die Bewegungen des Toreros

---

<sup>382</sup> Zu den durch die Zeitlupe bedingten Veränderungen in "A las cinco de la tarde" vgl. Schmidt-Wulffen, Existenz, S. 8

<sup>383</sup> Marcade, Video-Begegnungen, o. S.

durch die Zeitlupe zu phallischen Bewegungen verfremdet worden. Der brutale Akt des Niedermetzelns verblasst. Die erotische Symbolik lenkt von der grausamen Szenerie des Stierkampfes ab. Ähnlich ist es in anderen Videos wie "Le mètronome de Babel". Die schneller werdenden (Roboter-) Bewegungen relativieren eine Kritik an der Anonymität von Industriearbeit. Gezielt werden erotische Anspielungen eingebaut.

### Tonspur im Sinn der Dramaturgie

Die Tonspur ist in Lafontaines Videos multifunktional. Eine kontinuierliche Spannungskurve wird über die Musik geschaffen. Die Wiederholung einzelner Tonspursequenzen geht nicht mit der Wiederholung der Bilder einher. Die Musik transportiert dagegen Stimmungen und Emotionen, die an vorangegangene Bilder gebunden waren. Auffallend ist dies in "Jeder Engel ist schrecklich". Die Schussfolge, die sich wenig später wiederholt, vervielfacht den Schrecken und lässt die lodernden Flammen mächtig und erschreckend scheinen. Es ist eine Dramaturgie, die vornehmlich in Horrorfilmen angewendet wird. In Horrorfilmen reicht der erste Takt - bevor ein entsprechendes Bild eingeblendet ist - um vorangegangenes Grauen heraufzubeschwören.<sup>384</sup> Die Tonspur erinnert an zeitlich zurückliegende Ereignisse oder Erinnerungen.

Über die Tonspur werden symbolische und historische Zusammenhänge wie Tod, Freundschaft, Verrat, Aufruhr und Rassismus thematisiert und den Bildern untergeschoben und übergestülpt. Die Tonspur dient der Veränderung, Verfremdung und Abstraktion der Darstellung und ist wie Zeitlupe und Zeitraffer sinnverändernd eingesetzt. Sie schafft eine bestimmte Stimmung und greift Zusammenhänge und Themen auf, wie beispielsweise den Holocaust oder die Siegfriedsage.

Durch die Musikregie verlagert Lafontaine schrittweise die Aufmerksamkeit. Am Schluss liegt das Interesse, das zuvor Körpern, Maschinen und

---

<sup>384</sup> In dem Horrorfilm von Stanley Kubrick "The Shining" aus dem Jahr 1979 genügten lediglich einige schrille Töne, um das Blut vermeintlich wieder sichtbar werden zu lassen, das eine halbe Stunde vorher aus einem Aufzug hervorgeströmt war. Bereits in dem 1939 produzierten Horrorfilm "The Cat and the Canary" wurde diese Dramaturgie angewandt.

Trainingsgeräten galt, allein auf der Musik. Weil die Darstellungen im Video immer abstrakter und die Abläufe schwerer nachvollziehbar werden, neigt der Betrachter dazu, sich mehr auf die Tonspur zu konzentrieren. Die durch die Tonspur erreichten, oft fundamentalen Sinnveränderungen, die bei "Viktoria" besonders prägnant sind, sind allerdings nur musikhistorisch bewanderten Betrachtern zugänglich.

Eine Vorliebe der Künstlerin für eine bestimmte Stilrichtung findet sich nicht. Die erhebenden Gefühle, die sich beim Anblick der Videos und Hören der Musik - man nimmt Video und die Tonspur gemeinsam wahr - einstellen, lassen keinen Betrachter unerreicht. Spannungssteigernde Elemente in der Tonspur, wie der Einsatz von Musik nach einer kurzen Pause (effektiv in "A las cinco de la tarde", bevor der Torero zum tödlichen Stoß ausholt) oder das unerwartete Verstummen von Musik in "Les larmes d'acier" und in "Jeder Engel ist schrecklich", verfehlen ihre Wirkung nicht.

Die Tonspur ist so ausgewählt, dass die Melodie dem Betrachter entfernt vertraut vorkommt. In fast allen Videos ist eine Identifikation mit dem Dargestellten über die akustische Ebene intendiert. Vor allem in "Passio" und "Les larmes d'acier" ist die bedächtige Trauermusik eine Musik, in die man sich, ohne den Inhalt des Videos zu kennen, einfühlen kann. Die Stilrichtungen der akustischen Untermalung sind unterschiedlich. Klassische Musik, Trauermärsche, Unterhaltungsmusik, elektronisch verzerrte Musik, Hip-hop und Undergroundmusik wechseln in loser Folge. Die Tonspur steht meist nicht mit den Darstellungen des Videos in thematischer Verbindung. Im Gegenteil: Zum Flamenco ertönt afrikanische Musik, zur Beerdigung werden Radiogeräusche, zum Bodybuilding Opernmusik eingespielt. In "Jeder Engel ist schrecklich" wirkt die Musik völlig losgelöst vom Geschehen im Videofilm.

Bemerkt werden muss, dass es in Lafontaines Videos keine Dialoge gibt.<sup>385</sup> Dies deutet darauf hin, dass im Video keine Geschichte erzählt werden soll, sondern dass Lafontaine den Schwerpunkt auf die Erzeugung von Stimmungen und Atmosphären gelegt hat. Hierin sind ihre Videos mit Musikvideo-Clips zu vergleichen. Die Video-Clips bleiben in den inhaltlich unübersichtlichen Passagen nur deshalb packend und fesselnd, weil die Musik die Bilder zusammenhält. Die Bilder illustrieren die Musik und nicht umgekehrt.

---

<sup>385</sup> Dazu Metken, Kunst, S. 1101

Die attraktiven Bilder von schönen Frauen und Männern in Lafontaines Videos werden durch die Musikdramaturgie reizvoller. So sieht man den Sportlern beim Fitness zu und kann gleichzeitig an einem prickelnd erotischen Spiel zwischen Mensch und Geräten/Maschinen teilnehmen. In nahezu allen Videos sind Geräusche oder Musikstücke noch kurze Zeit nach Verlöschen des Monitorbildes zu hören.<sup>386</sup> Immer ist die akustische Untermalung am Ende mit einer Dramatik gepaart, so dass sie häufig in Kontrast zu den vorangegangenen Bildern steht. Immer folgt dann eine versöhnende Szene im Video. Die Musik greift die Versöhnung nicht auf – sondern verweist thematisch auf unterschiedliche Weise - egal ob Menschen agieren, Wasser flutet oder Tänzerinnen auftreten - auf den Tod.

Lafontaine arbeitet mit Gegensätzen, deren Spannung durch die krass, abrupt und entschieden gegeneinander gesetzten Pole deutlich wird. Zum Einlauf des Stieres ertönen Fanfarenklänge, die man von Staatsbesuchen aber nicht von einem Stierkampf kennt. Das Einlaufen des Stieres hat majestätische Züge.

Den Tod des Stieres in "A las cinco de la tarde" unterlegt Lafontaine mit klassischer Musik. Die klassische Musik lässt den Tötungsakt eindringlicher erscheinen.

Am bekanntesten ist hier "Les larmes d'acier", wo eine pathetische Stimmung durch den Einsatz und die Auswahl der Musik erzeugt wird und während des ganzen Ablaufes des Videos spürbar bleibt. Klassische Musik erwartet man nicht zum Bodybuilding. Sie verklärt es aber und stellt eine starke Faszination und Intensität her. Das Pathos steigert die Spannung und das erhebende Gefühl.

#### Tonspur - der auratische Raum

Die Tonspur der Videos vermittelt dem Betrachter eine akustische Sinneswahrnehmung, die die Umgebung und das Umfeld der Skulptur zum Bestandteil des ästhetischen Erlebnisses erhebt. Töne besitzen die

---

<sup>386</sup> Vgl. Friedländer, Tod, S. 16. Friedländer sieht ein solches Ende als Postskriptum an, das das Filmende noch einmal zusätzlich kommentieren soll.

Fähigkeit, Raum zu durchdringen. Sie ermöglichen eine Raumerfahrung, die nicht visuell geprägt ist, sondern über das Ohr erfolgt.

Für Lafontaines Skulpturen ist der vielzitierte Begriff des "Bannkreises" nicht überspitzt.<sup>387</sup>

Der stimmungsvolle Kontext wird durch die Tonspur früh - bei der ersten Annäherung an die Skulptur - wahrgenommen. Der unruhige und mächtige Eindruck der Skulptur wird durch die akustische Komponente relativiert, die den Betrachter zum Video lenkt. Man darf sich nicht über die Wirkung der Skulptur täuschen. Sie tritt hinter die des Videos zurück. Gleichzeitig wird ein Raum geschaffen, der als Stimmungsraum zu bezeichnen ist.

Das Video erzeugt eine sakral-anmutende Aura, deren Ausstrahlung man sich schwer entziehen kann. Es ist eine Aura, die man von sakralen oder kirchlichen Räumen kennt und die mit ehrfurchtsvoll beschrieben werden kann. Sie ändert die Empfindung des Betrachters für den Raum. Der beunruhigende Eindruck der Skulptur wird vom pathetischen Ausdruck des Videos überlagert und verdrängt. In diesem Moment bekommt der von Musik erfüllte Raum Stimmungsqualitäten.<sup>388</sup>

## Dramaturgie des Todes

Die Handlung eines Videofilmes ist von der Dramaturgie geprägt. Diese wird durch den Einsatz der filmischen und technischen Möglichkeiten gestaltet und beeinflusst.<sup>389</sup>

---

<sup>387</sup> Vgl. u. a. Malle, der zudem von "Einkreisen" spricht. Festspiele, 1988, o. S. Vgl. von Radziewsky, die angesichts "A las cinco de la tarde" bemerkt, es sei "(...) zwingend im wahrsten Sinne des Wortes (...) unmöglich aus diesem Kreis zu fliehen." Ambivalenz, S. 50

<sup>388</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang der Aufsatz von Rosalinde Krauss, die zu R. Smithsons raumbundenen Arbeiten festhält: "Um den emotionalen Effekt darstellbar zu machen, der mit dieser Erfahrung des Ortes als einer Auflösung der Form in Nicht-Form in undifferenzierte, außerhalb jeder bewußten Gestaltung, verbunden ist, entwarf Smithson eine Art von Karte. Smithson ist hier quasi als Vorläufer eines emotional aufgeladenen immateriellen Raumes zu benennen." Rosalinde Krauss: Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik. In: Rowell, Skulptur, S. 228 - 232, S. 232

<sup>389</sup> Bemerkenswert ist die Darstellung und Entwicklung der "Dramaturgie der Film-Form", die Sergej M. Eisenstein 1929 gegeben hat. Inzwischen sind die technischen Möglichkeiten weit entwickelt, dennoch sind Eisensteins Betrachtungen nicht überholt. Eisenstein trennt bildtechnische Verfahren von Elementen der Dramaturgie. Montage ist bei Eisenstein ein Element der Dramaturgie, Montage und Bildausschnitt bezeichnet er als wichtigste Elemente der Dramaturgie. Diese Differenzierung gibt auch zu verstehen, daß die technischen Möglichkeiten immer im Dienst der Dramaturgie stehen -

Die Zeitlupe in den Videos Lafontaines wird im ersten Teil eingesetzt, der Zeitraffer oft im letzten Teil des Videos. Entsprechend hat die Tonspur zu Beginn des Videos untermalende Funktion, wird im Verlauf immer stärker wahrgenommen und bekommt am Ende des Videos einen eigenständigen Charakter. Dann prägt sie sich am nachhaltigsten ins Gedächtnis ein. Lichtführung und Schnitttechnik sind subtil so eingebracht, dass sie die dramaturgischen Maßnahmen stützen.

Die Dramaturgie ist am Ende der Videos oft auf eine Drehbewegung ausgerichtet. In "Victoria" setzen sich die drehenden Bewegungen in einer Art Verdoppelung von einem Monitor in den nächsten fort. Immer stehen auch in anderen Arbeiten diese Momente mit Tod in thematischem Zusammenhang, verweisen auf ein Karussell des Lebens, das mit dem Tod zum Stillstand kommt. (Abb. 40 a) Die Tänzerinnen in "A las cinco de la tarde" drehen sich immer schneller um die eigene Achse. Bei der zeitlichen Gegenüberstellung mit dem Stierkampf fielen die schnellen Bewegungen mit dem unausweichlich scheinenden Tod des Stieres bildlich zusammen. Selbst die Feuerflammen in "Jeder Engel ist schrecklich" nehmen die Bewegung auf. In "Attaco" dreht sich ein Karussell immer schneller, und die kurvige Rennstrecke verläuft über einen kreisförmigen Parcours. Das Drehmoment wird durch das allen Videos eigene Time-Delay auf den Monitoren zu einer fortlaufenden und sich nach innen drehenden Bewegung. Die Dramaturgie der Drehbewegung korrespondiert mit der Bildregie des Videos, so dass sich im Augenblick der schnellsten Bewegung Schönes und Angenehmes in Grauen und Gewalt umwandeln.<sup>390</sup> Gesehenes und Gehörtes kulminieren im Drehmoment, das zum Schluss die größtmögliche Intensität erreicht.

Die Inszenierung ist so aufgebaut, dass dem Tod Brutalität und Gewalt genommen werden. Tod und Gewalt werden als unausweichlich inszeniert und gleichzeitig verklärt.

---

müssen. Sergej M. Eisenstein: Dramaturgie der Film-Form. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1984, S. 278 - 307

<sup>390</sup> Eine ähnliche Dramaturgie findet sich in David Lynchs Film "Blue Velvet": "Eine schockartige Brechung erfolgt durch das voraussetzungslose Eindringen des Schreckens in die Bildentwürfe von Schönheit. (...) Die Montage beschleunigt sich (...) der Zuschauer (wird) durch das Gras hindurch immer tiefer an einen dunklen Ort des Schreckens herangeführt (...)." Martin Deppner und Jens Thiele: Das Bild hinter dem Bild. Bildspiegelungen in David Lynchs Blue Velvet. In: Joachim Paech (Hg.): Film, Fernsehen und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart 1994, S. 50 - 63, S. 51. Vgl. Saul Friedländer: Anmerkungen zum neuen Diskurs über den Nazismus. In: Kat. Arbeit, Hamburg 1988, S. 17 - 20, S. 20

Bruce Nauman, Bill Viola, Marcel Odenbach

Dramaturgie und Einsatz der technischen Mittel sind der von Bill Viola oder Bruce Naumans vergleichbar. Deshalb werden ausgesuchte Arbeiten dieser Künstler nachfolgend zum Vergleich herangezogen.

Die Installation "Clown Torture" von Bruce Nauman besteht aus mehreren Monitoren und Projektionen.<sup>391</sup> (Abb. 62) In einem Teil der Installation betritt man einen kleinen Raum, auf dessen hintere Wand ein Clown projiziert ist, der auf einer Toilette sitzt und Zeitung liest. Er sitzt auch am Abend dort und blättert die Zeitung um.<sup>392</sup> Es passiert scheinbar nichts.

Mit dieser Arbeit hinterfragt Nauman unseren Zeitbegriff und unser Zeitbewusstsein. Zeit wird erfahrbar durch den Clown, der etwas tut, diesen Vorgang nicht beendet und die Zeit ereignislos vergehen lässt. In "Clown Torture" wird Zeit „fühlbar“ gemacht, indem sie durch einen unveränderten Ablauf und ein immer gleiches Bild in die Länge gezogen wird.

Nauman zielt auf eine neue, andere Wahrnehmung der Umgebung und des Raumes ab. Die subjektive Erlebenszeit kann erfahrbar gemacht werden. Zeit wird als unangenehm lang empfunden, da sich das Geschehen in einem beengenden Raum abspielt. Der enge Raum, in dem sich der Clown aufhält, wird noch beengter erfahren.<sup>393</sup> Die klaustrophobische Raumsituation verstärkt den tragischen Aspekt des Clowns. Dieser wird als tragische und gequälte Person begriffen. Nauman macht auf die Ambivalenz der Clownfigur aufmerksam. Zeit wirkt wie ein Katalysator für Gefühle und Gedanken.

Nauman erzeugt in seinen Installationen beengende, beklemmende Stimmungen. Die Raumsituation lässt Zeit quälend lang erfahren. Zeit und Raum treten in eine Wechselbeziehung.

Lafontaine thematisiert nicht den physikalischen oder philosophischen Zeitbegriff. Im Einsatz von Zeitlupe und Zeitraffer wird allerdings das subjektive Zeitempfinden und Zeiterleben des Betrachters irritiert und manipuliert.

---

<sup>391</sup> Der Installation in Basel im Museum für Gegenwartskunst waren noch eine Videoprojektion und vier Monitore zugeordnet. Sie befanden sich in einem separaten Raum und zeigten den Clown beim Lesen. Eine Ausstellung 1995 in Zürich zeigte die komplette Arbeit: Verschiedene Monitore und Videoprojektionen zeigen den Clown am Boden sitzend, schreiend und rufend, von unsichtbaren Gedanken und unbekanntem Mächten zur Verzweiflung gebracht. Wer oder was ihn quält, wird nicht klar. Aber daß das "No, no, no", das er ruft, den Zuschauer verstören, läßt sich eindrucksvoll nachvollziehen. Abb. und vgl. Kat. Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen. 1985 - 1990. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel, 1990, S. 74 - 76. Vgl. ferner Kat. fremdKörper, Basel 1996, S. 30 ff

<sup>392</sup> Abb. Kat. Nauman, Basel 1990, S. 74 - 46

<sup>393</sup> Die Darstellung eines Menschen in einer beengenden Raumsituation ist auch ein Thema in Valie Export's Video "Körperaktionen" aus den Jahren 1973 - 74. In einem Abschnitt ist die Künstlerin zu sehen, die sich in einem unter Strom stehenden Raum zwischen aufgeladenen Drähten bewegt. Jede falsche Bewegung, jeder Versuch, den Raum zu verlassen, wird mit einem Stromschlag bestraft.

In vielen Werken Bill Violas geht es um den Zeitbegriff. Die Abläufe des Lebens werden metaphorisch mit Wasserläufen gleichgesetzt, Erlebniszeit ist der Rahmen für Erinnerungen an Gewesenes, Veränderungen im Laufe der Monate und Jahre spielen eine Rolle.<sup>394</sup>

Violas "Theater of Memory" von 1985 ist eine Videoprojektion, die ein permanent flackerndes Störbild zeigt.<sup>395</sup> (Abb. 55) Die Projektion an der Wand beherrscht den Raum, der vollständig verdunkelt ist und nur durch Projektion und kleine Glimmlämpchen erhellt wird. Zeit wird in "Theater of Memory" mittels Akustik und Raum bewusst gemacht.

In „Theater of Memory“ liegt ein mehrere Meter langer, abgestorbener Apfelbaum im Raum und füllt ihn aus. In der Baumkrone hängen Glimmlämpchen, die elektronisch gesteuert zum Störbildknattern synchron aufleuchten. Lichteinsatz und Tonspur sind aneinander gekoppelt, sie werden nicht einzeln wahrgenommen. Das Störbild der Projektion verdeutlicht die Auseinandersetzung Violas mit dem Phänomen Zeit: Durch elektronische Manipulation des Videobildes ändern sich Eindrücke und Raumerfahrung nur durch Veränderungen des Rhythmus, der Größenverhältnisse und der Perspektive. Das flackernde Licht führt immer wieder zu einer kurzen Erblindung der Augen. Die Lichtführung steht wie die Tonspur in Zusammenhang mit dem Raumgefühl. Durch die Störgeräusche, die unangenehm in die Ohren dringen, wird jeder Moment zu einer Ewigkeit. Das permanent wechselnde Licht verstärkt das unangenehme Gefühl des Raumerlebens.

Nicoletta Torcelli beschreibt es für Violas Arbeit: "Das Erleben (...) bewegt sich (...) zwischen 'noch nicht' und 'nicht mehr'."<sup>396</sup>

In "Il Vapore" kommt eine neue Sinneswahrnehmung hinzu. Man riecht die aufkochenden Eukalyptusblätter, bevor man im abgedunkelten Raum Gegenstände erkennt. Der intensive Geruch breitet sich aus und erfüllt den Raum. Wasser dringt kondensiert als Duftstoff in den Körper ein, Düfte dringen "in die Unbewusstheit der tiefsten Erinnerungen".<sup>397</sup> Raumerfahrung und Körperwahrnehmung sind kaum zu trennen.

---

<sup>394</sup> Torcelli hat die Zeitthematization bei Viola untersucht. Vgl. Torcelli, Video-Zeit, S. 183 ff

<sup>395</sup> Dazu Torcelli, Video-Zeit, S. 249 - 251. "Theater of Memory" ist einerseits eine bildhafte Umsetzung des Gehirns als Schaltstelle, stellt zum anderen die Videoleinwand als eine Metapher für das Bewußtsein und das Innenleben in den Mittelpunkt.

<sup>396</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 251 - 252

<sup>397</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 198, vgl. S. 192 ff. Torcelli geht insbesondere auf "Instant Replay" von 1972 und "Bank Image Bank" von 1974 ein, die wie "Il Vapore" entwickelt wurden, um die Auseinandersetzung mit Raum und Raumerfahrung voranzutreiben.

Der Zeitbegriff wird auf unterschiedlichen Ebenen thematisiert: als Erinnerung, als Jetztzeit, als eine bruchstückhafte Sequenz..

In Lafontaines Skulpturen werden Zeit- und Raumerfahrung in diesem Sinn nicht problematisiert, lediglich die Tonspur dient mit ihren "Rückblenden" dazu, Abläufe und Stimmungen ins Bewusstsein zu rufen. Lafontaine interessiert, dies wird im Vergleich zu Violas Arbeiten deutlich, die Irritation des subjektiven Zeiterlebens, nicht die Messbarkeit der objektiven Zeit.

Zeiterfahrung ist ein Thema in Marcel Odenbachs Arbeit "Ständig auf dem Sprung sein" von 1995.<sup>398</sup> Schon der Titel weist auf eine angespannte Ruhe hin. Auf drei Monitoren sieht man unterschiedliche Videos. Das mittlere Band wird vom Thema des Wartens bestimmt. Ein Mann steht neben einem gepackten Koffer und kann nicht fort, niemand holt ihn ab. In dem auf dem linken Monitor vorgeführten Videoband kann man eine lange Schlange fortlaufender Menschen erkennen, das andere Band zeigt, wie eine UN-Flagge im Wind flattert.<sup>399</sup> Dieses Video endet mit einer langsamen Einholung aller Flaggen vor dem UN-Gebäude in New York. Die Zeit wird, ähnlich wie in "Clown-Torture", als lang empfunden, da man mit dem Mann darauf wartet, dass er endlich abgeholt wird. Der Betrachter bleibt länger an das Video gefesselt, mit dem Wartenden hofft man vergeblich. "Ständig auf dem Sprung sein" ist konzeptionell ein Gegensatz zu Lafontaines Videofilmen.

Eine Parallele zum Einsatz der Tonspuren Lafontaines findet sich in Odenbachs Videoinstallation "Keep in View - Black and white" aus dem Jahr 1993. Odenbach zeigt in "Keep in View - Black and White" Erschießungen und Misshandlungen von Menschen.<sup>400</sup> Diese Sequenzen unterlegt er mit klassischer Musik. Parallel dazu sind auf einer Videoprojektion Aufnahmen aus der Schatzkammer August des Starken in Braunschweig zu sehen.

---

<sup>398</sup> Vgl. Wulf Herzogenrath: Marcel Odenbach. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart. München 1995 S. 1 - 15, S. 10

<sup>399</sup> Die Menschen wurden während eines Straßenmarathons in Los Angeles, an dem über 25.000 Läufer teilnahmen, gefilmt. Herzogenrath, Odenbach, S. 10

<sup>400</sup> In "Keep in View - Black and White" aus dem Jahr 1992, eine Arbeit, die ähnlich wie "Jeder Engel ist schrecklich" die Rassenproblematik thematisiert, steht Feuer als Symbol für den schwarzen Widerstand. Abb. Kat. Mediale, Hamburg 1993, S. 75. Dazu auch Herzogenrath, Odenbach, S. 10. Zu den Videos Odenbachs vgl. Malsch, Perucchi-Petri, Streckel: Panorama, S. 181 - 186. Hier werden auch unbekanntere Videos des Künstlers vorgestellt, so z. B. "Stehen ist nicht umfallen", ein Video aus dem Jahr 1989. In seiner deutlich gesellschaftspolitischen Ausrichtung ist es mit "Keep in view- Black and White" zu vergleichen.

Während in beiden Videoprojektionen noch klassische Musik zu hören ist, ertönt Maschinengewehrgeknatter, das man mit Erschießungen von Menschen in Verbindung bringt. Die Videoskulptur "Jeder Engel ist schrecklich" erzeugt permanent ähnliche Assoziationen. Aber trotz dieser thematischen Gemeinsamkeit ist die Intention im Gebrauch der Tonspur unterschiedlich. Odenbach kritisiert und beklagt Missstände, verfolgt aber keine dramatische Inszenierung durch die Musik.<sup>401</sup> Ganz im Gegensatz dazu Lafontaine. Mit der Tonspur assoziiert man zwar Grauen und Tod, Kritik an gesellschaftlichen Bedingungen wird jedoch nicht geübt. Dem Betrachter wird kaum die Möglichkeit zur Reflexion und Kritik des Gesehenen und des Erahnten eröffnet.

Im Vergleich zu den Arbeiten Naumans, Violas und Odenbachs ist deutlich geworden, dass Lafontaine durch technische Mittel den Inhalt des Videos manipuliert. Sie gibt dadurch der Darstellung eine andere Ausrichtung und interpretiert sie neu. Aus Stierkampf, Suizid und Hanteltraining werden erotisch geprägte Handlungen. Wie die Zeitlupe erscheint der Einsatz des Lichtes als ein Mittel, das von der Realität ablenkt, die Tonspur ist verstärkend in diesem Sinn, teilweise sinnentscheidend eingesetzt. Im Vergleich zwischen Lafontaines, Naumans, Violas und Odenbachs Arbeiten ist herausgestellt worden, dass es in der Videokunst unterschiedliche Möglichkeiten gibt, den Zeitbegriff zu thematisieren. Generell wird in Lafontaines Arbeiten das Zeitempfinden verkürzt und gestreckt, Zeit aber nicht philosophisch thematisiert.

Lafontaines Ansatz, das zeigt die Analyse der Videodramaturgie, ist nicht der einer kritischen Betrachterin. Vielmehr richtet sie die Kamera auf faszinierende und populäre Motive, wie auf phallische Gesten und grausam anmutende Momente. Diese wecken Gedanken und Assoziationen an Strukturen und soziale Mechanismen, die einer Gesellschaft zugrunde liegen. Dies soll Thema des nächsten Kapitels sein.

Die Art, Raumempfinden zu inszenieren und zu manipulieren, lässt Lafontaines Videowerke singulär erscheinen. Finden sich formale Ähnlichkeiten im Umgang mit Räumlichkeit, wie zwischen "Theater of

---

<sup>401</sup> Die Erschießungen von Menschen werden in einer kurzen Einstellung im Bildhintergrund gezeigt.

memory" und "Victoria", so gelingt es nur Nauman, ähnlich verstörende und faszinierende Raumsituationen zu schaffen. Im Gegensatz zu Lafontaine ist der reale Raum der Skulptur z. B. bei "Clown-Torture" dem Betrachter bewusst und präsent.

Zeit ist „spürbar“ in ihrer scheinbaren Weigerung, schneller zu laufen. Zeit lässt dem Menschen keinen Raum, der reale Raum wird als beengend und unerträglich eng empfunden.

Es gibt - und die vorangegangene Betrachtung kann nur eine Richtung aufzeigen - keine Videoarbeit, die eine ähnliche Dramaturgie des Sterbens und des Todes aufweist wie die von Lafontaine.

Die Handhabung von z. B. Zeitlupe, -raffer und Lichtbehandlung etc. ist bei den Künstlern unterschiedlich eingesetzt und im Sinn der jeweiligen Dramaturgie genutzt. Der Hauptunterschied zeigt sich im Vergleich der Vorgehensweise: Violas, Naumans und Odenbachs Videos wirken durch fehlende pathetische und erhebende Gefühl nüchterner. Lafontaines Inszenierungen stellen z.B. Erotik und Tod hochdramatisch in den Vordergrund.

"Triumph des Willens" und "Les larmes d'acier"

Oft ist der Vorwurf zu hören, Lafontaine lehne sich an die Filmdramaturgie und Propaganda der Filme Leni Riefenstahls an.<sup>402</sup> Insbesondere die Bildästhetik, die Nahaufnahmen und vor allem die multiperspektivische Kameraführung gelten als Annäherung Lafontaines an Leni Riefenstahl. Die wechselnde Kamerasicht findet sich nicht nur in "Triumph des Willens" sondern nahezu in allen Filmen Riefenstahls. Riefenstahl nutzt mit dem Perspektivwechsel ein filmkünstlerisches Mittel, das schon in den 20er Jahren Filmgeschichte schrieb.<sup>403</sup> Aber erst die konsequente Durchführung der Kamerawechsel in Riefenstahls Filmen machte dieses filmkünstlerische

---

<sup>402</sup> Schneckenburger, Return, S. 26. Thomas Deecke bezeichnet Lafontaine als "Leni Riefenstahls Erbin aus Belgien." Thomas Deecke: documenta 8. In: Das Kunstwerk. Sept. 1987, S. 4 - 6, S. 5. Ähnlich äußern sich Barbara Wally in Kat. Marie-Jo Lafontaine. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990, S. 197; Zutter, larmes, o.S.; Gassert, Glanz, S. 60

<sup>403</sup> Riefenstahls Kameraführung wurde durch den Regisseur Arnold Franck geprägt, der in den 20er Jahren die Techniken anwandte, die Riefenstahl im Dritten Reich vorantrieb. In Francks erstem bekannteren Film "Der Berg des Schicksals" von 1924 wird durch eine Kameraführung von unten der Berglandschaft das Pathos des Gewaltigen und Mächtigen verliehen. Den gleichen Blickwinkel"trick" nutzt Franck auch zur Inszenierung der Helden des Filmes. Scheugl, Sexualität, S. 240

Mittel bekannt und bildwirsam, dass es bis heute in den Film- und Fernsehalltag hinein wirkt. Diese Tatsache veranlasste Ray Müller zu der Feststellung, dass Riefenstahl mit der Bildregie in "Triumph des Willens" "etwas vorwegnimmt, dass in modernen Studios heute selbstverständlich ist".<sup>404</sup>

Riefenstahl schneidet ihre Filme oft so, dass nach einer Massenaufnahmen eine Einzelaufnahme folgt. (Abb. 63) Sie arbeitet mit Einstellungen, die das Gesicht Hitlers von unten zeigen.<sup>405</sup> In "Triumph des Willens" ist Hitler auch von oben und von hinten aufgenommen, wenn die Kamera ihn umkreiste.<sup>406</sup> Hitler wird von allen Seiten gezeigt. Erstmals in "Triumph des Willens" hat Riefenstahl den Wechsel der Perspektiven konsequent eingesetzt.<sup>407</sup>

Der häufig wechselnde perspektivische Blick, ähnliche Kameratechniken und fast identische Lichtverfahren wie in Triumph des Willens finden sich in "Les larmes d'acier". Insbesondere die Art und Weise, wie sich die Kamerabewegungen auf ein Profil konzentrieren, sind bei Lafontaine und Riefenstahl identisch: Die Kamera zeigt das Profil in Untersicht und lenkt dann diagonal aufsteigend den Blick von unten nach oben. (Abb. 31 f, 34 b, c)

---

<sup>404</sup> Gerade die Bildästhetik in "Olympia. Fest der Völker. Fest der Schönheit" gilt bis heute als unerreicht. Vgl. Videofilm Ray Müller: Macht der Bilder - Leni Riefenstahl. Dokumentarfilm, o. O. (München) 1992/94/95, gesendet in ARTE am 7. 3. 1995. Bei der Olympiade 1996 wurden Berichte über den Wettbewerb der Turmspringer in einer Zusammenfassung gezeigt. (ARD 1. 8. 1996) Ein Sprung wird rückwärtslaufend eingespielt. Dieser Trick wurde von Riefenstahl erstmalig bei ihrem Bericht über den olympischen Turmwettbewerb genutzt.

Motive aus Riefenstahls und anderen populären Filmen der nationalsozialistischen Ära findet man mehrfach in Lafontaines Videos. Die erste Einstellung von "Le mètronome de Babel" erinnert an einen Ausschnitt aus dem Film "Hitlerjunge Quex" von 1933. Vgl. Scheugl, Sexualität, S. 231. In dieser Nahaufnahme sieht man die Beine Heinis und eines Gruppenführers, die im Gleichschritt nebeneinander gehen. Darin sind die Beine eines Mannes und dessen Freundin zu sehen, dieser Schritt ist nicht im Gleichschritt und wirkt entsprechend unharmonisch. Auch hier spielen Perspektivwechsel und Filmschnitt die entscheidende Rolle. In "A las cinco de la tarde" gibt es verblüffende Ähnlichkeiten zu Riefenstahls Film "Tiefeland" von 1943. Die Totale, die die Flamencotänzerinnen in einem Raum zeigt, vor dessen Rückwand Männer Gitarre spielen, wirkt wie ein direktes Zitat zur Hauptdarstellerin (Riefenstahl), die als Zigeunerin in gleichem Ambiente auftritt. Hein bezeichnet den Formwillen des Dritten Reichs, das seinen Stempel Filmen, Architekturen etc. aufdrückte, als Schaffung eines frühen "Corporate Design", ein Faktor, der Fabriken und Unternehmen heute unverwechselbar prägt. Brücke, S. 287 f

<sup>405</sup> In "Triumph des Willens" wurden die ersten Großaufnahmen Hitlers gezeigt. Vgl. Müller, Macht. Vgl. Montagefotografie Herz, Hoffmann & Hitler, S. 171; Loiperdinger, Rituale, S. 61 ff

<sup>406</sup> "Triumph des Willens" aus dem Jahr 1934 ist ein Dokumentarfilm über den Reichsparteitag in Nürnberg. Er ist der bekannteste Film Riefenstahls und darf aufgrund seiner starken Sogwirkung, die er auf das Publikum ausübt, bis heute nicht öffentlich aufgeführt werden. Dies gibt der Umschlagtext der Videobandes zu verstehen. Zu Riefenstahl vgl. insbesondere Müller, Macht; ferner Friedländer, Tod, S. 53

<sup>407</sup> Riefenstahl erwirkte die Genehmigung, an einem der Fahnenmaste eine Kamera in einem kleinen "Aufzug" zu installieren, die fortwährend den Mast herauf- und herunterfuhr. Für das Umkreisen Hitlers wurde das Rednerpult mit Schienen umlegt, auf denen die Kamera bewegt wurde.

Das Verfahren ist simpel und wirkungsvoll: Wird eine Person von unten aufgenommen, entsteht der Anschein, sie blicke von oben herab. Ihre Gestalt wird dadurch optisch in die Länge gestreckt und effektiv heroisiert.<sup>408</sup>

Mit dieser Technik werden die Männer in "Les larmes d'acier" verklärt und der profanen Bodybuilderszene heroenhaft entrückt. Diese Heroisierung durch die Kameraführung ist es letztlich, die Lafontaine zum Vorwurf gemacht wird.

Dies stellt Otto Neumaier fest, der 1991 versucht, den Faschismusvorwurf zu entkräften. Neumaier schreibt:

"Daran (...) liegt es, dass Lafontaines Werke immer wieder mit denen von Arno Breker und Leni Riefenstahl verglichen werden, denen sie zwar oberflächlich nahekommen, nicht aber in ihrer Substanz und Intention (...) während sich Breker und Riefenstahl durch Schönheitsbeflissenheit auszeichnen, d. h. sie versuchen, den schönen Körper zum Denkmal eines Menschenideals zu gestalten (...)." <sup>409</sup>

Es ist, dies wird durch Neumaiers Stellungnahme unterstrichen, unumgänglich, das Körperbild in den Videos Lafontaines unter Aspekten zu beleuchten, die sich auf die Heroisierung konzentrieren. Die idealisierenden oder stilisierenden Phasen und Posen in "Les larmes d'acier" sind aber nicht als "Reinszenierung der nationalsozialistischen Herrschaftsposen" anzusehen, sondern basieren auf einer in Werbefilmen häufig vorzufindenden perspektivischen Kameraführung, die die Suggestivität der Bilder steigern soll.<sup>410</sup> (Abb. 36)

Die Regie der Filme Lafontaines folgen einem Muster, das dem der Filme Riefenstahls ähnlich ist. Sie beginnen mit ausschnitthaften, oft harmonischen und ansprechenden Bildern, die sich im zweiten Teil

---

<sup>408</sup> Loiperdinger, Rituale, S. 23 ff. Die Darstellung des Diskuswerfers aus dem Film "Olympia. Fest der Völker. Fest der Schönheit" ist typisch für diese Einstellung. Zudem ist der Sportler noch vor einem wolkendurchwirkten Horizont in Szene gesetzt, so daß sich hier die Assoziation einstellt, der Sportler stünde auf der Kuppe der Welt. Abb. und vgl. Scheugl, Sexualität, Abb. S. 347, Nr. 39. Vgl. auch das Gemälde "Bildnis des Führers" von 1939, das von Fritz Erler gemalt wurde. Erler heroisiert durch den Blickwinkel von unten die Figur Hitlers. Abb. Hein, Brücke, S. 164

<sup>409</sup> Neumaier, larmes, S. 26

<sup>410</sup> Engelbach, Analyse, S. 48. Engelbach meint: "Durch die analoge Inszenierung im Video mit der des Nationalsozialismus erscheinen in der zweiten Phase die Aufnahmen wie eine Reinszenierung der nationalsozialistischen Herrschaftsposen." Für jede der hier aufgeführten Tendenzen gibt es Beispiele schon in den zwanziger Jahren und früher. Auch die von Hitler angestrebte Wiederherstellung des männlichen Idealbildes wurde schon seit Beginn der Stummfilmära propagiert und in den dreißiger Jahren verstärkt wiederaufgenommen - durch eine ähnliche Kameraführung, wie sie bei Riefenstahl dann konsequent eingesetzt wird.

dramatisch zuspitzen. Der Film endet in Szenen, die vorangegangene Schreckensbilder oft mildern und versöhnend verändern.

Eine vergleichbare Regie weist der Film "Triumph des Willens" von 1934 auf. Der Film zeigt ein Flugzeug, das in Nürnberg landet, und Aufnahmen von wartenden Menschenmassen.<sup>411</sup> Hitler wird in dem Flugzeug vermutet, man bekommt ihn aber nicht zu sehen. Die Großaufnahmen Hitlers sind der Höhepunkt des Filmes. Der Film läuft in einer ruhigen Szene aus, er zeigt den Gang Hitlers durch die Soldatenmassen. Eine vergleichbare Regie und Dramaturgie kann jedoch nicht als politische Konformität ausgelegt werden, wenn die technischen und dramaturgischen Mittel längst zum allgemein anerkannten filmkünstlerischen Repertoire gehören. Neumaier verweist auf die Definition von Kunst bei Wittgenstein:

"Dass das (...) für Lafontaine etwas anderes bedeutet als für Riefenstahl (...) zeigt sich, wenn wir uns die Mühe machen hinzuschauen, d. h. die Merkmale eines Werkes genau wahrzunehmen, das Werk dabei als ganzes zu sehen und in den größeren Zusammenhang seines konzeptuellen Hintergrundes und der übrigen Werke der betreffenden Künstler einzuordnen. 'Um das Symbol am Zeichen zu erkennen' müssen wir laut Wittgenstein 'auf den sinnvollen Gebrauch achten', d. h. schauen, wie ein Zeichen in einer Sprache bzw. im Rahmen einer ganzen Lebensform gebraucht wird. Dies gilt auch für Kunstwerke, sofern diesen die Möglichkeit zu zugeschrieben wird, etwas zu bedeuten. Der semantische Umgang mit Kunst scheint jedoch zu verkümmern (...)." <sup>412</sup>

Die Unterschiede sind schnell benannt: Die faschistische Filmpropaganda - der "Triumph des Willens" wurde als Musterbeispiel für alle audiovisuellen Darstellungen der Nation herangezogen - manipuliert den Betrachter, in dem sie seinen Intellekt unterdrückt und statt dessen seine Gefühle anspricht.<sup>413</sup> Siegfried Kracauer erläutert die Gründe für diese Dramaturgie:

"Die Nazidramaturgen mussten (...) überall für das Publikum (...) Atempausen einfügen. Das stellte sie vor ein schweres Problem. Sobald dem Zuschauer erlaubt wird, sich zu erholen, könnten seine intellektuellen Fähigkeiten erwachen und es bestünde die Gefahr, dass er sich der Leere

---

<sup>411</sup> Das Flugzeug, das in Nürnberg landet, ist so in Szene gesetzt, daß man automatisch annimmt, in ihm sitze der Führer. Hitler selber wird zunächst nur in einer kurzen Einstellung gezeigt. Dazu Loiperdinger, Rituale, S. 70

Nach einer Rede schüttelt Hitler Soldaten, die in einer Reihe angetreten sind, die Hand. Die Soldaten selber sieht man immer erst nach dem Händedruck. Die Kommunikation erfolgte über das Erlebnis an sich, das den Einzelnen als zugehörig zur Masse der anwesenden Soldaten macht. Dazu Scheugl, Sexualität, S. 230 ff

<sup>412</sup> Neumaier, Iames, S. 26 f

<sup>413</sup> Loiperdinger, Rituale, S. 32

um ihn herum bewusst würde. In dieser erschreckenden Situation könnte er verlockt sein, sich der Realität anzunähern."<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Zit. nach Loiperdinger, Rituale, S. 32. Karlheinz Wagner gibt im Umschlagtext zum Videoband "Olympia. Fest der Völker. Fest der Schönheit" zu bedenken, daß dieser Film dem damals schon kritisch beobachteten Regime Hitlers die Möglichkeit gab, sich von der friedfertigen Seite darzustellen. Die Mentalität der Zeit schlage sich in der pathetischen Sprache sowie in der Masseneuphorie und im Heldenkult nieder. Es ist jedoch, und diese Bemerkung sei hier erlaubt, kein Anliegen dieser Arbeit, die Filme Riefenstahls einer kritischen zeitbezogenen Betrachtung zu unterziehen. Die Verfasserin ist auch der Ansicht, daß der Film von Ray Müller "Die Macht" diese Diskussion am detailliertesten aufgreift. Die kritiklose Unterwerfung der Menschen im "Dritten Reich" muß bei einer solchen Untersuchung auch mit den filmischen Darstellungen Riefenstahls in Verbindung gesehen werden. Sie resultierte aus Einschüchterung, Bedrohung und schieren Todesängsten. Und da diese auch in den Propagandafilmen tendenziell aufgegriffen wurden, und somit die Menschen Angst und Unglaube unterdrücken mußten, fand eine Sublimierung in Kunst, Ritualen usw. statt. Die Filme Riefenstahls fungierten als eine Art Verdrängungsmechanismus. Dies ist ein weiterer Punkt, an dem eine kritische Auseinandersetzung mit Riefenstahls Filmen einhaken muß. Dazu Mariam Niroumand: Riefenstahl-Country? In: Frauke Meyer-Gosau und Wolfgang Emmerich (Hg.): Gewalt, Faszination und Furcht. Leipzig 1994, S. 140 - 149, vgl. S. 161 und ff. Niroumand setzt sich kritisch auch mit Müllers Film auseinander. Sie räumt insbesondere mit dem Mythos auf, Riefenstahl habe nur ästhetische und filmtechnisch perfekte Werke erstellen wollen.

Riefenstahl arbeitet vornehmlich deswegen mit starken ästhetischen Reizen. Sie scheut erhebende und pathetische Momente nicht, die sich angesichts monumentaler Bilder von unübersehbaren Massen einstellen.<sup>415</sup> (Abb. 57 a) Das Pathos in "Triumph des Willens", das zu einem wesentlichen Teil durch die akustische Untermalung erzeugt wird, lenkt von der Realität ab.<sup>416</sup> In "Triumph des Willens" werden darüber hinaus Assoziationen an Tod vermieden und umgangen. Tritt in einem Film Riefenstahls, in "Das blaue Licht" von 1932 beispielsweise, der Tod einer der Darsteller ein, wird er mit schönen und betörenden Eindrücken in seiner Wirkung umgewandelt.<sup>417</sup> Riefenstahls Filme müssen unter diesen Aspekten - einer Identifizierung mit Volk, Vaterland und der Person des Führers - zu betrachten.

Die Verbindung zwischen Riefenstahl und Lafontaine erscheint wegen des Pathos und der erhebenden filmischen Atmosphäre eng.<sup>418</sup> Der Unterschied zwischen Lafontaines und Riefenstahls Arbeiten liegt darin, dass Riefenstahl die Kunst zur Verführung der Massen instrumentalisiert hat.<sup>419</sup> Lafontaine wendet sich stets an den Einzelnen. Ihn will sie ansprechen und erreichen, ein Massenpublikum zu manipulieren, ist nicht in ihrem Sinn.

---

<sup>415</sup> Christiane Pries hält fest: "Die Stelle des Undarstellbaren darf nicht besetzt, 'das Erhabene' nicht real eingelöst werden, wie das z. B. im Faschismus geschehen ist. Denn daraus folgte unweigerlich Terror. Mit der Rede vom Erhabenen ist daher auch keinesfalls eine faschistoide Monumentalität gemeint, wie es ein oberflächlicher und unreflektierter Wortgebrauch im Deutschen noch immer allzu leicht suggeriert." Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 29 - 30

<sup>416</sup> Vgl. Müller, Macht. Leni Riefenstahl hat die Musik in "Triumph des Willens" für Propagandazwecke ähnlich atmosphärisch eingesetzt und mit Liedern und Zitaten bestückt, die es jedem deutlich machen sollten, worum es geht: Treue, Tugend, Fahne, Sieg. Engelbach weist weiter darauf hin, daß auf "diese Weise in der Wochenschau im Nationalsozialismus Aufnahmen der Kriegsschauplätze mit Musik unterlegt (wurden)". Engelbach, Analyse, S. 74. In "Hitlerjunge Quex" wird das von Baldur von Schirach gedichtete Lied "Ja, die Fahne ist mehr wert als der Tod" wie eine Losung mehrere Male eingespielt.

<sup>417</sup> Die Heldin stirbt zum Schluß auf einer blumenübersäten Wiese. Friedländer verweist darauf, daß der Tod im Dritten Reich eigentlich ständig präsent war, sei es durch das Zitieren der Literatur von Rainer Maria Rilke oder Friedrich Nietzsche, sei es in der mit Vorliebe gehörten Musik von Richard Wagner, seien es nächtliche Laternenumzüge und romantisch-verklärte Lagerfeuer. Kitsch, S. 35, 36. Friedländer sieht die Faszination darin begründet, daß das Volk den Tod als Sache des Schicksals betrachtet, gegen das man sich weder wehrt noch auflehnt. Tod und Gewalt und auch letztlich "die Faszination, die von Zerstörung und Todesliebe auf sie ausgeübt wurde" verhalten dem Dritten Reich zur kritiklosen Unterwerfung der Menschen. Friedländer sagt zur Lagefeueratmosphäre: "Tod und Nostalgie gehören hier eng zusammen, denn es gibt im Faschismus generell (...) eine sehr große nostalgische Kraft." Friedländer, Tod, S. 33 ff. Die Vorliebe für den Tod spiegelt sich nicht zuletzt in dem Lied "Lili Marleen", von dem Joseph Goebbels behauptete, es sei "ein melodramatisches Lied auf dem Hintergrund des Totentanzes". Zit. nach Loiperdinger, Rituale, S. 87

<sup>418</sup> Metken sieht die Parallelen in dem "L'art-pour l'art" Standpunkt, den beide Filme vertreten. Kunst, S. 1102

<sup>419</sup> Vgl. Metken, Kunst, S. 1101 und ff

Ein weiterer Unterschied besteht im "Produkt", das in Szene gesetzt wird. In "Triumph des Willens" wird Hitler und damit der Holocaust im "Dritten Reich" verherrlicht. In "Les larmes d'acier" geht es um den menschlichen Körper und dessen Verführungsmechanismen.

Und obwohl durch die Titelwahl und durch die Tonspur Verbindungen mit dem "Dritten Reich" hergestellt werden, ist "Les larmes d'acier" und sind die anderen Werke Lafontaines keine Arbeiten, die nationalsozialistisches Gedankengut aufgreifen oder sich diesem nähern möchten.<sup>420</sup> Unter den genannten Gesichtspunkten müssen Kameraführung und Dramaturgie Lafontaines neu betrachtet werden. Sie erscheinen nun als ein Mittel, um Eindrücke von Menschen, Körpern und Maschinen besonders intensiv wiederzugeben.

---

<sup>420</sup> Möglicherweise ist aber in der Ambivalenz der Videos von Lafontaine ihre eigene Unsicherheit zu spüren. Man sollte sich ins Bewußtsein rufen, daß Lafontaines Familie im Dritten Reich emigrieren mußte und die Verwandtschaft mütterlicherseits im Konzentrationslager ermordet wurde. Nicht jeder bedenkt dies: Sonst käme es nicht zu den Unterstellungen, die eine faschistische Gewaltverherrlichung in Lafontaines Werk feststellen wollen. Vgl. insbesondere Beuth, der die Nähe zum Faschismus mit der Opfer / Täter-Faszination begründet. Demnach könne Lafontaine nicht von dieser Thematik oder von diesen Anspielungen lassen, weil es möglich sei, daß Lafontaine als Opfer, ihre Mutter verlor 11 Geschwister in den KZs der Nazis, vom Täter, den Nationalsozialisten, fasziniert sei. Schwere, o.S.

Werckmeister sagt zu den Presseberichten der documenta 8 - hier zeigte Lafontaine "Les larmes d'acier" -: "Die Kunstkritiker beschränkten sich auf ihre gewohnten Verdikte, in denen ästhetische Bewertungen mit moralischen vermischt sind, historische Überlegungen dagegen fehlen." Otto Werckmeister: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der Achtziger Jahre. München, Wien 1989, S. 143

## Themen

### Einführung

In allen Videos haben sich Erotik, Gewalt und Tod als zentrale Punkte herauskristallisiert. Auch wenn es sich um ein Alltagsthema wie Sport oder die Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft handelt, immer versucht die Künstlerin die Verweise auf Erotik, Gewalt und Tod in ein komplexes Bezugssystem zu bringen. Für den Betrachter ist es nicht immer einfach, Verweisen, Andeutungen und Anspielungen zu folgen oder Symbolik und Metaphorik von Bild, Skulptur und Musik zu einer schlüssigen Gesamtaussage aufzulösen.

Die Darstellung von Gewalt und Tod in Verbindung mit erotischen Motiven ist die häufigste Variante in Lafontaines Videos. In den Videos, in denen Menschen keine Rolle spielen, werden sexuelle Handlungen angedeutet. Viele Szenen, in denen die Funktionsweise von Maschinen thematisiert wird, sind mit phallischen Motiven verbunden.

Die vielfältigen Beziehungen zwischen Erotik und Gewalt werden in den ersten Videoskulpturen durch Maschinen dargestellt: "La batteuse de palplanches" und "Le marie-salope" sind Videoskulpturen, die mit fast aggressiven Zügen und gewalttätigen Bewegungen einen sexuellen mechanisierten Akt nachstellen.<sup>421</sup>

### **Erotik, Gewalt und Tod**

#### Maschine, Mensch, Gewalt

Die Entwicklung zur Themeneinheit von Erotik, Gewalt und Tod in den Skulpturen verfolgt Lafontaine Schritt für Schritt. Die frühen Arbeiten handeln vom Anthropomorphismus der Maschine. Der anthropomorphe Aspekt der Maschine wird im Moment des Erotischen besonders deutlich hervorgehoben. Stephan Schmidt-Wulffen notiert den Beginn der künstlerischen Auseinandersetzung mit Maschinen schon in die Akademiezeit, denn da

---

<sup>421</sup> Dazu Schneckenburger, Return, S. 28

" (...) zeigte sich Lafontaine durch die Technik des Webens angezogen, weil dabei Maschinen arbeiten."<sup>422</sup>

Agieren in den späteren Videos hauptsächlich Menschen, ist Erotisches immer virulent. In "A las cinco de la tarde" sind Erotik und Gewalt polarisiert: Den Gewaltbildern, die den kämpfenden Torero zeigen, werden Bilder einer nahezu ekstatisch tanzenden Frau gegenübergestellt: Die Tänzerin symbolisiert Leidenschaft und Gefühl, Tanz und Bewegungen vermitteln Lebendigkeit. Etwas, das dem Stier zeitgleich genommen wird. In den späten Videoarbeiten sind die Zusammenhänge auf der Bildebene nicht offensichtlich. Hatte Lafontaine in "A las cinco de la tarde" den Flamenco als eine "Ode an den Tod" interpretiert und diesen mit dem Stierkampf bildlich plausibel verknüpft, werden erotische Momente mit Gewalt und Tod in anderen Werken so verquickt, dass dem Betrachter der Zusammenhang zunächst verborgen bleibt. Deutlich wurde dies in "Les larmes d'acier", "Victoria" und "Passio". In diesen letztgenannten Videos ist Erotisches auf der Bildebene präsent, während Tod, Töten und Sterben durch die Tonspur thematisiert wird. Der beziehungsreiche Inhalt wird subtil vermittelt.

In "Le mètronome de Babel" fungiert ein Bohrer, der ein Stück Metall anbohrt, als sexuelles Symbol. (Abb. 28 b) In "Les larmes d'acier" sind es die Trainingsgeräte, die phallische Bewegungen nachstellen. Vor allem in der Phase, in der die bildliche Verschmelzung von Erotik, Gewalt und Tod ihren dramaturgischen Höhepunkt erreicht, überwiegen fragmentarische Bilder von Apparaturen wie am Ende von "Les larmes d'acier", wo der Einsatz der Geräte nur noch sinnbildlich verstanden werden kann.<sup>423</sup> Die Gesichter der Männer in den Videos sind beherrscht. Die Männer konzentrieren sich auf den Automatismus der Geräte. Ihre Bewegungen sind gleichmäßig, automatisch und mechanisch. Die Umkehrung ist deutlich. Menschen bewegen sich emotionslos wie Maschinen. Das dialektische Verhältnis von Mensch und Technik wird bei Lafontaine über die Erotik aufgedeckt.

Bei "Les larmes d'acier" geht es nicht um Macht von Menschen über Maschinen, wie es Zutter behauptet.<sup>424</sup> Die Verschmelzung von Mann und

---

<sup>422</sup> Schmidt-Wulffen, *Leben*, S. 7

<sup>423</sup> Die Vorstellung eines mechanisierten Menschen führt zwangsläufig zu zentralen Themen der Ethik. Empfehlenswert ist hierzu der Aufsatz von Peter Funken: *Menschen aus Duraluminium? Science-fiction und extemporierte Literatur der Gegenwart*. In: *Kat. Maschinenmenschen*, Berlin 1989, S. 70 - 83

<sup>424</sup> Zutter, *larmes*, o. S.

Trainingsgerät im letzten Teil des Videos wird bildlich betont. Diese Kombination ist ungewöhnlich und verlockt den Betrachter, sich mit den Bodybuildern zu identifizieren. Geräte und Körper werden vermischt, so dass sie optisch nicht zu trennen sind. Mensch und Apparatur scheinen untrennbar verbunden. Gerhard Johann Lischka:

"Wohin wir auch blicken, Maschinen, maschinengenerierter Strom (...) verschlucken uns geradezu. Sie gehören dermaßen zu unserem Alltag, dass wir schon gar nicht mehr daran denken, dass es Maschinen sind. Sie erleichtern uns das Leben, machen es angenehm, tragen aber als Antinatur auch den Keim nicht nur zur Überwindung, sondern auch zur Zerstörung der Natur in sich."<sup>425</sup>

Lischka weist auf die Doppelnatur von Maschinen hin. Sie sind zerstörerisch und schöpferisch zugleich. Maschinen und Roboter ermöglichen ein hochtechnisches Niveau als Basis für das Zusammenleben von Menschen.<sup>426</sup> Lafontaine widmet ihre Videos dieser Janusgesichtigkeit der Maschine. Sie stellt die zunehmende Maschinisierung und Automatisierung in den Mittelpunkt ihrer Arbeiten. Deutlich ist es in "Le mètronome de Babel": Maschinen haben hier Menschen ersetzt. Entscheidend ist, dass durch Maschinen sexuelle Vorgänge nachgestellt werden und Maschinen vermenschlicht werden und erscheinen. Gleichzeitig werden den Menschen Emotionen oder die Fähigkeit zur Emotionalität bei jenem Vorgang abgesprochen, der naturgemäß zu den emotionalsten zählt. Geräte und Maschinen reagieren nicht auf Emotionen. Rationalität, Sportlichkeit, Dynamik, Flexibilität und dergleichen mehr - all das sind Forderungen der beruflichen Karriere unserer Leistungsgesellschaft. Die Phrasen "er ist eiskalt" oder "er geht über Leichen" sind Metaphern für roboterhaftes und unemotionales Verhalten, das sich in Geräten und Maschinen, so wie Lafontaine sie einsetzt, wiederfindet, obwohl durch den Sport Substanzen freigesetzt werden, die in höchstem Maße emotional wirken. Werden Maschinen, Roboter, Sport- und Fitnessapparaturen wie bei Lafontaine inszeniert, sind sie als Symbole unserer Technikgläubigkeit und -begeisterung zu verstehen.<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Gerhard Johann Lischka: Splitter. Ästhetik. Ausgewählte Schriften 1980 - 1993. Bern 1993, S. 408

<sup>426</sup> Dazu Lischka, Splitter, S. 409

<sup>427</sup> Peter Gendolla verweist auf die Entstehung des künstlichen Menschen. Danach entstanden diese bereits in der Antike mit der Figur der Pandora. In: Menschen aus zweiter Hand - Zur Genese des Traums vom künstlichen Menschen. Kat. Maschinenmenschen, Berlin 1989, S. 62 - 69, S. 63. Vgl. Kap. 1 in dieser Arbeit

Gewalt wird leitmotivisch oder nuanciert in den Skulpturen problematisiert. Es geht um die Gewalt der Andersdenkenden und z.B. Gewalt zwischen Menschen und Tieren. Selbst ein Schachspiel verläuft nicht ohne Gewaltausübung.<sup>428</sup> Es ist die alltägliche Gewalt, die in ihren scheinbar weniger brutalen oder harmloseren Ausprägungen von Lafontaine thematisiert wird. Die tatsächlich körperlich ausgeführte Gewalt wird nicht dargestellt, sondern nur angedeutet. In ihren frühen Arbeiten allerdings nutzt Lafontaine die dramatisierende Wirkung blutender Körper, um Erschrecken und Entsetzen zu erzeugen. Da nur die Folgen und Auswirkungen einer gewaltsamen Handlung vorgeführt werden, phantasiert der Betrachter die den Verletzungen und Verwundungen vorausgegangene Gewaltausübung unweigerlich hinzu.

Lafontaine interessiert sich nicht für die tätlich angewandte, sondern für die psychisch wirkende und ausgeübte Gewalt. Diese ist für den Betroffenen ungleich verletzender als körperlich ausgeführte. Die psychische Gewalt ist "schmerzhaft", denn sie ist "auch eine Art von Respektlosigkeit", stellt Laura Cuttingham fest.<sup>429</sup>

In der Soziologie unterscheidet man zwischen personaler und struktureller Gewalt. Personale Gewalt entsteht in der zwischenmenschlichen Interaktion, während strukturelle Gewalt systembedingt ist.<sup>430</sup> Es geht der Künstlerin um das Ausufernde der strukturellen Gewalt, in der die Hemmschwelle immer niedriger angesetzt wird. Die Darstellungen von struktureller Gewalt bei Lafontaine und anderen Videokünstlern sind im Vergleich zu Werken der Malerei oder der Fotografie zurückhaltender und zumeist, so Karsta Frank,

"gehen die Beiträge von Künstlerinnen und Künstlern auf bewusste Distanz von der zu krassen Darstellung von Gewalt, womit sie auch der Tatsache gerecht werden, dass die alltägliche Gewalt sich häufig als strukturelle

---

<sup>428</sup> Lafontaine hat einmal gesagt, daß sie Gewalt nutze, "ohne daß es in ihrem Schrank ein Kilo Gewalt gebe, das sie je nach Bedarf in ihre Arbeiten mixe". Lafontaine sieht das Schachspiel als tödliches Spiel an. Schweinitz, Bühler, Himmel, S. 11

<sup>429</sup> Laura Cuttingham: Die Kontinuität frauenfeindlicher Gewalt im Kunstgeschäft. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Berlin 1994, S. 41 - 44, S. 41

<sup>430</sup> Karsta Frank: Sprachgewalt: Die sprachliche Reproduktion der Geschlechterhierarchie. Elemente einer feministischen Linguistik im Kontext sozialwissenschaftlicher Frauenforschung. Tübingen 1992, S. 1 ff. Frank unterscheidet zwischen personaler und struktureller Gewalt: "In beiden Fällen können Individuen im doppelten Sinn der Wörter getötet werden oder verstümmelt, geschlagen oder verletzt und durch den strategischen Einsatz von Zuckerbrot und Peitsche manipuliert werden. Aber während diese Konsequenzen im ersten Fall (...) auf konkrete Personen als Akteure zurückzuführen ist, ist das im zweiten Fall (...) unmöglich geworden: Hier tritt niemand in Erscheinung, der einem anderen direkt Schaden zufügen könnte, die Gewalt ist in das System eingebaut und äußert sich in ungleichen Machtverhältnissen (...)." Vgl. weitergehend Johan Galtung: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Hamburg 1975

manifestiert und seltener eine physische, gegen den Körper gerichtete als eine psychische und verbale ist."<sup>431</sup>

Die Zurückhaltung in der videokünstlerischen Darstellung verdeutlicht die Gewalt im verbalen und psychischen Bereich. So entartet das Schachspiel zu einer Auseinandersetzung zweier Männer, denen es nicht um die intellektuelle Seite des Schachspiels geht, sondern um die Ermittlung des Stärkeren. Die hierbei entstehende Gnadenlosigkeit im Umgang miteinander wird sinnbildlich gezeigt. Auch in "Victoria" wird die nicht körperliche, auf die Psyche ausgeübte, strukturelle Gewalt thematisiert.

Die Situationen in den Videos Lafontaines sind glaubhaft und wie aus dem Leben gegriffen, werden in ihren Erscheinungen zugespitzt und dramatisiert. Der Mechanismus einer sich selbst pervertierenden und zu Grunde richtenden Gesellschaft wird in den Skulpturen offengelegt. Der Grundgedanke der sich selbst zerstörenden Zivilisation zieht sich durch alle Arbeiten Lafontaines. Jeder Rivalitäts- und Machtkampf, auch der ritualisierte, lotet die Entscheidung nach Überleben und Recht des Stärkeren neu aus.

Lafontaine weist mit ihren Skulpturen auf das Vorhandensein und auf die Gefahren struktureller Gewaltpotentiale hin. Sie fragt nicht nach den Ursachen für die Entstehung von Gewalt. Die Machtverhältnisse und -strukturen in ökonomischen, politischen und sozialen Beziehungen eines marktwirtschaftlich orientierten Systems, die ursächlich mit Gewalt jeglicher Art in Zusammenhang gebracht werden können oder müssen, stellt Lafontaine grundsätzlich nicht in Frage. Lafontaines Kunst illustriert und kommentiert gesellschaftliche Wirklichkeit. Die Skulpturen haben ihre Stärke darin, dass sie keinen moralischen Imperativ demonstrieren oder diktieren. Die Künstlerpersönlichkeit und das eigene Engagement sind zurückgenommen zugunsten eines zwar subjektiven, aber auch chronistischen Kommentars.

Werckmeister weist darauf hin, dass die Öffentlichkeit angesichts von Kunstwerken genaue Wahrnehmung und Weiterdenken verweigere.<sup>432</sup> Dies sei so, weil Bilder abstoßend und gleichzeitig faszinierend sein können, doch die Öffentlichkeit überforderten, sobald sie politisch eindeutig

---

<sup>431</sup> Zit. nach Vorwort der Veranstalter Kat. Gewalt/Geschäfte. Berlin 1994, S. 7. In der Ausstellung waren Werke zu sehen, die unterschiedliche Arten von Gewalt reflektierten. Im Vorwort wiesen die Veranstalter darauf hin, daß Kunst schwer die Frage nach dem "Warum" beantwortet kann. Ebenda

<sup>432</sup> Hier und ff Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 144

argumentieren. Kunstwerke, die subtil ihr Anliegen vermitteln und dieses in ansprechende, unterhaltsame und erregende Erscheinungen verpacken, werden vom Publikum angenommen und diskutiert.

## Tod als Offenbarung

Töten ist die extremste Form der Gewaltanwendung. Nur in einem Videoband Lafontaines werden Sterben und Tod gezeigt, im Hahnenkampf aus der Skulptur "L'enterrement de Mozart". Der Stierkampf in "A las cinco de la tarde" lässt den tödlichen Ausgang nur erahnen. In "Le rêve d'Héphaïstos" und "La voix des maîtres" ging es um den Tod als Bedrohung. Er ist gegenwärtig durch den Suizidversuch in "Passio". Im Vorspann zu "Passio", in "A las cinco de la tarde" und in "L'enterrement de Mozart" sind Rosen als Todessymbol eingesetzt. Über die Tonspur wird der Tod in "Les larmes d'acier" vermittelt. "Attaco" thematisiert die permanente Todesgefahr als Grundidee des Autorennsports. Die schwarze Fassung der Skulpturen ist als Todessymbol zu werten.

Jürgen Wertheimer geht auf das Phänomen Todesfaszination ein. Er geht von der These aus, dass Darstellungen von Tod und Gewalt ein menschliches Bedürfnis befriedigen.

"Das Bedürfnis von Gewaltdarstellung ist ein seelisches, zum Menschen gehörendes Feld (...). Ein Bedürfnis, für das es einen großen Markt gibt. Das erklärt, warum der Krieg Interesse erweckt, ein Stierkampf, ein Verkehrsunfall, ein Toter im Krankenhaus. Hier geht es um die Grenze zwischen Leben und Tod. Das hat schon etwas Magisches."<sup>433</sup>

Das Verlangen nach spektakulären, grausamen Bildern und Situationen ist in jedem Menschen mehr oder weniger tief verwurzelt und Gewaltakte erscheinen fast als letzte Möglichkeit der Kommunikation.<sup>434</sup>

Die Todesthematik ist am faszinierendsten dort, wo der Tod als permanente Bedrohung und Gefahr zu erahnen ist und Tod oder Töten nicht zu sehen sind. Nur diese Situation schürt Angstgefühle und produziert Nervenkitzel, Spannung und Dramatik. Die Dramaturgie von Lafontaines Videos folgt überwiegend diesem Schema.

---

<sup>433</sup> Petra Scheiblich und Rudolf Spindler: Inszenierungen von Gewalt, Tod und Katastrophen befriedigen ein menschliches Bedürfnis, sagt Jürgen Wertheimer. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 14. 10. 1994, S. 10 - 11, S. 10

<sup>434</sup> Vgl. Scheiblich, Spindler, Inszenierungen, S. 10. Ulrike Rosenbach beschäftigt sich mit ihrer Videoskulptur "Über den Tod" aus dem Jahr 1995 mit den Grundfragen menschlichen Lebens. Auf insgesamt 16 Monitoren, die in vier Reihen übereinander angeordnet sind, zeigt sie Symbole und Rituale, die indirekt auf den Tod verweisen. Diese eher indirekten Hinweise auf den Tod, seine Umstände und Bedingungen, vermitteln das Thema nachhaltig. Spektakuläre Bilder fehlen. Vgl. Kat. Ulrike Rosenbach. St. Petri Kirche, Dortmund 1995, zu "Über den Tod" vgl. den zweiten Teil des Kataloges, o. S.

"Man kann die zentrale Bedeutung der Todesthematik (...) nicht genug unterstreichen."<sup>435</sup>

Nach Saul Friedländer entsteht eine Todesfaszination erst, wenn der Tod als Offenbarung erscheint, d. h. Erkenntnis und Erlösung mit dem Tod einhergehen.<sup>436</sup> Friedländer verweist auf Viscontis Film "Die Verdammten" aus dem Jahr 1970. Der Film konzentrierte sich ganz auf den Tod.

Entscheidend sei dabei die Gleichsetzung des Nationalsozialismus mit dem Tod. Als Offenbarung signalisiere, so Friedländer, der Film den Niedergang und das Verfaulen einer von Hitlers Aufstieg erfassten Gesellschaft. Erst der Tod bringe hier Erkenntnis und Erlösung. In ihm offenbare sich das Grauen der Nazidiktatur.

Die Videos von Lafontaine zeigen Situationen und Beziehungen, die auf Konkurrenz und Machtdenken gegründet sind. Sie schildern eine Welt, die für den Menschen als Individuum immer weniger Raum bietet. Tod oder Todesbedrohung steigern sexuelle Höhepunkte und gewalttätige Situationen ins Dramatische.<sup>437</sup>

Tod, Töten und Sterben sind durch die Dramaturgie so eingebracht, dass vorher aufgebaute Spannungen und Ängste beseitigt werden, um als segensreich und erlösend auftreten zu können. Der Tod eines Lebewesens wird aber nicht am Ende des Videos inszeniert, weil er am Ende aller Dinge steht. Er wird verstanden als ein Moment im ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen. Stirbt etwas ab, so lebt an anderer Stelle etwas auf. Der Tod wird verklärt und als zentrales Erlebnis begriffen. Hierin liegt auch eine Offenbarung.

Der Tod wird zur Erlösung und zur Offenbarung in "A las cinco de la tarde" für den gequälten Stier, indem er das qualvoll gewordene Leben ablöst und den qualvollen Prozess des Sterbens verkürzt. Erscheint der Tod als so begrüßenswert, kann die im Tötungsakt demonstrierte Männlichkeit und Furchtlosigkeit als fragwürdig interpretiert werden.

Mit der Todesthematik rührt Lafontaine an zwei Tabus: Noch immer ist der Tod ein Ereignis, über das nicht gesprochen wird. Darüber hinaus stellt sie den Tod als ein Ereignis da, dem ein Neuanfang innewohnt. Der Tod wird im christlichen Sinn als unausweichlich und als Erlösung aufgefasst.

---

<sup>435</sup> Friedländer, Tod, S. 34. Friedländer zitiert im weiteren den Germanisten J. P. Stern, der die Todesobsessionen des Dritten Reichs hervorgehoben hatte: "Jenseits aller politischen und ökonomischen Ziele war der Hauptantrieb für Hitler und seine Gefolgsleute", so Stern, "die Faszination, die von Zerstörung und Todesliebe auf sie ausgeübt wurde." Ebenda S. 35

<sup>436</sup> Hier und ff Friedländer, Tod, S. 38 und f

<sup>437</sup> Vgl. Friedländer, Diskurs, S. 20

## Lust am Untergang

"Les larmes d'acier" thematisiert einen Untergang, eine Apokalypse wird angedeutet. Visionen von Untergang und Neubeginn werden in "Le métronome de Babel", "Victoria" und "Jeder Engel ist schrecklich" konsequent durchgespielt. Lafontaine äußert sich zu "Jeder Engel ist schrecklich":

"Für mich war die Faszination wichtig. Zuerst habe ich an das Element Feuer gedacht und zweitens gefragt: Was ist das eigentlich - Feuer? Feuer habe ich in dem Moment mit den Ereignissen in Los Angeles identifiziert, wo ich einfach total fasziniert und erschreckt war."<sup>438</sup>

Die Künstlerin steht mit der Vorliebe für apokalyptische Visionen nicht allein.<sup>439</sup> Die Untergangsdarstellungen spiegeln den Geist der 80er Jahre wider, dessen zeitgemäße Apokalypseversion im Spielfilm "Krieg der Sterne" von 1979 eingegangen ist.<sup>440</sup> Die Videoskulpturen weisen die Charakteristika auf, die Werckmeister den Werken der "Zitadellenkultur" zuschreibt.<sup>441</sup> Als zur Zitadellenkultur zugehörig bezeichnet Werckmeister jene Kunstwerke, die Katastrophen zelebrieren, Schock und Verzweiflung darüber nicht zulassen, sondern Katastrophen in schönen Bildern inszenieren.<sup>442</sup> Werckmeister hält fest, dass die Kunst der Zitadellenkultur die Wirklichkeit "in voller Schärfe" ästhetisiert.<sup>443</sup> Dies sieht er in einigen Arbeiten der documenta 8 von 1987 gegeben. Doch obwohl die von Werckmeister besprochenen Kunstwerke jene Schärfe und kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte aufweisen, blieb der historische Bezug von Kritikern unbeachtet. Kunstwerke, die sich mit der Geschichte

---

<sup>438</sup> Gespräch Lafontaine/Kenter 1995

<sup>439</sup> Insbesondere loderndes Feuer hatte es Hitler angetan, beschrieb Albert Speer in den Spandauer Tagebüchern: "Aber es war ganz unmittelbar das Feuer, das ihn stets in tiefe Erregung versetzte. Ich erinnere mich, wie er sich in der Reichskanzlei die Filme vom brennenden London, vom Feuermeer über Warschau, von explodierenden Geleitzügen vorführen ließ und welche Gier ihn dann jedesmal erfaßte. Nie aber habe ich ihn so außer sich gesehen, wie (...) er (sich) den Untergang New Yorks in Flammenstürmen ausmalte." Zit. nach Friedländer, Tod, S. 61. (Albert Speer: Spandauer Tagebücher. Berlin 1975)

<sup>440</sup> "1988", so Werckmeister, "deutet sich schon ein historischer Rückblick auf die Zitadellenkultur an." Zitadellenkultur, S. 145

<sup>441</sup> Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 17. Der Begriff Zitadellenkultur ergibt sich aus der Bedeutung des Wortes Zitadelle. Diese ist der Inbegriff für Erstarrung und Isolation, für die Anwesenheit von Gefahr und Katastrophen. Ebenda S. 1, vgl. S. 11 - 14. Werckmeister: "Wir leben in einer Zitadellenkultur, einer Gesellschaft, deren künstlerische und intellektuelle Erfolgskultur von nichts als Krisen handelt. In dieser Gesellschaft floriert eine Zitadellenkultur, die ein permanentes Krisen- und Katastrophenbewußtsein zelebriert (...)." Vgl. Einband

<sup>442</sup> Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 17 und ff. Dazu auch Hein, Brücke, S. 21 ff

<sup>443</sup> Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 17

Deutschlands, wie die documenta-Arbeit von Robert Morris, auseinandersetzen, wurden in ihrer historischen Dimension missverstanden und ignoriert.<sup>444</sup> (Abb. 64) Der Videoskulptur "Les larmes d'acier", die dort zum ersten Mal ausgestellt wurde, wurden faschistoide Tendenzen nachgesagt und eine politische Aussage und Intention unterstellt, die, so Lafontaine, nicht beabsichtigt waren. Die Arbeit von Morris forderte programmatisch eine politische Dimension, wurde aber von der Kritik nicht beachtet.

Es ist fraglich, ob Werckmeister auf eine Besprechung von „Les larmes d'acier“ verzichtete, weil sie nach seinen Kriterien keinen gesellschaftlichen und politischen Anspruch beinhaltete. Denn diese Skulptur entspricht seiner Forderung, nach der ein Kunstwerk bei dem Betrachter eine aufmerksame oder kritische Auseinandersetzung provozieren sollte. Lafontaines Videos mit ästhetisch ansprechenden Untergangsszenen sind prädestiniert, sich der Faszination und der Begeisterung der Zuschauer zu versichern.

Die Videoskulpturen besitzen keine appellative Schärfe und demonstrative Klarheit in den Themen, sondern bauen auf subtilen Wahrnehmungsstrategien. Martin Warnke:

"Vielleicht aber hängt die Immunsierung gegen die kritischen Impulse der Moderne mit einem allgemeinen Gewöhnungsprozess zusammen; am Ende erwartete man von der modernen, zeitgenössischen Kunst schon nichts anderes mehr als Proteste, und eine permanente Kette von Provokationen stumpft irgendwann ab oder ruft das Bedürfnis nach positiven kulturellen Angeboten hervor."<sup>445</sup>

---

<sup>444</sup> Hier und ff Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 144 und ff, vgl. S. 16 - 17. Schmidt-Wulffen sagt, der historische Kontext sei den meisten Besuchern durchaus bewußt gewesen. Er weist darauf hin, daß "alle drei Arbeiten, die Morris in Kassel ausstellte, schockierten, jedoch nicht in der vom Künstler beabsichtigten Weise. Es war nicht die Betroffenheit über den Holocaust, die die Besucher bewegte, sondern der Zorn über die Art und Weise, wie hier ein Künstler mit diesem Thema umging." Silberblick, S. 192. Vgl. Kat. documenta 8, Kassel 1987, S. 168

<sup>445</sup> MartinWarnke: Erinnerung an die Avantgarden. In: Karl Markus Michel und Tilman Spengler (Hg.): Kursbuch. Die Zukunft der Moderne, Heft 122, Berlin 1995, S. 47 - 51, S. 49. Ähnlich äußert sich Schmidt-Wulffen: "Sie (die Arbeiten auf der documenta 8 - d. Verf.) vermitteln das furchtbare Geschehen auf dokumentarische Weise, wobei das 'dokumentarisch' die moralisch richtige Haltung signalisiert. Aber durch die Reizüberflutung der Massenmedien sind auch diese Bilder in ihrer Rezeption längst typisiert. Die Betroffenheit, die sie auslösen sollen, droht zum bloßen Ritual zu werden." Silberblick, S. 192. Susan Sontag stellt fest: "Mit der überzeugenden Nachstellung von Greuelthaten läuft man Gefahr, das Publikum abzustumpfen, gedankenlos Stereotypen zu nähren (...)." Zit. nach Friedländer, Tod, 1986, S. 207. Anders war es mit Ian Hamilton Finlays documenta 8 Arbeit "View to the Temple" von 1987. Diese arbeitet mit Mechanismen, die subtil, dennoch deutlich Gedanken an den Tod suggerieren. Man sieht die Guillotine an und assoziiert über die Gedankenkette Hinrichtung und Tod eindringlicher als angesichts Morris' Arbeit. Vgl. ferner Kat. Maschinenmenschen, S. 57

Dieses positive Angebot wird in Lafontaines Videos wiederholt. Selbst dem Tod gewinnt Lafontaine eine positive Seite ab, er kann als Gnade, Sühne und Versöhnung in einer Welt des Untergangs verstanden werden.

Ausgeprägt ist das Untergangsszenario in "Jeder Engel ist schrecklich". Unter den Gesichtspunkten der Zitadellenkultur wird deutlich, worin sich "Jeder Engel ist schrecklich" und "Apokalypse Now" unterscheiden. Der Film "Apokalypse Now" radikalisiert Gewalt und historisch-gesellschaftliche Hintergründe zu einem unvorstellbar barbarischen, blutigen Grauen. In diesem Film ist Untergang mit Vernichtung gleichgesetzt. In "Jeder Engel ist schrecklich" folgte unmittelbar auf Untergang und Zusammenbruch die Wiederauferstehung der Welt. Lafontaine verlegt sich damit auf christlich geprägte Visionen von Hoffnung, Neubeginn und Wiederkehr. Dieser religiöse Impetus haftet nahezu allen ihren Skulpturen an.

In "L'enterrement de Mozart" wird mit dem Prinzip Hoffnung operiert: Dass hier jemand zu Grabe getragen wird, gibt anderen die Möglichkeit, sich befreit zu fühlen und distanzieren zu können. Beim Schachspiel ist es ähnlich: Jedes beendete Schachspiel zieht einen Neubeginn nach sich, da dem Gegner fairerweise eine Revanche eingeräumt wird.

Die Intensität und Nachdrücklichkeit, mit der sich Lafontaine den Themen Apokalypse und Tod widmet, vermittelt sich dem Betrachter nachhaltig. Die Videos wirken durch die Inszenierung eines Neubeginns wie ein Therapeutikum, das momentane Leiden mildern kann.

In den 80er Jahren, als Arbeitslosigkeit, Unsicherheit der Weltmärkte, nationale Unabhängigkeitsbestrebungen, die öffentliche Diskussion prägten und den Menschen Sorgen bereiteten - gierte man nach Hoffnungsfunken. Dass Lafontaines Werke Aufmerksamkeit und Zuspruch erfahren, zeigt, wie sehr Menschen für verborgene Reize und Anstöße und auch christliche Botschaften empfänglich sind.

Apokalypse (Klaus vom Bruch)

Bis heute ist Gewalt als Thema wichtig. Chris Burden beschäftigt sich in seinen Videos mit Gewaltdarstellungen im TV, Peter Campus und Bruce

Nauman thematisieren strukturelle und körperlich angewandte Gewalt.<sup>446</sup> Die Videos und die Videoskulpturen der 80er Jahre hinterfragen Gewalt und Gewalttätigkeiten. Die subtile, politisch-gesellschaftliche Gewalt, die vom Staat ausgeht, wird in Marcel Odenbachs und Klaus vom Bruchs Videoarbeiten aufgearbeitet. Unmittelbar werden gesellschaftliche Zwänge bei Paul Garrin demonstriert.<sup>447</sup>

Die Verbindung von Gewalt und Sexualität oder Erotik ist in der Konsequenz, wie man sie in den Videos Lafontaines findet, bei anderen Künstlern nicht thematisiert. Dennoch stehen unterschiedliche Formen oder einzelne Aspekte von Erotik im Zentrum mancher Videoarbeiten. Vor allem in den 70er Jahren und noch zu Beginn der 80er Jahren beschäftigten sich Künstlerinnen wie Valie Export, Joan Jones oder Ulrike Rosenbach mit feministischen Thesen und dem weiblichen Körper.

In Klaus vom Bruchs "Propellerband" von 1979 sind 30 Minuten lang amerikanische Piloten zu sehen, die den Propeller eines B-17-Bombers immer wieder anwerfen.<sup>448</sup> (Abb. 65) Wieder und wieder versuchen die Männer, die Maschine zu starten. Hier wird die Beharrlichkeit in Szene gesetzt, die Menschen entwickeln, um ihren tödlichen Auftrag auszuführen. Das Wissen des Betrachters über den Zweck des Fluges verursacht angesichts der geduldigen Piloten ein beklemmendes Gefühl. Die Szenerie wird angesichts der Wiederholungen zur Groteske auf Tod und Gewalt. Das Gefühl von Ohnmacht und Schrecken breitet sich im Raum aus, so dass sich der anfängliche Eindruck, einer lächerlichen Veranstaltung beizuwohnen, ins Gegenteil verkehrt.

10 Minuten lang klappen in dem "Duracellband" von 1980 zwei Batterien aufeinander.<sup>449</sup> (Abb. 66) Diese sich ständig wiederholenden Bilder wechseln mit Aufnahmen des zerstörten Nagasaki, eines aufsteigenden Atompilzes und Kindern, die im Kreis laufen, ab. Sequenzen anderer Filme

---

<sup>446</sup> Dazu Friedemann Malsch: Video und Kunst - ein historischer Abriss. In: Perucchi-Petri, Künstler-Videos, S. 17 - 42

<sup>447</sup> Vgl. Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, der einen Überblick über die Künstler gibt, die sich mit dieser Thematik beschäftigen. Zu Paul Garrin vgl. ders: Tarnkappenbombenvirus (DESinformation). In: Kat. Medienkunstpreis 1992. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1992, S. 12 -13. Vgl. Heinrich Klotz und Michael Roßnagel: Medienkunstpreis 1993. Stuttgart 1993, S. 114

<sup>448</sup> Vgl. Nabakowski, Video, S. 118 - 121. Vgl. ferner Renate Puvogel: Klaus vom Bruch. Artis, Zeitschrift für neue Kunst, 45 Jahrgang, April 1993, S. 26 - 31, S. 30

<sup>449</sup> Dazu Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Bonn 1992, S. 35. Dazu auch Andrea Jacobi: Video in der bildenden Kunst am Beispiel von Klaus vom Bruch. Magisterarbeit Universität Hamburg, Hamburg 1993, S. 60 - 63

und Videos sind in kurzen Einspielungen zu sehen. Ähnlich wie im "Propellerband" verkehrt sich das Komische ins Schreckliche. Die klappernden Batterien verlieren jede Komik, da sie qua ihrer Elektrizität und Energie auf das Auslösen der Atombombe anspielen.

Einer ähnlichen Entsprechung begegnet man in der Installation "Artaud spricht vor den Soldaten - Denn wir haben mehr als einen Feind, der uns auflauert, mein Sohn" von 1995. Die Arbeit besteht aus einem Glashaus mit Dachpappe. Das Video setzt sich aus filmischen Kriegsdokumenten, Musik und einer Dichterlesung zusammen.<sup>450</sup> Die makabre Szenerie der Veranstaltung wird durch einen Schrei unterbrochen. Der Schrei ist es letztlich auch, der die Beschaulichkeit einer Dichterlesung ins Absurde kehrt.

Die Ähnlichkeiten zwischen den Videos Klaus vom Bruchs und Lafontaines sind vielfach. Sowohl bei vom Bruch als bei Lafontaine werden durch die Tonspur Assoziationen an Krieg und Vernichtung evoziert.<sup>451</sup> Vom Bruch setzt zudem wie Lafontaine bevorzugt Musikstücke unterschiedlicher Stilrichtungen ein. Auch die Strukturierung der Videos vom Bruchs erscheint ähnlich. In Lafontaines und vom Bruchs Videofilmen kommt es regelmäßig zu Überblendungen und harten Schnitten.

Beide Künstler führen prologartig in das Thema ein. Zuerst erscheinen im "Duracellband" vier Aufnahmen kurz eingeblendet, die erkennen lassen, worum es geht. Bilder vom zerbombten Nagasaki und eines Atompilzes werden gezeigt. Wie bei Lafontaine spitzt sich das Geschehen gegen Ende des Tapes zu, bei vom Bruch ist es mit ironischen Momenten versehen (kurz eingeblendete Plüschhasen im "Duracellband"). Das Video endet bei vom Bruch mit oft drastischen Bildern. Im "Duracellband" sind zum Schluss drei Opfer des Atombombenabwurfes auf Nagasaki zu sehen.

Vom Bruchs Kritik und Auseinandersetzung ist authentischer als die Lafontaines. Visionäres oder optische Täuschungen finden sich in seinen Videobändern nicht. Im Gegensatz zu Lafontaines Videos zeigen vom Bruchs Videos historische Ereignisse. Vom Bruch deckt nicht nur Missstände auf, sondern will eine Bewusstseinsänderung bewirken. Renate Puvogel nennt es, den Punkt zu erreichen, "an welchem die Wahrnehmung

---

<sup>450</sup> Vgl. dazu die Pressemappe zur Ausstellung Klaus vom Bruch in der Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Abb. ebenda. Vgl. Ingrid Oppenheim und Christiane Fricke: Katalog. In: Kunstmuseum Bonn, Video, S. 21 - 195, S. 31 - 35

<sup>451</sup> Vom Bruch untermalte seinen Beitrag zur documenta 8 "Coventry - War Requiem" mit Musik von Benjamin Britten, die mit der Musik von "Jeder Engel ist schrecklich" in enger Verbindung steht.

in Erkenntnis übergeht".<sup>452</sup> Seine Tapes sind durch ihre klare politische Ausrichtung als Kritik politischer Systeme zu verstehen.<sup>453</sup> Lafontaine reflektiert gesellschaftliche Verhältnisse und politische Zusammenhänge. Ihre Gesellschafts- und Zivilisationskritik rührt aber nicht an den Fundamenten des politischen Systems. Lafontaine möchte eine Identifikation mit den Darstellungen im Video erreichen und nutzt dazu dessen Faszinationskraft. Über die Identifikation wird sich der Betrachter der Absurdität von Situationen und Verhältnissen bewusst.

### Gewalt (Bruce Nauman)

Deutlich thematisiert Bruce Nauman strukturelle Gewalt und deren Auswirkungen in der Videoinstallation "Anthro/Socio" von 1992.<sup>454</sup> (Abb. 67) Ein kahlköpfiger Mann, der sich ständig dreht, ruft monoton: "Feed me, eat me, Anthropology; help me, hurt me, Sociology."<sup>455</sup> Der Kopf des Mannes ist auf sechs Monitoren und drei Projektionen zu sehen. Sie zeigen die gleiche Szene, in der sich der Kopf des Mannes fortwährend dreht. Dabei ist er auf den drei Monitorblöcken (je zwei stehen übereinander) im oberen kopfüber als Spiegelbild des unteren Bildschirms zu sehen. In einer Projektion dreht sich der Kopf spiegelverkehrt und kopfüber.

Die nicht tätlich ausgeübte Gewalt, unter der der Mann offensichtlich leidet, ist eine psychisch wirkende Gewalt.<sup>456</sup> Es ist eine Darstellung von Gewalt und Zwang, die in ihrer Direktheit und Kompromisslosigkeit als Gegensatz zu den Arbeiten Lafontaines angesehen werden muss. Sie wirkt

---

<sup>452</sup> Puvogel, vom Bruch, S. 26

<sup>453</sup> Schmidt-Wulffen weist darauf hin, daß vom Bruch seine Arbeit aus persönlicher Betroffenheit entwickelt. Das Mahnmal für die englische Stadt Coventry, die von der deutschen Luftwaffe fast völlig zerbombt wurde, verdeutlicht den Generationenkonflikt: Vom Bruch hat zwei Säulen installiert, die von ihrer Form her an Bomben erinnern. Jede Säule trägt einen Monitor, auf denen das Gesicht vom Bruch und das Gesicht des Vaters eingeblendet sind. "Angedeutet ist der Generationenkonflikt zwischen denjenigen, die beteiligt waren und denen, die nicht verstehen können". Silberblick, S. 191 f

<sup>454</sup> Dazu Karl Schawelka: Der Körper als Komplize und Widersacher. Bruce Naumans Videoinstallationen. In: Hamburger Kunsthalle (Hg.): Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Nr.1, Hamburg 1994, S. 89 - 110

<sup>455</sup> Schawelka, Körper, S.96. Der kahlköpfige Mann, der in Naumans Installation singend und monoton ruft, erinnert an Edvard Munchs "Der Schrei" von 1893. Ein Bild, das den Schrei aus dem weitgeöffneten Mund und den großen Augen in die Welt hinaus trägt.

<sup>456</sup> Dazu Annelie Lütgens: Das Komplott des Künstlers. Bruce Nauman in Berlin und retrospektiv in Zürich. In: Neue Bildende Kunst. Zeitschrift für Kunst und Kritik. 4/5. 1995. September - November, S. 138

befremdend, nicht nur weil der junge Mann den direkten Augenkontakt meidet, sondern auch, weil die Installation zu einem Ort wird, an dem man sich nicht aufhalten möchte. Kurt Schawelka:

"Alles in allem haben wir eine unübersehbar- und hörbare Präsenz einer Person im Raum, die uns aufgrund ihrer Befindlichkeit zu einer sympathischen Reaktion zwingt, zu der wir aber keinerlei Zugang finden können, (...)." <sup>457</sup>

Mit körperlicher Gewalt konfrontiert uns Nauman in "Violent Incident" (Gewalttätiger Zwischenfall) von 1986. (Abb. 68) In diesem Endlosvideo spielen Schauspieler einen Beziehungskonflikt nach, der von Neckerei in blanken Hass umschlägt. <sup>458</sup> Es zeigt Mann und Frau, die an einem Tisch sitzen, sich am Ende eines Streites verprügeln und zu Boden stürzen. <sup>459</sup> Die Videoinszenierung, ist - und hier zeigt sich der Unterschied zu Lafontaine - weder auf eine Ästhetisierung der Gewalt aus, noch wird diese subtil suggeriert.

Eine Intention Naumans wird deutlich: zwischenmenschliche Gewalt aufzuzeigen, wobei in "Violent Incident" sowohl die körperliche als die strukturelle Gewalt zwischen zwei Menschen herausgearbeitet sind. Die Wiederholung durch Endlosmontage ritualisiert das Geschehen. Gewalt wird als wiederholbar erlebt.

Ein Vergleich von "Violent Incident" mit "Victoria" bietet sich an. Ähnlich wie bei dem Paar in Naumans Tape sind die Männer in "Victoria" befreundet, agieren miteinander in einem engen Raum, die Beziehung endet zerstörerisch. Die zwischenmenschliche Beziehung wird in "Victoria" anders definiert. Sie äußert sich durch Mimik und Gesten. Gewalt und deren Folgen werden subtil suggeriert und choreographisch interpretiert. Das Verletzen der Freundschaft und das Töten des Partners wird durch die Musik aufgenommen. Angstgefühle werden mimisch und gestisch ausgedrückt. Dadurch wird deutlich, wie bedrohlich und qualvoll Angst vor psychischen Verletzungen sein kann.

Angst ist in "Violent Incident" kein Thema. Nauman kalkuliert ein, dass der Betrachter bei der permanenten Wiederholung der Prügelszene von "Violent

---

<sup>457</sup> Schawelka, Körper, S. 101

<sup>458</sup> Dazu Bruce Nauman: Violent Incident. Kat. Gewalt/Geschäfte. Berlin 1994, S.45 - 48, Abb. S 46

<sup>459</sup> Der Videofilm ist 30 Minuten lang, die Sequenz, die ständig wiederholt wird, dauert 28 Sekunden. Ferner seien hier nur zwei frühe Videos erwähnt: "Lip sync" und "Bouncing in the corner", beide von 1969, die schon aus Wiederholungen von Bewegungen bestehen. Auch in anderen Videos steht der Körper im Mittelpunkt. Dazu Malsch, Perucchi-Petri, Streckel, Panorama, S. 168 - 177

Incident" der gezeigten Brutalität gleichgültig gegenübersteht.<sup>460</sup> In diesem Sinn zeigt er - wie vom Bruch - Reaktionen und Situationen auf.

Die Frage des Raumes, des Territoriums ist wichtig. In "Victoria" spielt die gesellschaftliche Enge, die zwei liebende und rivalisierende Männer nicht duldet, eine nicht zu unterschätzende Rolle. Der Kellerraum fungiert als Metapher für gesellschaftliche Enge und Zwänge und bezeichnet den eingeschränkten oder begrenzten sozialen Freiraum des Einzelnen innerhalb eines Gemeinwesens.

In "Violent Incident" spielt der Raum wie in "Victoria" nicht nur als Ort der Handlung eine Rolle. Räume in Naumans und Lafontaines Videos sind sinnbildlich zu verstehen und deshalb oft unmöbliert oder architektonisch vage definiert. In beiden Fällen geht es um Räume, die zu besetzen und zu erobern sind. Der zwischenmenschliche Beziehungskonflikt, der darin besteht, wieviel Platz man dem anderen überlässt oder wieviel man ihm in seinem Leben einräumen will, wird auf die Bildebene übertragen. Der architektonische Raum metaphorisiert den persönlichen Freiraum, der auf unerträgliche Weise beschnitten werden kann.<sup>461</sup>

In "Anthro/Socio" wie in anderen Arbeiten gilt Naumans Interesse unserer Raumerfahrung, die nicht nur von physikalischen Koordinaten bestimmt ist, sondern von psychischen Faktoren abhängt.<sup>462</sup> Keller- oder kojentartige Raumzellen können psychisch beengende und beklemmende Situationen widerspiegeln. Die Räumlichkeiten in den Videos korrespondieren mit denen durch die Installation geschaffenen und begehbaren Räumen. Die Rauminszenierungen auf filmischer und "bildhauerischer" Ebene sind so, wie bei Lafontaine, aufeinander abgestimmt. Deutlich wird dies in "Anthro/Socio", aber vor allem in "Clown-Torture".

### Todesmetapher (Bill Viola)

Bill Violas Installationen bieten sich zum Vergleich an. Nicht zufällig verbindet man oft mit den im Wasser schwebenden Personen und den fahl-

---

<sup>460</sup> Beatrice von Bismarck bemerkt: "Ganz offensichtlich ist der Betrachter mitgedacht." In: Ein Appell an die Eigenverantwortlichkeit. Noema Art Journal, Nr. 37, Sept./Okt. 4/1991, S. 50 - 53, S. 50

<sup>461</sup> Schawelka stellt für "Anthro/Socio" fest: "Ein Raum, von dem wir wissen, daß wir in ihm nicht willkommen sind, wirkt auf uns völlig anders als einer, in dem wir zuhause sind." Körper, S. 104

<sup>462</sup> Herzogenrath, Installation, S.44

grauen Bildern in Violas Arbeiten den Tod. Das Wasser spielt als Todesmetapher für Viola eine herausragende Rolle. In "Space between the Teeth" zeigt das Video, wie eine Fotografie ins Wasser fällt und weggespült wird. Wasser, so Torcelli,

"symbolisiert Auflösung in zweifacher Hinsicht: Auflösung der psychisch-physischen Anspannung und Auflösung der Materie durch den Vernichtungsprozess des Papiers".<sup>463</sup>

In genau dieser Hinsicht steht das Wasser als Metapher für den Tod in "Nuages et mer". Das Wasser baut sich auf, die Kindergespräche werden vom Wasser verschluckt, es entspannt sich in einer großen Woge. Hier ist der einstündige Videofilm "The Passing" von Viola zu nennen, in dem die Grenzen zwischen Schlafen, Wachsein und Tod überschritten werden. Das Band zeigt Violas sterbende Mutter, ihr Tod zerfließt in einer Einstellung des gerade geborenen Sohnes. (Vgl. Abb. 30) Ähnlich wie bei Lafontaine wird im Sterben und im Tod ein neuer Anfang gesehen und inszeniert. Nie jedoch ist bei Viola die Metapher für Sterben oder Tod mit gewalttätigen oder erotischen Assoziationen und Bildern verknüpft. Die Videos Lafontaines lassen die Todesthematik anders als in Violas Videos zunächst nicht erkennbar werden. Der hauptsächliche Unterschied liegt in der Dramaturgie: Violas Arbeiten versetzen den Betrachter in einen Zustand zwischen Schlafen und Wachsein, der verstärkt durch das Element des Wassers hervorgerufen wird, das visionär erscheint.

Viola kommentiert die Darstellungen seiner Videos nicht und lässt unverklärte Seiten des Sterbens zu.<sup>464</sup> Besonders eindrucksvoll geschieht dies in "Nantes - Tryptich". "Nantes - Tryptich" ist eine Parabel auf den Tod. Der Grundtenor ist jedoch auch hier die Konfrontation des Lebens mit dem Tod. Aber Friedemann Malsch irrt, wenn er meint: "Der düstere Grundton kulminiert hier in einer Symbolik des Unterganges."<sup>465</sup> Es handelt sich nicht um einen Untergang im apokalyptischen Sinn, sondern um das Sterben an sich. Viola sieht den Tod als das Ende des Lebens. Sterben und Tod begreift er nicht als Übergang oder als Neubeginn.

---

<sup>463</sup> Torcelli, Video-Zeit, S. 206. Vgl. zu den Künstlervideos Oppenheim, Fricke, Katalog, S. 129 - 132

<sup>464</sup> Malsch, Perucchi-Petri, Streckel, Panorama, S. 237 - 245

<sup>465</sup> Malsch, Perucchi-Petri, Streckel, Panorama, S. 244

Lafontaine kommentiert den Tod auf eine Art, die in manchen Situationen schwer verständlich ist. Sie tilgt Ansätze, die Kritik oder zumindest kritische Aufmerksamkeit hervorrufen könnten. Sie führt Sterben und Tod mit erotischen Momenten zusammen. In anderen Videos erscheint der Tod als apokalyptische Vision. Vor allem in den späteren Videos sollen kein Mitgefühl und keine kritische Distanz entstehen. Der Tod wird als etwas Erregendes und Bannendes eingebracht und als Geheimnisvolles und als Erlösung gefeiert. Gleichwohl werden Schreckmomente inszeniert, die ihn ankünden.

Wenn ein Betrachter angesichts von "Jeder Engel ist schrecklich" von Faszination der Gewalt spricht, die hier nicht vom Feuer ausgeht, sondern von Musik, Pistolenschüssen und dem Bild der zerstörten Erdkugel, entspricht diese Reaktion Lafontaines Absicht. Es ist ihr ein wichtiges Anliegen, Faszinationen von Gewalt und Tod zu inszenieren und den Betrachter für sie empfänglich zu machen.<sup>466</sup>

## **Rezeptionsästhetik**

### Faszination der Einheit

Der faszinationsauslösende Gehalt der Skulpturen Lafontaines liegt darin, dass Erotik, Gewalt und Tod als Einheit wahrgenommen werden können. Werckmeister verweist auf Bacons Bilder, in denen sich Homosexualität und Tod verbinden, ja in tödlicher Umarmung untrennbar miteinander verschlungen sind.<sup>467</sup> Das bannende und bestrickende Moment in diesen Bildern ist darin zu sehen, dass unsere Einstellung zur Sexualität und zum Tod, die sich mit der Verbreitung von Aids fundamental verändert hat, auf den Punkt gebracht wird. Die beängstigende Einsicht, Erotik oder Sex und Tod als Einheit sehen zu können oder zu müssen, ist Allgemeingut geworden. Mit dem Wissen darum und den sich daraus ergebenden

---

<sup>466</sup> Deutlich die Aussage der Künstlerin: "Die Leute sind ja so fasziniert von Gewalt. Sehen sie nur irgendeine Szene auf der Straße, wenn es um Autos oder Menschen geht. Die Leute stehen und empfinden sich gut dabei, wenn sie Gewalt sehen. Sie drängen sich hin zur Gewalt, es ist für sie ein Spektakel, Nervenkitzel." Zit. nach Schweinitz, Bühler, Himmel, S.11

<sup>467</sup> Werckmeister, Zitadellenkultur, S. 80. Werckmeister bezieht sich auf Robert Morris' dreiteilige Arbeit für die documenta 8 von 1987, wenn er feststellt: "All diese provokativen sexuellen Schaustellungen (sind) (...) Voraussetzungen des Erfolges beim Publikum, das sowohl Befriedigung als auch Schrecken immer zwanghafter in sexuellen Formen wahrnimmt." Ebenda S. 149

Gefahren spielt Lafontaine in "Viktoria". Die beiden Männer sind in einem homoerotischen Beziehungsgeflecht verwoben. Dass die Männer bekleidet sind, verhindert erotische Assoziationen nicht. Diese sind deswegen so aufregend, weil die Verbindung abstrakt und asexuell erscheint. Das Bewusstsein erhebende Moment ist der assoziierte Orgasmus, der in dem Moment eintritt, als ein Mann den anderen an die Wand drückt. (Abb. 40 b) Das Ende des Orgasmus und die Auflösung dieser Verbindung zieht den Tod nach sich.

Mit den Motiven von Tod und Erotik tastet Lafontaine an jene Bereiche, die extreme Empfindungen auslösen. Das Gefühl außerordentlicher Intensität stellt sich dann ein, wenn Tabus durchbrochen werden. Georges Bataille stellt dar, dass Gewalt und Erotik, wenn sie zusammen wirken, ungleich faszinierender sind, als Darstellungen, die sich auf eine Szene konzentrieren.<sup>468</sup> Er begründet dies mit Erotik, die er als fürchterliches Labyrinth bezeichnet, "in dem der, der sich darin verliert, erschauern muss."<sup>469</sup>

Die Abhandlung von Bataille hält fest, dass Erotik, Gewalt und Tod nicht als künstlerische Themen verstanden werden dürfen, sondern dass sie Allgemeingültigkeit besitzen.<sup>470</sup> Unter diesem Aspekt könnte man bei Lafontaine Reflexe auf die Philosophie Batailles vermuten. Die Ästhetik ihrer Videos ist daraufhin ausgerichtet, bei jenen Themen Faszinationen auszulösen, die Allgemeingültigkeit besitzen. Aus diesem Grund agieren in Lafontaines Videos entindividualisierte und entpersonalisierte anonyme Gesichter und Körper, sind Situationen und Räume nicht näher definiert.

## Überwältigungsästhetik

Als Betrachter der Skulptur taucht man in eine Welt ein, die mythisch behaftet ist: In "Les larmes d'acier" ist es die Welt schöner Körper, in "L'enterrement de Mozart", "Passio" und "Victoria" die Welt von Emotionen

---

<sup>468</sup> Vgl. Bataille, Tränen, S. 25 ff

<sup>469</sup> Bataille, Tränen, S. 73 ff. Das Moment des Lächerlichen, das Bataille der Erotik auch zuschreibt, findet sich in Lafontaines Werken nicht. Das tragische Element der Erotik im Batailleschen Sinne ist am deutlichsten in der Stierkampfszene in "A las cinco de la tarde" herausgearbeitet. Tragik ist vorhanden, da der Sympathieträger - und dies ist der Stier - auf der Verliererseite steht. Vgl. Bataille, Tränen, S. 68

<sup>470</sup> Dazu und vgl. Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 96

und Leidenschaften. Man sieht verführerische Bilder, die die Umwelt vergessen lassen. Die Identifizierung mit der Bildrealität erscheint besonders ausgeprägt in Videos wie "Passio", "Les larmes d'acier" und auch dem Schachspiel in "L'enterrement de Mozart", weil diese unmittelbarer wirken als beispielsweise Feuerflammen in "Jeder Engel ist schrecklich" oder Stierkampf und Flamenco in "A las cinco de la tarde", weil es Situationen sind, die vertraut erscheinen. Die Körper der Darsteller erscheinen begehrenswert. Die maschinellen Abläufe in den Videos begeistern. Die Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten erfährt über das Faszinosum Körper und der Maschinen eine Steigerung, werden diese mit Sex und Gewalt gekoppelt. Auffallend ist, wie reibungslos und geschmeidig die Abläufe dargestellt werden. Man sieht diese Bilder gerne an, und darauf baut Lafontaine. Denn, so Stephan Schmidt-Wulffen,

"Die Maschine erscheint als Metapher jenes Prinzips, das das Individuelle überschreitet. Sie ist bildhafte Verkörperung eines umfassenden vitalen Prinzips. So erkennt Lafontaine in "La batteuse de palplanches" (...) eine grundlegende Lebenskonstellation, eine Parabel auf Existenz und Sexualität, genauso wie bei "La marie-salope" (...)."471

Lafontaine setzt damit auf Mechanismen, die sich die Konsumwerbung zunutze macht. Eine Identifizierung mit dem Produkt, die Austauschbarkeit der Darsteller und der unbestimmte Wunsch nach Zugehörigkeit sind psychologische Mechanismen, ohne die Werbung nicht funktionieren würde.<sup>472</sup>

Es sind die filmkünstlerischen Mittel wie Schnittechnik, Musik und Bild, Großaufnahme, die Lafontaine aus der Werbefilmindustrie übernimmt.<sup>473</sup> Der Betrachter wird in eine Situation eingeführt, der man gern angehören möchte, in der man sich aber auch selbstkritisch betrachten kann. Lafontaine nutzt eine spezielle Kameraführung, die sich auf Körperpartien und Maschinenteile konzentriert. Da die Künstlerin mit einer starken Ausschnitthaftigkeit arbeitet, also nur Teilrealitäten vorführt, ist der Identifikationsgrad mit den Darstellern hoch. Denn durch die Kameraführung

---

<sup>471</sup> Schmidt-Wulffen, *Leben*, S. 7.

<sup>472</sup> Vgl. in dieser Arbeit die Photographie "Fleur du Mal" und "Immaculata". Die Effekte, die in der Werbung gebräuchlich sind, kommen in der Inszenierung zum Tragen.

<sup>473</sup> Vgl. dazu Spiegelartikel o. N.: Katze im Kühlschranks. Nr. 45/ 1993, S. 110 - 119. Der Artikel erklärt die Faszination des Schönen und Perfekten: "Imagetransfer - jenen schwer greifbaren, aber meist wirksamen Vorgang im Menschengemüt, der ein im Grunde austauschbares Produkt als einzigartig, begehrenswert und statuserhöhend erscheinen läßt, sobald es von einer als einzigartig und begehrenswert empfundenen Person mit hohem Statuswert präsentiert wird." S. 113

treten individuelle Eigenheiten des Gesichts oder des jeweiligen "Produktes" zurück, Gesichter werden entindividualisiert und anderen gleichgestellt. Bussmann sieht in der Entindividualisierung den zentralen Mechanismus der "Überwältigungsästhetik".<sup>474</sup> Überwältigungsästhetik ist ein Terminus, den Georg Bussmann 1989 für die in den 80er Jahren entstandenen Tafelbilder der Künstlerin benutzte. Dieser Terminus ist durchaus auf die Video- und Präsentationsdramaturgie übertragbar. Die Überwältigungsästhetik bedeutet, dass Lafontaine jeden Einzelnen unmittelbar ansprechen möchte und deshalb nach etwas sucht, das in Erfahrungen und im Gefühlsleben jedes einzelnen gleichermaßen angelegt ist.

Die Aneinanderreihung von Gesichtern, Körpern und Rückenansichten im Video arbeitet dem individuellen Eindruck der einzelnen Personen entgegen. Dieses Verfahren wandte Lafontaine erstmals in "Des Jeux pour rejouer les regards des dieux" an. (Abb. 11) Der Betrachter identifiziert sich aber nicht ausschließlich mit Vertrautem oder Begehrtem, sondern mit Bildern und Situationen, die das "begehrte Verbotene" zeigen.<sup>475</sup>

Von Überwältigungsästhetik kann auch dann gesprochen werden, wenn man ein Geschehen gedanklich nachvollziehen kann, weil eine ähnliche Situation schon erlebt wurde. Es muss sich dabei nicht um eine idyllische oder begehrte Szenerie handeln. Norbert Messler spricht es für "Passio" aus:

" 'Passio' dient uns in diesem Sinne als ein Tor des Bewusstseins, durch das wir mit unseren Gedanken gehen, um zu entdecken, dass die 'Passio' des Mädchens in uns selbst ihr körperliches und emotionales Korrelat findet."<sup>476</sup>

Insbesondere bei "Les larmes d'acier" ist der Wiedererkennungseffekt ausgeprägt. In "Le mètronome de Babel" und in "Jeder Engel ist schrecklich" ist eine Einfühlung durch die Anonymität der Darstellungen gegeben. Über die Identifikation mit dem Dargestellten hinaus, geht es Lafontaine, wie Stephan Schmidt-Wulffen erläutert, "immer um die Entdeckung des Allgemeinen im Besonderen."<sup>477</sup>

Diese Entdeckung zielt letztlich auf die Erkenntnis, dass der Mensch nur ein winziges Teil oder Rädchen einer größeren Allgemeinheit ist. Im Hinblick auf das Ganze relativiert sich das Besondere und Individuelle. Der Betrachter

---

<sup>474</sup> Bussmann, Schönheit, S. 38 und ff

<sup>475</sup> Tiegheim, Fiction d'une exposition, o.S. Vgl. dazu auch Sigmar Gassert, der in der Porträtserie "Savoir, Retiner et Fixer ce qui est Sublime" "Bilder verbotener Wünsche" entdeckt. Glanz, S. 62

<sup>476</sup> Messler, Lafontaine, S. 81

<sup>477</sup> Schmidt-Wulffen, Existenz, S.9; vgl. auch Meyer, Arbeiten, S. 16; Foncé, Lafontaine, o.S.

der Videoskulpturen kann dieser Erkenntnis folgen, sofern er über ein Quantum an Selbsterfahrung und Selbstbewusstsein verfügt. Über alle Videos wird ein Bildreigen von Erotik, Gewalt und Tod ausgebreitet. Hat der Betrachter sich auf diese Motive eingelassen, ist ein Einstieg in das Bildgeschehen vollzogen und die Konzentration gebündelt. Unter dem Motivgeflecht ist die Intention, Normen, Werte und Sozialstrukturen unserer Gesellschaft vorzuführen, nicht leicht erkennbar. Das unterschwellige Aufzeigen von Menschen in komplexen Systemen ist für Lafontaine charakteristisch. Das Bewusstsein des Einzelnen wird sensibilisiert, aber nicht radikalisiert. Die Sensibilisierung kann über Empfindungen wie Schock, Entsetzen und Begeisterung erfolgen. Die Effekte, die von Gewalt ausgehen, nutzt Lafontaine für diese Sensibilisierung. Da sie permanent mit dieser Strategie arbeitet, dürfte der Betrachter nicht ungehalten sein, ist es doch ein Verweis darauf, dass man zu einer subtil durchdachten Bilddramaturgie greifen muss, um den Gleichgültigen überhaupt noch zu erreichen.<sup>478</sup>

### Körper als Produkte und Menschen als Staffagefiguren

Im vorangegangenen Abschnitt wurde darauf hingewiesen, dass der Betrachter sich mit den Bodybuildern von „Les larmes d’acier“ identifiziert. Die Sportler sind nicht charakterisiert und deshalb fällt die Identifikation leicht.

In allen Videos Lafontaines, in denen Menschen beteiligt sind, konzentriert sich die Kameraführung über weite Phasen auf nackte Körperpartien. Die Hautflächen werden oft in einer Großaufnahme gezeigt, teilweise durch Lichteinblendung abstrahiert, teilweise erscheint die Haut glatt und rein. (Abb. 16 b, 25 c, 34 d, 42 b) Immer dienen die Einblendungen der Ästhetisierung der Körper: Sie wirken gesund, schön, anziehend und vollkommen.

---

<sup>478</sup> Vgl. Hans Ulrich Reck: Exkurs: Alle Werbung ist schön oder Der Triumph des Obszönen. In : Bazon Brock und Hans Ulrich Reck (Hg.): Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin 1986, S. 228 - 238, insbesondere S. 230 - 231. Reck beschreibt eine Aufführung des Videobandes "1000 Morde" von Marcel Odenbach, das hintereinander geschnitten ausschließlich Mordsequenzen zeigt. Der Veranstalter weist an der gleichmütigen Reaktion des Publikums die alltägliche Reizüberflutung und die wachsende Routine im Umgang mit solchen Darstellungen nach.

Sie erscheinen als Ansatzpunkt der Überwältigungsästhetik. Über sie und über das, was man mit ihnen assoziiert, wird ein gedanklicher Prozess in Gang gesetzt, der im Wiedererkennen gipfelt.

Lafontaine entspricht mit dem Körperkult dem Trend der späten 80er.<sup>479</sup> Davon zeugen die Ausstellungen der letzten Jahre. 1992 inszenierte Jeffrey Deitch die Ausstellung "Post Human", die die physischen und psychischen Veränderungen des Menschen in der postindustrialen und digitalen Gesellschaft thematisiert. Die documenta IX von 1992 ließ die Kunst, die sich mit Leiberfahrung und Körperbewusstsein auseinandersetzte, zu einem beherrschenden Thema werden. Dieser Interessenschwerpunkt spiegelte sich räumlich in der Ausstellungspräsentation durch den zentralen Standort der Arbeit "Anthro/Socio" von Bruce Nauman wider.

Zwei europäische Großausstellungen haben sich 1995 dem Körperthema gewidmet: "IdentitàAlterità" in Venedig und "Féminin masculin" in Paris.<sup>480</sup> Ein Höhepunkt im Bereich der Videokunst war 1996 die Ausstellung "fremdKörper - corps étranger - Foreign Body" in Basel.<sup>481</sup> Videobänder und -installationen von Matthew Barney, Mona Hatoum, Gary Hill, Bruce Nauman, Marcel Odenbach, Bill Viola, Pipilotti Rist und anderen standen im Mittelpunkt dieser Veranstaltung, die alte und neue Arbeiten vorstellte. Der Körper ist darüber hinaus ein klassisches Motiv der ersten Videogeneration. Die frühen Videos beispielsweise von Vito Acconci, Bruce Nauman und Bill Viola zeigen eine damals wie heute ungewohnte Art, den eigenen Körper zum Mittelpunkt der Arbeit zu erheben: Acconci experimentiert mit seinem Körper vor laufenden Kameras und Nauman bringt seinen eigenen Körper quasi als Material ein. Erst später sind auf unterschiedlichen Ebenen die inneren Organe ins Zentrum des Interesses gerückt, wie es bei Bill Viola und Mona Hatoum deutlich wird.<sup>482</sup> Das Körperthema ist in der Videokunst keine Errungenschaft der 80er und 90er Jahre.

---

<sup>479</sup> Vgl. Spiegelartikel o. N.: Und ewig lockt der Leib. Nr. 32, 1992, S. 108 - 119. Vgl. Kat. Post Human. Musée d'Art contemporain, Pully, Lausanne 1992; Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Die Zukunft des Körpers I. Bd. 132, 1996, insbesondere S. 112 - 123; Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Die Zukunft des Körpers II. Bd. 133, 1996

<sup>480</sup> "IdentitàAlterità" fand im Palazzo Grassi in Venedig statt, "Féminin masculin" im Centre Georges Pompidou in Paris.

<sup>481</sup> Im Museum für Gegenwartskunst in Basel 1996

<sup>482</sup> In Hatoums Video kann man über eine Endoskopiekamera visuell durch den Körper reisen, Viola geht es hingegen um seelische und psychische Befindlichkeiten.

Körperfunktionen und organische Abläufe sind in Lafontaines Arbeiten nicht thematisiert. Dem Bildhauer vergleichbar modelliert sie Körperpartien und hebt Muskeln mit den spezifischen Mitteln der Videokunst plastisch hervor.

Die Körper in "Les larmes d'acier" sind so in Szene gesetzt, dass muskulöse und sehnige Körperpartien betont werden. Die Bodybuilder wirken kraftvoll, ihre Körper erscheinen begehrenswert. Deutlich wird dies bei einem Vergleich mit "A las cinco de la tarde". Die Inszenierung ist auf die Bewegungen des Stieres konzentriert. (Abb. 25 d, f) Trotz der Muskelmasse wirken die Bewegungen elegant und intensiv und erwecken beim Betrachter Bewunderung. Der Spiegel in "Les larmes d'acier" und in "Round around the ring", in dem sich Bodybuilder und Boxkämpfer anschauen, thematisiert Eitelkeit überdeutlich.

Stephan Schmidt-Wulffen weist darauf hin, dass Lafontaines Körperbewusstsein früh durch die elitären Anforderungen des klassischen Tanzes geprägt wurde:

"Marie-Jo Lafontaine, die als junges Mädchen ästhetische Maßstäbe im Training des Balletts zu leben gelernt hat, erfährt die Richtigkeit über die Einstellung des Körpers."<sup>483</sup>

Schönheit ist ein Ideal des Körperkults und Thema von Frauenzeitschriften. Die meisten von uns haben inzwischen die Botschaft akzeptiert, wonach körperliche Schönheit nur eine Angelegenheit des persönlichen Einsatzes bei Fitness, Diät und Kosmetik ist.<sup>484</sup> Längst bewiesen ist, dass Dicke und unansehnliche Menschen nicht nur im Berufsleben benachteiligt sind.

"Unser Verhältnis zum Körper ist daher vom Konzept der Fitness bestimmt."<sup>485</sup> Zygmunt Bauman betont, dass sich Versagensängste und Neurosen einstellen können, sobald der eigene Körper nicht dem Ideal der Schönheitsindustrie entspricht und keine noch so disziplinierte Anstrengung hilft, dieses Ideal nur annähernd zu erreichen. Dieses, so führt Baumann

---

<sup>483</sup> Schmidt-Wulffen, *Leben*, S. 4

<sup>484</sup> Vgl. dazu Judith Rodin: Die Körperfalle. In: *Psychologie Heute*, Nr. 7, 1993, S. 20 - 25. Daß Schönheit "Jämmerliches" überdecken kann, wird in der Antike im *Oikonomikos* (VI 13) erwähnt: "(...) sondern ich mußte erkennen, daß einige körperlich Schöne ganz jämmerliche Seelen hatten. Daher meinte ich, es wäre besser, die äußerliche Schönheit nicht zu beachten, sondern direkt zu denen zu gehen, die man charakterlich für vollkommen hielt." Zit. nach Ernesto Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1980, S. 92

<sup>485</sup> Zygmunt Bauman: Philosophie der Fitness. In: *Die Tageszeitung*: 25./26. 3. 1995, S. 19 - 21, S. 19, vgl. ff

weiter aus, führt dazu, dass man mit panischer, hypochondrischer Sorge um die eigene körperliche Verfassung bemüht ist.

Unter dem Aspekt der hypersensiblen Selbstbeobachtung lässt sich der Erfolg der Skulpturen Lafontaines psychologisch erklären. Ihre Darstellungen sind dem gängigen und allgemeingültigen Schönheitsideal verpflichtet. Folglich müssen sich beim Betrachten ähnliche Konflikte einstellen, wie sie als Begleiterscheinungen von Sportkult und Werbeterror ausgemacht worden sind.

Betrachtet man antike Skulpturen von Castor und Pollux oder Prometheus und vergleicht deren Gesichter, Körper und Haltungen mit den Männergestalten in "Les larmes d'acier", dann wird deutlich, dass hier ein antikisierter Typus Kraft und Durchsetzungsvermögen verkörpert. (Abb. 34, 38) Viele Kritiken verweisen immer wieder auf eine Nähe der Bodybuilder zu den Skulpturen Arno Brekers.<sup>486</sup>

Scheinbar erfüllen die Darsteller in ihrem Körperbau nationalsozialistische Vollkommenheitsvorstellungen.<sup>487</sup> "Es ist nichts Schwaches und Zärtliches" an ihnen, sie sind "stark und schön".<sup>488</sup> (Abb. 35) Die Ähnlichkeit zu Breker ist gewollt. Dies wird durch einen Bodybuilder in "Les larmes d'acier" deutlich, dessen Körper und Pose Brekers "Prometheus" zitieren. (Abb. 34 c, 37) Gegen den Vorwurf unbewusster Verherrlichung oder Adaption allerdings wehrt sich die Künstlerin: "Man sieht nicht richtig hin."<sup>489</sup> Sie wendet sich gegen Tendenzen, die ihre Darsteller in einen Vergleich zu Brekers Skulpturen setzen.<sup>490</sup> Doch Lafontaine hat den Breker-Vergleich provoziert. Im Ausstellungskatalog zur documenta 8 ist Prometheus neben

---

<sup>486</sup> Manfred Schneckenburger fragte: "Und ist es nicht so, daß die erotische Ausstrahlung der Athleten zwischen Schönem und Heldentum ein fatal besetztes Ideal riskiert?" Schneckenburger, Return, 1989, S. 26. "(And did the athlete's sex, poised between beauty and heroics, not risk a fatally tainted ideal"?) Vgl. Zutter, larmes, o. S. "(...) erinnern (...) an die athletischen Übermenschen auf den Kriegsdenkmälern der Nazis." S. 131. Von Radziewsky stellt fest: "Man kann die Augen nicht lassen von den jungen Männern, die stolz auf ihren Körper, seine Kraft und Schönheit sind. Die nur daran denken, ihn auszubilden, zu stählen, zu zeigen. Arno Brekers Skulpturen werden lebendig." Ambiva-lenz, S. 50. Gassert schreibt: "Von Nietzsches Uebermenschen bis hin zum Herrenmenschen oder Reinrassemenschen des spezifisch teutonisch-germanischen Faschismus reichen hier die bewußt konzipierten Anspielungen." Glanz, S. 58

<sup>487</sup> Nachzuvollziehen in Kat.: Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Akademie der Künste, Berlin 1983. Hier waren allerdings nur Photographien der Plastiken Brekers ausgestellt. Dieses wurde damit begründet, daß man die "Kunst" Brekers und Kunst nicht zusammenbringen wollte. Vgl. Kat. Inszenierung, Berlin 1987, S. 79 f

<sup>488</sup> Zit. nach Scheugl, Sexualität, S. 232

<sup>489</sup> Brenken, Spiel, S. 88

<sup>490</sup> Jérôme Sans relativiert die historische Dimension. Er sieht die Themen der Künstlerin in einem weiter gefaßten, historisch nicht definierten Bereich. Woman, S. 44 - 46

dem o.e. Videostandbild von "Les larmes d'acier" abgebildet. Bussmann weist darauf hin, dass Lafontaine diese Fotografie ausgewählt hat.<sup>491</sup> Der Vergleich relativiert sich jedoch, da der Typus des Prometheus Idealvorstellungen der griechischen Antike verkörpert. Breker und die Ideologen des "Dritten Reichs" haben sich genauso wie die humanistisch geprägte Bildungsgesellschaft des 19. Jahrhunderts eng an diesen idealen Vorstellungen orientiert.<sup>492</sup> Diese wiederum treffen die Vorstellungen eines charakter- und führungsstarken Mannes in den Filmen der 20er und 30er Jahre, die bis heute gültig sind.<sup>493</sup> (Abb. 36) Auf alle trifft das Körperideal der Figuren Brekers zu:

"Der Kopf sitzt auf einem muskulösen Körper und wirkt im Verhältnis zum Brustumfang für die Figur sehr klein. Der Kopf ist stark modelliert, mit Muskeln bepackt, jedoch schau man einmal genau hin und decke vielleicht den Kopf mit einem Stück Papier ab, im Muskelaufbau nicht übersteigert: Es ist der anatomisch nicht zu beanstandene, trainierte Körper eines Schwimmers oder Turners."<sup>494</sup>

Die Figuren Brekers sind dem klassischen Schönheitsideal verpflichtet, das im übrigen auch heute unsere alltägliche Bilderwelt prägt. Daraus resultiert die bestechende Attraktivität der Bilder. Lafontaines Orientierung am Schönheitsideal der Antike hat man faschistoide Implikationen unterstellt, da sie damit den Idealen von NS-Künstlern wie beispielsweise Breker kritiklos zu folgen scheint.<sup>495</sup>

Im Hinblick auf das gezielte Prometheus-Zitat muss bemerkt werden, dass das antike Körperideal nach dem Zusammenbruch des NS-Staates eine fortwährende Rezeptionsgeschichte erfahren hat. Man bedenke allein die Lebendigkeit des Antikenbildes in der Werbung.

Die andauernde Aktualität und Lebendigkeit des antiken Körperideals scheint Lafontaine viel eher kritisch zu reflektieren, wenn sie dem

---

<sup>491</sup> Dies erwähnte Bussmann in einem Gespräch einer Kritikerin gegenüber, Lafontaine bestätigte dies mir gegenüber, wollte sich aber nicht weiter dazu äußern. Gespräch Lafontaine/Kenter 1996. Vgl. Georg Bussmann: Die Moral von der Geschichte. Ein Vorschlag zur Güte. In: Kunstforum International, Bd. 104, 1989, S. 127 -139

<sup>492</sup> Winfred B. Atlas beschreibt 1931 die Wirkung antiker griechischer Skulpturen eindrucksvoll: "(...) nach Büroschluß lief ich dann oft noch ins Museum, um mir die Statuen griechischer Sportler anzuschauen. Wie ich diese voll durchtrainierten Körper bewunderte. Jeder Muskel war harmonisch durchgebildet und gab den Torsi etwas unvergleichlich Wehrhaftes. Die Wärter der Antikenabteilung kannten mich schon alle." Zit. nach Zeitung für Fotografie - Volksphoto. Herzliche Bilder 3, Berlin o. J. (1995). (Winfred B. Atlas: Der schönste Mann der Welt. Berlin 1931, S. 74). Vgl. Abb. "Stehender Jüngling aus Attika" um 610 v. Chr. in: Grassi, Theorie des Schönen, 1962, S. 128

<sup>493</sup> Dazu Bauman, Philosophie, S. 20

<sup>494</sup> Wagner, Linke, Körper, S. 67.

<sup>495</sup> Vgl. Metken, Kunst, S. 1102

Prometheus-Zitat ein Supermann-Idol gegenübergestellt. Darüber hinaus sind anders als bei Breker die Körper oder Männerakte nicht maniert oder stilisiert. Sie scheinen trotz ihrer Inszenierung durch eine nüchtern anmutende Vollkommenheit natürlich und sollen nur durch sich selbst wirken.

Bei Breker wird dieses Körperideal ideologisch verbrämt. Begriffe wie "Partei" und "Wehrmacht" werden in seinen Skulpturen allegorisiert.<sup>496</sup> Klaus Wolbert stellt in seiner Abhandlung über die Skulpturen Brekers fest, dass Schönheit in der Kunst die Hässlichkeit des Alltags kompensieren sollte:

"Die Schönheit, welche ursprünglich als eine humanistisch positive Bestimmung in der idealen Nacktheit zur sinnlichen Anschauung kam, hatte nun allein die Funktion, das durch sie als hässlich relativierte reale Leben zu negieren."<sup>497</sup>

Unter dem Aspekt der Welt- und Wirklichkeitsflucht sind allerdings auch Lafontaines Werke zu betrachten. Lafontaine nutzt die Wirkung von Schönheit - wie Breker - um von etwas abzulenken. Das Leiden, das die Männer dann im letzten Teil des Videobandes erfahren, ist jedoch bei Lafontaine ein Konstrukt wie die Nacktheit. Leiden ist nicht politisch gemeint, sondern als Resultat einer sportlichen Anstrengung zu verstehen. Dem Leiden, das eine Austestung der vom Körper gesetzten Grenzen ist, unterziehen sich die Sportler freiwillig.

In Lafontaines Videos geht es um die Körper der Bodybuilder. Mit ihnen verbindet der Betrachter Schönheit, Erfolg und Fitness, die er für sich selbst gern behaupten möchte. Die Darsteller werden in diesem Sinn zu Staffagefiguren. Durch die Entindividualisierung und durch das Agieren in einer nicht näher beschriebenen Situation können sie vom Betrachter in neue Zusammenhänge gebracht werden.<sup>498</sup>

---

<sup>496</sup> "Die Überlebensgröße, Glätte und Einförmigkeit der Skulpturen macht diese Erhabenheit zur Haut eines Luftballons, der wegen innerer Menschenleere ins Lächerliche zu zerplatzen droht." Wolfgang Fritz Haug: Ästhetik der Normalität. Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Kat. Inszenierung, Berlin 1987, S. 79 - 99, S. 83 - 84

<sup>497</sup> Zit. nach Haug, Ästhetik, S. 241. Deswegen hat er sich schuldig gemacht, stellt Neumaier fest: "Seine Schönheit war über die schreckliche Seite des Lebens der Menschen im Dritten Reich erhaben und darum diesen gegenüber schuldig." Iarmes, S. 25

<sup>498</sup> Monika Wagner weist darauf hin: "Traditionellerweise hatten Staffagefiguren in einem Landschaftsbild eine geschichtliche, mythische oder biblische Begebenheit zu verkörpern." Monika Wagner: Das Problem der Moderne. In: Monika Wagner (Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Bd. 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 20

Monika Wagner hat anhand von Caspar David Friedrichs Bild "Mönch am Meer" von 1808-10 festgestellt, dass in der romantischen Malerei der Mensch erstmals in eine Landschaft gestellt wurde, die nach heutigen Maßstäben als puristisch inszenierter Bühnenraum aufgefasst werden kann.

"Nie zuvor hatte es die Darstellung eines Menschen in einer derart unbehausten Natur gegeben, die sich gestalterisch als leergefegte Fläche präsentiert."<sup>499</sup>

Der Betrachter kann sich durch die Rückenansicht des Mönches leichter als Beteiligter in das Bildgeschehen einfinden. (Abb. 69) Über die Anonymität von Mensch und Maschine kann sich auch der Betrachter von Lafontaines Videos mit dem Geschehen identifizieren. Menschen und Maschinen sind zu Chiffren geworden und stehen zeichenhaft für Erotik und Gewalt. Die Räume und Landschaften, in denen sie agieren, sind ebenso wenig definiert und gleichnishaft wie die Natur in den Bildern der Romantik.

## Gewalt in Massenmedien

Bewegte Bilder sind durchs Fernsehen beliebt und vertraut. Der Zuschauer hält das reproduzierte Bild für Realität. Er sieht als Wirklichkeit das an, was er in einer Fernsehproduktion dafür hält. Die Identifikation mit der Scheinrealität auf dem Fernsehbild kann bis zu einer völligen Identifikation mit dem Scheinbaren führen.<sup>500</sup>

Der Glaube an die Wahrheit des Fernsehbildes geht einher mit einer kritiklosen Haltung gegenüber dem Gezeigten: Sagt der Nachrichtensprecher, dass ein Eingreifen in einen Konflikt nicht möglich sei aus finanziellen, taktischen und politischen Gründen, wird dies als Tatsache begriffen.<sup>501</sup> Das große Vertrauen in den Fernseher wird optisch

---

<sup>499</sup> Wagner, Problem, S. 20

<sup>500</sup> Vgl. Bazon Brock: Eine Zukunft dem Video? Fragt die alten Männer! In: Kat. Videokunst Deutschland, Stuttgart 1982, S. 126 - 128

<sup>501</sup> Das Fernsehen ist ein Medium, dessen Programmauswahl und -gestaltung von der Einschaltquote bestimmt wird. Es erscheint als verführerisches Medium und kann als politisches Machtinstrument gehandhabt werden. Es kann als Vermittler einseitiger Positionen dienen. Simmons hat für das Fernsehen durch Untersuchungen belegt: "Indem es viele intensive Ereignisse (...) präsentiert, zerbricht es unseren Geschichtssinn (...). Es fördert eine Ambivalenz zwischen Aktivität und Passivität. Das (...) läßt eine moralische und ästhetische Dumpfheit entstehen, die nicht nur

untermauert, da die Behauptungen mit Bildern unterlegt und so quasi bewiesen werden. Selbst wenn diese nur in entfernter Form mit der Behauptung übereinstimmen, werden die Bilder als eine Art Dokument betrachtet, als ein Beweis, den das Medium der Tageszeitungen schwer erbringen kann.

Lafontaine setzt voraus, dass der Betrachter eine direkte Verbindung vom Bild zur Wirklichkeit zieht. Sie operiert gezielt mit deren Wirkung, in dem sie ihr Thema in einen unbekannteren, neuen Kontext stellt und den Betrachter so manipuliert.<sup>502</sup>

Gewaltdarstellungen im Fernsehen, im Video oder im Kinofilm werden häufig kritisiert und als Ursache für gewalttätige Handlungen und Morde ausgemacht.

In diesem Zusammenhang stellen sich Fragen nach der künstlerischen Freiheit und dem Umgang mit Gewaltmotiven neu.

Eine Gewaltszene kann in der Filmkunst anders bewertet werden als im Filmdokument. Es handelt sich oft um eine Konstruktion von Wirklichkeit im Sinne von Nacherzählen oder Nachdichten.

Im Filmdokument und -reportage erhebt die Wiedergabe realer Gewaltszenen den absoluten Anspruch auf Objektivität.

Filmkünstlerische Darstellungen und dokumentarische Liveaufnahmen von Gewalt sind oft kaum auseinanderzuhalten.<sup>503</sup>

Lafontaine macht Gewalt, Tod und Töten zu zentralen Punkten ihrer Arbeiten, um deren fernseherprobte Wirksamkeit als Faszinationspotential zu nutzen. Sie widmet sich den TV-Themen, die prickelnde und unterhaltsame Spannung garantieren. Dass Lafontaine Warnungen übermitteln möchte, erscheint nicht glaubhaft. Sie nutzt vielmehr den Trend der 80er Jahre, in dem die Videokunst von der Unterhaltungsindustrie

---

Passivität, sondern sogar Apathie und Manipulierbarkeit zur Folge hat. (...) Das Fernsehen verschleiert den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion." Fernsehen, S. 16 - 17

<sup>502</sup> Nam June Paik warnt vor den Gefahren des Satellitenfernsehens, das eine schier unübersehbare Flut von Sendern und Programmen ungefiltert in die Wohnzimmer schwemmt. Paik spielte auf die Macht des Geldes an, wenn er von Stärkeren spricht: "Die Vergrößerung der Freiheit des Stärkeren, die der Satellit mit sich bringt, muß einhergehen mit dem Schutz der Kultur des Schwächeren oder mit der Bereitstellung einer neuen Software, die die qualitativen Unterschiede in angemessener Weise zum Ausdruck bringt." Zit. nach Nabakowski, Video, S. 59. Richard Serra wies bereits 1973 eindringlich auf die Gefahren hin. Er produzierte in diesem Jahr das Video "Television delivers People". Darin thematisierte er die gesellschaftliche Bedeutung der Fernsehmonopole einzelner Sendeanstalten. Ungewöhnlich war die Art der Vermittlung: Sie wurde auf einem Schriftband festgehalten, das im Video abgerollt wurde. Torcelli, Video-Zeit, S. 25, vgl. S. 18 ff

<sup>503</sup> Vgl. Bell Hooks: bell hooks. In: Kat. Gewalt Geschäft, Berlin 1994, S. 166 - 173, S. 171

entdeckt wurde.<sup>504</sup> Natürlich arbeitet Lafontaine nicht für kommerzielle Produktionen. Dennoch ist kritisierbar, dass sie auf unauffällige und undurchsichtige Weise die Bildsprache von Spiel-, Werbe- und Fernsehfilmen auf ihre Videos überträgt. Für den Betrachter sind die Zusammenhänge und Beziehungen nicht immer nachvollziehbar.

---

<sup>504</sup> Herzogenrath setzt die Entwicklung ab 1984 an, dazu Torcelli, Video-Zeit, S. 8

## Gewalt als Schlüsselwort

In der Kunst haben Darstellungen von Gewalt eine lange Tradition. Oft sind Gewalt, Tod und Erotik verbunden.<sup>505</sup> Ich möchte nur an die "Caprichos" (1797) von Francesco de Goya, an "Der Tod des Sardanapel" (1827) von Eugene Delacroix und an die Phantasien von Max Klinger und Edvard Munch erinnern.<sup>506</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte Gewalt mit neuen künstlerischen Stilmitteln, die die Gegenstände abstrakt auffassten und so zur "befreiten Form" führten, differenzierter dargestellt werden. Der Surrealismus und in einem viel radikaleren Sinn das Happening, der Aktionismus und die Fluxusbewegung haben die Möglichkeiten der Gewaltdarstellungen fundamental erweitert.

In der berühmten Szene aus Luis Bunuels und Salvador Dalis Film "Ein andalusischer Hund" von 1928 imitierten Kameraführung und Schnittverfahren die Gewaltausübung in quasi einem einzigen Schnitt: Ein Rasiermesser schneidet direkt in das Auge einer Frau. Für die Surrealisten war das Auge ein Symbol der weiblichen Verführung. Eine Verletzung und Zerstörung des Auges faszinierte sie deshalb, weil im Sinne Freuds die Verführung durch die Frau vom Mann als Kastrationsdrohung verstanden wird und Kastrationsängste auslöst.

Künstler, die während oder kurz nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden, setzten Gewalt und Aggression zur Warnung vor der Barbarei des Krieges ein. In den siebziger Jahren war Gewalt Thema der Gesellschaft: Es entstand ein Diskurs über die Ächtung von Gewalt.<sup>507</sup>

Jochen Gerz hatte sich 1979 in einer Performance ein Seil um den Hals gebunden, das Seil lag in Reichweite der Betrachter.<sup>508</sup> Die Reaktionen Gerz' konnten die Betrachter über einen Monitor verfolgen. Obwohl der

---

<sup>505</sup> Dazu Paas, Sexualität, S. 125 ff

<sup>506</sup> Vgl. Paas, Sexualität, S.125 - 142. Die Gewaltdarstellungen waren mit dem Mann als Gewaltausübenden eng verbunden.

<sup>507</sup> Dieser begann am Kriegsspielzeug, das wegen der gewaltverherrlichenden Komponente moralisch geächtet war, und endete in Friedensdemonstrationen und Ostermärschen. Ausschlaggebend für die Radikalisierung im Umgang mit Gewalt waren die Aktionen der Rote-Armee-Fraktion und die sich anschließende Terrorismus-Diskussion. In einem Text der schwedischen Gruppe "Dismember" aus dem Jahr 1993 wird Gewalt verherrlicht: "Ich schlachtete die Hure, häutete sie lebend, ich tat es wegen des Thrills, ich hätte es mir nie träumen lassen, daß es so schön ist, jemanden umzubringen." Zit nach Spiegel Nr. 9, 1993, S. 235

<sup>508</sup> "Purple cross for absent now" von 1979. Abb. Herzogenrath, Videokunst Deutschland, S. 168. Vgl. Abb. Detlef Bluemler: Flatz. Krit. Lexikon der Gegenwart, WB Verlag München 1992, S. 3

Künstler Schmerzempfindungen erkennen ließ und schlecht Luft bekam, zogen die Teilnehmer an dem Strick und würgten den Künstler.<sup>509</sup> Selbstversuche von Marina Abramovic forderten ähnliche Reaktionen heraus. Die Künstlerin hatte sich auf einen Tisch gelegt und stand dem Publikum zur "freien Verfügung". Die Besucher schlugen und kniffen sie, versuchten erst zögernd, dann fordernd, Reaktionen der Künstlerin zu provozieren. Nahezu zwei Stunden lang ertrug Abramovic die sich in ihrer Brutalität steigernden Misshandlungen. Bevor ein Besucher mit der bereitliegenden Pistole auf sie schießen konnte, griffen andere Besucher ein.

Die Erklärungsmuster für die Steigerung des Gewaltpotentials sind mannigfaltig: historische Gründe wie der Umbruch der politischen Verhältnisse, ökonomisch-politische Gründe wie die ungerechte Verteilung der Güter auf nationaler und globaler Ebene oder soziokulturelle Gründe wie das Geschlechterverhältnis, Gruppenzwänge oder Generationskonflikte werden als Gründe genannt.<sup>510</sup>

Ein Anlass für die Ausstellung "Gewalt/Geschäfte" 1994 in Berlin war es, das hohe Potential an Gewaltbereitschaft zu demonstrieren.<sup>511</sup>

Auf die Videos von Bob Flanagan wurde bereits verwiesen. Flanagan wurde bekannt, weil er in seinen Videos, die von Gewalt, Sexualität, Tod und

---

<sup>509</sup> Vgl. das Video von Silvia Kirchhoff und Andreas Kröger in: 235 Media (Hg.): Compilation Tape II von 1995. Das Video greift dieses Experiment auf. Vgl. ferner, Bluemler: Flatz, S. 3, 6. Ähnlich reagierten auch die Teilnehmer an einer Performane von Chris Burden "Back to you" im Jahr 1974. Ein Schild forderte den Betrachter auf, Heftzwecken aus Stahl in den nackten Körper des Künstlers zu drücken. Ein Zuschauer, es konnte immer nur eine Person mitmachen, drückte Burden fünf Heftzwecken in den Bauch und den Fuß. Gruber, Vedder, Kunst, S. 84 - 85, Abb. S. 84

<sup>510</sup> Vgl. und dazu Kat. Gewalt/Geschäfte Berlin 1994, S. 6 f. Günther Kunert meint, daß "der Verfall der Familie für das wachsende Gewaltpotential verantwortlich ist". Günther Kunert: Vom Wesen der Gewalt. In: Meyer-Gosau, Emmerich, Gewalt, S. 41 - 53, S. 44, 45 ff. "Clockwerk orange", "Der Terminator", "Das deutsche Kettensägenmassaker", "Pulp Fiction", "Natural Born Killers" und nicht zuletzt "Blue Velvet" von David Lynch haben die filmischen Gewaltdarstellungen auf einen neuen Höhepunkt getrieben. Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 6. Vgl. ferner Robert Fischer: Der Schrecken des Voyeurs. Gewalt, Lust und Schönheit in David Lynchs Blue Velvet. In: Robert Fischer, Peter Sloterdijk, Klaus Theweleit: Bilder der Gewalt. München 1994, S. 71 - 90

<sup>511</sup> Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1994. Laut einer repräsentativen Umfrage (dpa: TV-Gewalt: Fatale Teufelsspirale. Hamburger Abendblatt, 24.7.1995/170, S.7) besteht eine stetige Nachfrage nach möglichst grausamen und blutrünstigen TV-Filmen und Videos. Kunert gibt als Erklärung, in Anlehnung an eine Theorie Peter Schneiders, daß die sogenannten primitiven Kulturen Rituale entwickelt hätten, um Aggressionen abzulenken. Diese Rituale seien verloren gegangen und somit habe die Menschheit kein Mittel mehr parat, um Aggressionen aufzufangen und abzulenken. Vgl. Kunert, Wesen, S. 43

Diese Studie besagt aber auch, "daß ein Zusammenhang zwischen den Konsum aggressiver Filme und einem unmittelbar daraus folgenden angriffsbereiten Verhalten nur gering ist." Ebenda. Die amerikanische Gruppe "Tim Rose Circus" zeigt in sado-masochistischen Seziions Personen, die Würmer und Maden essen: Die Auftritte der Gruppe sind regelmäßig ausverkauft. In Hamburg zuletzt in der Markthalle im Juni 1995

Krankheit handeln, mit dem Moment des Ekels operiert.<sup>512</sup> Kunst ist in seinen Arbeiten immer noch eine Art Anti-Kunst, weil sie sich ästhetischen Normen widersetzt.<sup>513</sup> Flanagans Videos sind singulär und nicht typisch für die Gewaltproblematik in Videoarbeiten der letzten Jahre.

Seit Ende der 80er Jahre haben sich, so Werckmeister, mit dem Ende der Zitadellenkultur Gewaltdarstellungen verändert. Die meisten Beiträge zu Gewalt und zu Sexualität in der Ausstellung "Gewalt/Geschäft" vermitteln ihr Anliegen subtil. Wie in Lafontaines Werken werden Gewalt, deren Wirkungen und Folgen in Andeutungen, Metaphern und Symbolen gespiegelt.

Die Aufmerksamkeit, mit der Lafontaine Gewalt und Tod hartnäckig verfolgt, weist auf deren Aktualität hin. Das Wort Gewalt hat gute Aussichten, am Ende des Jahrhunderts als Schlüsselwort in die Geschichte einzugehen.<sup>514</sup> Wie nicht zuletzt die Ausstellung "Gewalt/ Geschäfte" zeigte, ist es die psychisch ausgeübte Gewalt, die das Leben der Menschen bestimmt. Nicht zufällig ist "Mobbing" ein Schlagwort der letzten Jahre. In einer Zeit, die von klinisch reiner Kriegführung und Internet bestimmt wird, ändert sich der Umgang miteinander. Gewalt wird in einer nicht sichtbaren Weise ausgeübt und passt sich dem veränderten Bewusstsein an. Sie wird im Stillen ausgeübt und hinterlässt keine Schuldigen. In der Videoarbeit von Simong Leung "Squatting" aus dem Jahr 1994 wird die Hockstellung zum Symbol für die Leiden und Demütigungen, die ein Mensch ertragen muss. Die Folgen von Gewalt werden durch eine Körperhaltung vermittelt.<sup>515</sup> In der Videotext und Sprach-Installation von Valie Export "Der Schrei" von 1994 zitiert ein abstrahierter Mund tibetanische Verse. Doch die Worte sind nicht zu hören, dafür wird der Text ausschnittsweise in einer Projektion gezeigt. Diese Arbeit trägt ihr Anliegen, auf die Diskriminierung des tibetanischen Volkes aufmerksam zu machen, effektfrei vor.

---

<sup>512</sup> Flanagan ist unheilbar an Mukoviszidose erkrankt. Unter diesem Gesichtspunkt wirken die schonungslosen Videos verständlicher: Sie offenbaren Autobiographisches. Seine perversen Darstellungen kommentiert Flanagan: "(...) habe ich gelernt, Krankheit mit Krankheit zu besiegen." Zit. nach Kat. Gewalt /Geschäfte, Berlin 1994, ("s", S. 82 - 90), S. 90

<sup>513</sup> Flanagan interessiert diese Grenzziehung nicht. Der Begriff "Anti-Kunst" ist ein vielfach zitiertes Schlagwort der 60er Jahre, dennoch - in Bezug auf Flanagans Werke - noch treffend.

<sup>514</sup> Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, S. 1. Vgl. zur Gewaltproblematik insbesondere Kunert, Wesen, S. 41 - 53

<sup>515</sup> Hier und ff Kat. Gewalt/Geschäfte, Berlin 1994, zu Leung S. 75 - 80, zu Export S. 67 -74

Die Künstlerin macht auf alltägliche Situationen im privaten wie gesellschaftlichen Bereich aufmerksam, die Unsicherheits-, Angst- und Versagensgefühle hervorrufen können. Sie nutzt dazu die Faszination, die sich angesichts unterschwellig präsenter Erotik, ausufernder Gewalt und Tod einstellt. Faszination, die von gewalttätigen und erotischen Vorgängen ausgeht, reflektiert immer die Faszination des Betrachters, welches Lafontaine solchermaßen bewusst macht.

Ihre Arbeiten spiegeln in diesem Sinn die physische und psychische Verfassung einer von Werten und Normen bestimmten Gesellschaft wider. Formal spiegeln die Skulpturen den Trend von Oberflächlichkeit und Verlust der moralischen Werte wider: Sie erscheinen glatt, widerstandsfähig, robust und cool. Sie sind zur Metapher für Menschen in einer Waren- und Konsumgesellschaft geworden.

## **Erhabenheit**

### Einführung

Die Arbeiten Lafontaines werden oft mit der Idee des Erhabenen in Verbindung gebracht. Wenn im Video "Jeder Engel ist schrecklich" die Welt birst, zeichnet Sabine Vogel die Situation so: "Das Pathos des Erhabenen zerbricht im Schrecklichen". Werner Meyer spricht von "der Ausdruckskraft des Erhabenen", Anna Brenken vom "Pathos erhabener Bilder".<sup>516</sup>

Die Assoziation von Erhabenheit bleibt auf einer assoziativen Ebene. Es wird keine Darstellung von dem entwickelt, was mit "Erhabenheit", einem ideengeschichtlich besonders komplexen Begriff, gemeint sein soll. Nach verbreiteter Ansicht hat Erhabenheit mit Erstaunen und Erschrecken zu tun, ist ein Gefühl, das z.B. angesichts eines Ozeans erscheint, der sich endlos in Tiefe und Weite erstreckt und in seinen Dimensionen in der Vorstellungskraft des Betrachters nicht erfasst werden kann. An dieser allgemeingültigen Definition scheinen sich Kritiker orientiert zu haben. Denn generell sehen die Publikationen Erhabenheit als ein Aspekt in den Arbeiten an, für den Beschreibungen wie erstaunend, erschreckend und überwältigend nicht ausreichen.

---

<sup>516</sup> Vogel zit nach Kat. Mediale, Hamburg 1993, S. 70. Meyer, Arbeiten, S. 16. Brenken, Spiel, S. 16

Dieses Kapitel hat es sich zum Ziel gesetzt, eine Interpretation von Erhabenheit zu entwickeln, die erlaubt, die Videoskulpturen Lafontaines in dieser Hinsicht prüfend zu bewerten.<sup>517</sup>

Da die Erhabenheitsvorstellungen in Lafontaines Werken Merkmale aufweisen, mit denen der englische Theoretiker Edmund Burke bereits 1756 in seiner Schrift über das Erhabene und das Schöne Darstellungen von Erhabenheit charakterisierte, scheint es angebracht, seine Definition eingehender zu betrachten.<sup>518</sup> Es soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich Lafontaine an Burkes Anschauungen und an der seiner Nachfolger in der Romantik orientiert haben könnte. Um zu strukturieren, wird zunächst die Definition des Erhabenen, wie Edmund Burke sie entwickelte, veranschaulicht werden. Daran anschließend soll der Erhabenheitsbegriff des französischen Erkenntnistheoretikers Jean-Francois Lyotard im Mittelpunkt stehen, der mit seiner Philosophie einen Diskurs über das Erhabene in der Avantgarde-Kunst entfacht hat.<sup>519</sup> Diese Untersuchungen werden vorangestellt, da man sich ohne Kenntnis der Definition Burkes und auch der Lyotards den Erhabenheitsvorstellungen in Lafontaines Videoskulpturen nicht annähern sollte. Denn, darauf weist Christine Pries hin, Lyotard ist der Philosoph, der das Erhabene in den 80er Jahren wieder in Mode brachte. Pries erläutert:

"(...) auch diese Mode hat tiefere Gründe (...). Seitdem Jean-Francois Lyotard (...) das Erhabene ins Zentrum seines Interesses gerückt und (...) mit den Avantgardebewegungen der modernen Kunst in Verbindung gebracht hat, ist der Begriff plötzlich in aller Munde. Es scheint, als habe das Thema schon lange in der Luft gelegen und unerwartet den Nerv unseres Wirklichkeitsverständnisses jenseits bloßer Zeitgeist-Attitüden getroffen. Anders ist die Vehemenz der Reaktionen kaum zu erklären."<sup>520</sup>

An die theoretischen Erörterungen und Bestimmungen des Begriffes von Erhabenheit anknüpfend, soll untersucht werden, mit welchen

---

<sup>517</sup> Eine definitive Begriffsbestimmung kann letztlich aus den unterschiedlichen Auffassungen aus der Literatur nicht destilliert werden. Vgl. Pries, das Erhabene, S. 11

<sup>518</sup> Edmund Burke: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hg. : Werner Strube. 2. Aufl. Hamburg 1989. Die englische Originalausgabe erschien 1756, die deutsche Übersetzung folgte 1773.

<sup>519</sup> Jean-Francois Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Jacques Le Rider und Gérard Raulet (Hg.): Verabschiedung der (Post-) Moderne. Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen 1987, S. 251 - 268

<sup>520</sup> Pries, das Erhabene, S. 1.

videokünstlerischen Mitteln der Eindruck von Erhabenheit in Lafontaines Arbeiten hervorgerufen wird.

Edmund Burke und Caspar David Friedrich

Die Geschichte der Erhabenheitsvorstellungen ist lang, der Begriff des Erhabenen war wechselnden Einflüssen unterlegen.<sup>521</sup> In der Mitte des 18. Jahrhunderts stand unter dem Einfluss der Schriften von Edmund Burke der Begriff des Erhabenen dem des Schönen gleichberechtigt zur Seite, dies ändert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die bis dahin herrschende Aufklärung und Verweltlichung in allen lebensbestimmenden Fragen wich einer Zeit wachsender Skepsis und Zweifel, die grundlegende Fragen stellte und Gesetzmäßigkeiten neu hinterfragte.<sup>522</sup>

Gegenstand der Erörterung wurde der Begriff des Erhabenen, den Burke als philosophische und ästhetische Kategorie gegen den des Schönen abgegrenzt hatte. Seine ungemein einflussreiche Schrift ist populär, nicht zuletzt, weil es Burke gelingt, den Begriff des Erhabenen anschaulich zu konkretisieren.

Burke verweist in seiner Untersuchung auf die Bestimmungen des Schönen im Kunstwerk, die es lediglich auf Ordnung, Proportion und Abgeschlossenheit absähen. Er sagt weiter, dass diese von der

---

<sup>521</sup> Das Griechische umschrieb die Idee des Erhabenen mit "hypsos", d.h. Höhe. Hier ist auch die Seelengröße gemeint, die einen hohen Stil hervorbringt, in dem sich das Streben nach dem Großen und Göttlichen zeigt, aber auch das Vermögen, solche Phänomene in der Natur und im Leben künstlerisch darzustellen. Im Mittelalter ersetzt das Wort hypsos "sublimis". Hier kommt es zu einer Wandlung des Begriffes. Sublimus bedeutet sub limine, d.h. wörtlich unter der oberen (Tür-)schwelle. Damit wird der Begriff relativiert. Gemeint ist die Grenze der menschlichen Erfahrung, während es bei den Griechen keine festgesetzte Grenze gab. Das Wort sublimus ist wiederum ins Deutsche als "erhaben" übersetzt worden. Die deutsche Übersetzung fügt erneut Unklarheiten zur traditionellen Bedeutung hinzu. Der Begriff "erhaben" erfährt dadurch eine erste Einschränkung. Vgl. Joachim Ritter und Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2, D - F, Basel 1972, Sp. 624 - 635. Vgl. David Cooper: A Companion to Aesthetics. Oxford 1992, S. 407 und ff. Vgl. ferner Neumaier, larmes, S. 26f

<sup>522</sup> Immanuel Kant hat versucht, die Grenzen menschlichen Handelns, Wissens und Urteilens zu definieren. So hält er in der "Kritik der reinen Vernunft" fest, daß der Mensch durch seine Sinne Zugang zur sichtbaren Welt und zur Natur hat. Alles erscheint nach Raum und Zeit geordnet, Anschauungen, die der Mensch a priori besitzt. Die Kategorien des Verstandes erscheinen als der einzig mögliche Weg menschlicher Erkenntnis. Kant hat Dinge als schön und sinnlich empfunden, während das Gefühl des Erhabenen ausschließlich durch rege gemachte Ideen im Gemüt des Betrachters erweckt werden können. Kant schreibt: "(...) denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft; welche, obgleich keine ihnen angemessenen Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und und ins Gemüt gerufen werden." Zit. nach Immanuel Kant: Die drei Kritiken. Raymund Schmidt (Hg.), 5 Aufl., Ulm 1949, S. 294. Vgl. ferner S. 218 - 280, S. 291 - 329. Kants Kritiken erschienen zwischen 1781 - 1788. Kants Definition des Erhabenen ist komplex und erst durch die Kenntnis der drei Kritiken zu bewerten. An dieser Stelle sei lediglich verwiesen auf: Pries, das Erhabene, S. 7 - 11. Vgl. ferner Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986, S. 451 ff

griechischen und römischen Klassik tradierten Kriterien nicht ausreichen, um den neuen Auflösungstendenzen von Formen in der Kunst gerecht zu werden. All das, was nicht von den herkömmlichen Begriffen ausreichend erfasst werden könne, sei "sublime", erhaben zu nennen.<sup>523</sup>

Darunter wurden die Gemälde der Romantik gezählt, die als zur "Nachtseite" gehörig bezeichnet wurden und in denen sich Unbegrenzt, Formloses, Unbekanntes und Erschreckendes als neues künstlerisches Feld in der Malerei behauptete.

Die Bereitschaft, die normative Ästhetik des Klassizismus aufzuweichen und ihr neue Werte entgegensetzen, förderte die Tendenz, sich vom Dunklen, Schrecklichen, Bizarren oder Hässlichen ergreifen zu lassen.

Die Reaktion des Menschen angesichts des Großartigen und Überwältigenden bezeichnete Burke als erhaben.<sup>524</sup> Eine wichtige Quelle, um das Gefühl des Erhabenen zu erleben, ist so Burke, alles

"was irgendwie schrecklich ist (...) es bringt die stärkste Bewegung hervor, die zu fühlen das Gemüt fähig ist, es wirkt stärker auf den Körper und auf das Gemüt als alle Vergnügungen. (...) Eine Art von Schrecken oder Schmerz ist immer die Ursache des Erhabenen."<sup>525</sup>

Der Schrecken ist nur als solcher eine Quelle des Erhabenen, wenn er aus Abstand wahrgenommen wird, d.h. der Betrachter muss eine Distanz zum Schrecken aufbauen können, um nicht das Gefühl von unmittelbarer Bedrohung zu erfahren.<sup>526</sup>

Die Kluft, die das 18. und das 19. Jahrhundert trennt, ist nirgends so deutlich geworden wie in der Kunst zur Zeit Edmund Burkes. In ihr trat dem von Normen geprägten Ideal der klassizistischen Kunst das religiös geprägte Streben der Romantiker nach Unendlichkeit entgegen. Der Geschlossenheit der klassischen Form wurde die Offenheit der gotischen Form

---

<sup>523</sup> Pochat, Ästhetik, S. 420. Vgl. ferner Götz Pochat: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln 1983. Nach Kant ist Erhabenheit eine subjektive Reaktion, für die nur solche Gefühle oder Dinge in Frage kommen, die an die Grenzen der menschlichen Psyche rühren. Wir erleben Dinge und Gegenstände als erhaben, sie sind es jedoch im Sinne Kants nicht für sich. Anders steht es nach Kant mit dem erhaben zu nennenden Gegenstand. Er ist formlos, unbegrenzt. Der schöne Gegenstand kann dagegen in einer festen Form vor uns stehen. Kritiken, S. 291

<sup>524</sup> Burke, vom Erhabenen, vgl. S. 115,

<sup>525</sup> Hier und ff Burke, vom Erhabenen, S. 174, 176 und ff

<sup>526</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 174. Vgl. ferner Schmidt-Wulffen, der Ian Hamilton Finlays Äußerungen zum Erhabenen kommentiert: "Im (...) Konflikt zwischen ästhetischen Genuß und ängstlicher Betroffenheit entsteht das Gefühl des Erhabenen. Ähnlich paradox klingen die Aphorismen, die Finlay seinen Betrachtern auf die Klinge graviert hat: 'Bedrohe mich, wenn Du willst, aber laß den Terror, den du in mir hervorrufst, gemildert sein durch eine große moralische Idee.'" Silberblick, S. 196

gegenübergestellt. Das bisher nahezu ungebrochene und problemfreie Verhältnis zwischen Mensch und Welt endet und damit die überlieferten Regeln dessen, was Kunst ausmacht.<sup>527</sup> Die Maßstäbe des Schönen, Guten und Wahren relativieren und verschieben sich. Die künstlerische Vorstellung vom Wirklichen und Idealen nimmt radikale Formen an. Der Künstler will das Konventionelle abstreifen und die Formensprache erneuern. Die Form ist nicht mehr an eine Tradition gebunden, sie entwickelt sich aus sich heraus und ist solchermaßen einmalig. Von daher rührt die Vorliebe des Künstlers für alle offenen, wandelbaren organischen Phänomene: Atmosphäre, Wasser, Wolken, Landschaft - Natur. Die Form ist nunmehr "offen", wie befreit vom Ballast klassizistischer Determiniertheit erhält sie neue und unerwartete Konturen. An die Stelle des Schönen treten nun die Kriterien des Lebendigen und Charakterischen, sowie des Formlosen und Unbegrenzten im Sinne Burkes.<sup>528</sup> Der Begriff des "Erhabenen" ist für die Künstler nun wichtiger als das klassische "schön".<sup>529</sup>

Einen neuen Stellenwert bekommt die Landschaftsmalerei. "Es drängt sich alles zur Landschaft", bemerkte Werner Hackert.<sup>530</sup> In der Natur hoffte man Unerwartetes, Ursprüngliches und Unverfälschtes zu finden. Neben der Landschaftsmalerei wird eine weitere Kunstrichtung für die veränderte Wahrnehmung der Natur wichtig: der englische Landschaftsgarten. In diesen künstlich angelegten Gärten wurden eine Folge von Landschaften wie Bilder gestaltet. Die Natur wurde als "erhaben" verstanden und im angelegten Garten neu geschaffen.<sup>531</sup> Damit wird die Wahrnehmung der Landschaft von klassischen-antiken Gesetzmäßigkeiten und Normen entbunden. Das Erhabenheitsideal dieser Gartenkunst findet seinen Niederschlag in der Landschaftsmalerei der Romantik. Die Romantiker haben das Gefühl des Überwältigtseins mit dem Streben nach Unendlichkeit in Verbindung gebracht und darin ein Charakteristikum ihrer Kunst gesehen.

---

<sup>527</sup> Werner Hofmann: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974, S. 32 und ff, S. 54.

<sup>528</sup> Vgl. Burke, vom Erhabenen, S. 129. Dazu auch Pochat, Ästhetik, S. 48 bis 52

<sup>529</sup> Vgl. Burke, vom Erhabenen, S. 128 ff. "Als großer Zerstörer, als krankhafter Geist" galt den Romantikern Michelangelo. Pochat, Ästhetik, S. 549

<sup>530</sup> Zit. nach Hofmann, Paradies, S. 18

<sup>531</sup> Vgl. hier und ff Ludwig Seyfarth: Das Schauspiel der Natur. In: Kat. Europa 1789. Aufklärung Verklärung Verfall. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1989, S. 183 - 186. Vgl. ferner Hofmann, Paradies, S. 18, 19; Burke, vom Erhabenen, S. 110

Befreit von historischen und ideologischen Bedeutungen konnte es zu einer Reduktion der Kunst auf elementare Motive, Formen und Farben kommen, die als Symbole für innere Empfindungen verfügbar wurden. Träume und Seelenzustände werden zum Thema und zum Motiv erhoben. Die Entdeckung des künstlerischen Subjekts geht einher mit der Darstellbarkeit und Darstellungswürdigkeit ureigenster, irrationaler Gefühle, Empfindungen und Phantasien. Die romantischen Bilder der Innenschau galten als Symbole des Seelischen.

Nach Werner Hofmann verzichteten die Darstellungen des Raumes auf kompositionelles Beiwerk. Der Raum entfaltet sich nicht, er "ist einfach vorhanden und wiedergegeben". Erstreckt sich der Raum bis zur "Maßlosigkeit", wird er im Sinne des kosmischen Dramas aufgebaut.<sup>532</sup> Caspar David Friedrichs "Mönch am Meer" von 1808-10 greift die neuen Bildideen in charakteristischer Weise auf.<sup>533</sup> (Abb. 69) Das Gemälde zeigt, bis auf eine kleine Figur am schmalen Strand, den Himmel in unbegrenzter Ausweitung. In diesem Sinn ist der Bildraum bei Friedrich auf formale Entsprechungen zurückgeführt. Er findet an den Bildrändern keine Begrenzung und scheint sich endlos fortzusetzen. Wagner hält fest:

"Caspar David Friedrich hat diese Leere erst sukzessive erarbeitet. (...) so dass jeder Größenmaßstab und damit das Ermessenskönnen der Dimensionen der Landschaft verloren geht. Diese erscheint unendlich und unzugänglich".<sup>534</sup>

Friedrichs Landschaft ist subjektiv geprägt und als geistiger, innerer Raum zu verstehen; sie spiegelt Seelisches wider und ist buchstäblich als Seelenlandschaft zu bezeichnen.<sup>535</sup> Die Raumdarstellung basiert auf einer multiperspektivischen Betrachtung. Das Gemälde sagt nichts über die Tageszeit aus, sondern zeigt einen Moment, der zeitlos erscheint.

"Die dargestellte Natur verweigert jedes Ereignis, jedes sehenswerte Naturschauspiel."<sup>536</sup>

---

<sup>532</sup> Die Einöde und der Ozean werden zu Räumen des Endlosen und der Maßlosigkeit. Hofmann, *Paradies*, S. 131, 14, 180

<sup>533</sup> Vgl. zu den neuen Bildideen Pochat, *Symbolbegriff*, S. 32 - 51

<sup>534</sup> Wagner, *Problem*, S. 21, 24. Vgl. hier und ff Hofmann, der feststellt: "Aus der Kenntnis des Inkommensurablen schuf er (Friedrich - d. Verf.) profane Andachtsbilder". *Paradies*, S. 43, S. 31 - 37

<sup>535</sup> Vgl. insbesondere Klinger, *Flucht*, S. 109 - 125. Klinger schreibt: "Anders als in Aufklärung und Idealismus wird in der Romantik das Subjekt als Individuum aufgefaßt. (...) Es ist diese Wendung zur Individualität, ja überhaupt erst die Entdeckung der Individualität, die den besonderen Beitrag der Frühromantik zu jener von der Idee des Subjekts besessenen Epoche der Philosophie ausmacht." S. 110

<sup>536</sup> Wagner, *Problem*, S. 21 und ff

Obwohl der Raum dem Betrachter unwirklich erscheint und ihm nicht vertraut ist, wird er doch durch die Person des Mönches in das Bild hineingezogen, der als Stellvertreter fungiert.

Die Sogfunktion oder der Sogcharakter der staffagehaften Rückenfigur in Friedrichs Bildern forciert die Identifikation des Betrachters mit den Darstellungen. Diese Strategie entspricht dem Aufforderungsgestus der entindividualisierten und anonymen Darstellertypen in den Videotapes Lafontaines. Das Überindividuelle der Natur und Landschaft und mithin die Unbestimmbarkeit von Zeit und Raum in Friedrichs "Mönch am Meer" ist vergleichbar mit den undefinierten Formen und Räumen der Videoskulpturen von Lafontaine. Der Betrachter erhält keine Anhaltspunkte über Örtlichkeiten und Situationen. Er ist zeitlich und örtlich orientierungslos, ungebunden und frei.

Jean Francois Lyotard und Barnett Newman

Die Definition Burkes vom Erhabenen bleibt Maßstab für die philosophischen Erörterungen des 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts.

Das Streben nach dem Unbegrenzten, Unendlichen und Unermesslichen im Sinne Burkes findet im 20. Jahrhundert seine Fortsetzung im Unbestimmten.<sup>537</sup> In Lyotards Essay "Das Erhabene und die Avantgarde" von 1987 rückt die Erhabenheit in den Mittelpunkt der Diskussion.<sup>538</sup> Lyotard geht hierin auf Barnett Newmans Artikel "The Sublime is now" ein, der 1948 in der Zeitschrift "The Tiger's eye" veröffentlicht wurde und entwickelt in Anlehnung daran grundlegende Bedingungen für das Erreichen des Erhabenen.<sup>539</sup> Wie aktuell der Erhabenheitsbegriff von Newman auch noch in den 80er Jahren ist, macht Lyotard in seinem Artikel deutlich. Newman hat in seinem Artikel Gedanken ausgesprochen, die die amerikanische Kunstszene der 40er Jahre stark beschäftigte. Er wollte eine Neudefinition der amerikanischen Kunst entwickeln, um sich endlich von

---

<sup>537</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 111 ff. Vgl auch Pochat, Ästhetik, S. 547

<sup>538</sup> Lyotard, das Erhabene, S. 251 - 268

<sup>539</sup> Die in dieser Arbeit zitierte Wiedergabe des Erstdruck ist dem Buch von John P. O. Neill entnommen. Barnett Newman: The Sublime is now. In: John P. O'Neill (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews 1925 - 1970. New York 1990 Hier und ff vgl. S. 170 - 174. Die deutsche Übersetzung erschien 1996 in Bern und Berlin.

europäischen Traditionen abgrenzen zu können. Dazu griff Newman auf die Kategorien des Schönen und des Erhabenen zurück und beschäftigte sich beispielsweise mit Burke und Immanuel Kant, um seine Gedanken, die auf einen Anti-Formalismus und auf eine unemotionale Kunst zielten, zu formulieren.

Newman bezeichnet den Aspekt, an dem eine neue Definition des Erhabenen ansetzen kann, als einen einmaligen, nicht wiederholbaren Moment: "The Sublime is now". Newman meint einen Zeitpunkt, der passiert, ohne vorher angekündigt zu sein und ohne definiert zu sein. "Sublime is now" ist die "Zeit", die Unmittelbarkeit, die Spontanität der gedanklichen Freiheit, die keine Schranken, Grenzen und Formen noch Geschichte und Tradition beachten muss.

Das Erhabene bei Newman ist, so sieht es Lyotard, an den jeweiligen Augenblick des Erlebens gebunden: "The sublime is now" bedeutet, dass das "now" - jetzt - die Bedingung für die Freiheit ist, die Newman für die Kunst fordert. Eine Unabhängigkeit von überkommenen Normen, Gedanken und Lehren sowie entledigt von der "Rhetorik des Erhabenen" der modernen Kunst sollen neue zeitgemäße Möglichkeiten eröffnet werden, Erhabenes zu zeigen und auszudrücken.<sup>540</sup> Das Jetzt, der Augenblick des Erlebens, "ist dem Bewusstsein unbekannt und kann nicht von ihm konstituiert werden", so hält Lyotard fest.<sup>541</sup>

Laut Newman sollen Bilder geschaffen werden, deren Realität sich von selbst versteht, die von jeglichen Requisiten und behelfsmäßigen Konstruktionen frei sind und somit jegliche Assoziationen an Vergangenes, Legenden und Mythen ausschließen. Kunstwerke sollten nur aus den Gefühlen des Menschen heraus entstehen. In diesem Sinn ist Newmans

---

<sup>540</sup> Vgl. Newman, Sublime, S. 171, Newman schreibt: "We are freeing ourselves of the impediments of memory, sociation, nostalgia, legend, myth or what have you, that have been the devices of Western European painting." Ebenda S. 173

<sup>541</sup> Lyotard, das Erhabene, S. 252. Lyotard weist darauf hin, daß in einem solchen Augenblick mit der Frage "Was nun" das Gefühl der Angst sich neben dem Gefühl des Erhabenen ausbreitet. Trotz der Angst, trotz der Schrecken jedoch entsteht eine Lust, weil keine unmittelbare Bedrohung existiert. Ebenda S. 253. Ähnlich auch schon Burke: "Wenn in allen diesen Fällen Schmerz und Schaden so gemäßigt sind, daß sie nicht unmittelbar schaden; wenn der Schmerz keine eigentliche Heftigkeit erreicht und der Schrecken nicht den unmittelbaren Untergang der Person vor Augen hat, - so sind diese Regungen (...) fähig, Frohsein hervorzubringen: nicht Vergnügen, aber eine Art von frohem Schrecken." Vom Erhabenen, S. 176

Lyotard hält fest: "Indem die Kunst diese Drohung fernhält, verschafft sie eine Lust der Erleichterung, des Frohseins." Ebenda S. 261

Lust und Unlust sind im Lauf des 18. Jahrhunderts immer wieder mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht worden. Lyotard weist darauf hin, daß Burkes Schrecken an "Beraubungen" gebunden und als eine Art Negativform zu sehen ist: "Beraubung des Lichtes: Schrecken der Finsternis. Beraubung des Nächsten: Schrecken der Einsamkeit. Beraubung des Lebens: Schrecken des Todes." Ebenda S. 254, 259, 261. Vgl. Burke, vom Erhabenen, S. 176. Vgl. ferner Kant, Kritiken S. 293

Begriff von Erhabenheit ein absoluter: Er fordert ein "reines" Kunstwerk, das für sich steht.

Lyotard sieht in der zeitgenössischen Kunst Erhabenheit in Darstellungen, die auf Formloses und auf das Nicht-Darstellbare verweisen.<sup>542</sup> Weiterhin sagt er, es sei zur Aufgabe der Kunst geworden, davon zu zeugen, dass es Unbestimmtes und Unausdrückbares gibt.<sup>543</sup>

Newman habe, so Lyotard, nicht geaugnet, dass die moderne Kunst "vom Unausdrückbaren Zeugnis abzulegen hat".<sup>544</sup> Doch anders als bei Burke sieht Newman das Unbestimmte und Unendliche, welches Erhabenheit impliziert, nicht an die Darstellung des Gegenständlichen gebunden.

Lyotard:

"In der bildenden Kunst ist das Unbestimmte, das Es geschieht, die Farbe, das Bild. Die Farbe, das Bild ist als Vorkommnis, als Ereignis nicht ausdrückbar, und davon hat sie Zeugnis zu geben."<sup>545</sup>

Das Unbestimmte in der Moderne speist sich nicht aus historischen und traditionellen Werten, ist aber dennoch mit absoluten und allgemeingültigen Gefühlen verbunden. Der Mensch, der ein "natürliches Verlangen nach dem Erhabenen hat", so Newman, sucht danach aber im Augenblick, in dem Zeit nicht als Ereignis erlebt wird, sondern als Sein und Dasein.<sup>546</sup>

Die Theorie der Erhabenheit, so wie sie Lyotard versteht, lässt sich nur über die Reaktionen des Rezipienten ermitteln. Spuren dieser Veränderung in der Entwicklung und Interpretation der Idee des Erhabenen sieht Lyotard schon

---

<sup>542</sup> Lyotard, das Erhabene, S. 254 und S. 265

<sup>543</sup> Lyotard, das Erhabene, S. 254, 263. Vgl. Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg 1992. Der Autor geht in seinem Buch auf die Moderne ein, die er u. a. mit Klarheit und Ordnung charakterisiert. Die Moderne wollte die Welt als eine gesetzmäßige Konstellation begreifen. Bauman stellt fest, daß die Moderne hingegen mehrdeutig, schwer bestimmbar und ambivalent ist. Ebenda, insbesondere S. 77 - 102. Interessant ist hier, wie Bauman aus soziologischer Sicht die Angst vor dem Unbestimmten begründet und erklärt. Die Phänomene der Fremdheit und der Unentscheidbarkeit werden beispielsweise als Ursache genannt., S. 77 und ff

<sup>544</sup> Hier und ff Lyotard, das Erhabene, S. 254

<sup>545</sup> Lyotard das Erhabene, S. 263. Er bemerkt: "Für die Malerei besteht die Paradoxie, die Burke in seinen Beobachtungen über das Vermögen der Wörter angedeutet hat, darin, daß dies Zeugnis nur in bestimmter Weise abgelegt werden kann, da Untergrund, Linien, Farben, Raum und Figuren in der romantischen Kunst im wesentlichen dem Zwang der Repräsentation unterworfen bleiben." Ebenda

<sup>546</sup> Newman, Sublime, S. 50. Newmans Interpretation des "Now" verweist auf den altgriechischen Begriff Kairos, der das richtige Maß und den richtigen, entscheidenden und kritischen Zeitpunkt bezeichnet und in der Figur eines "Gottes des günstigen Augenblicks" personifiziert wurde. Existenzphilosophisch ist jener einzige Augenblick gemeint, in dem "Entscheidungen zu treffen oder sichtbar sind und allein getroffen und sichtbar werden können". Vgl. Lexikon der Alten Welt, Bd. 2, Zürich und München 1990, Sp. 1459. Vgl. ferner Johannes Hoffmeister (Hg.): Lexikon der Alten Welt. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. Hamburg 1955, S. 340. Nach christlicher Interpretation steht Kairos für die erfüllte Zeit oder die Zeitenwende.

in der Vormoderne, der mittelalterlichen Ästhetik: "In dieser wird deutlich, dass sich die Reflexion über die Kunst nicht mehr wesentlich auf den Schöpfer der Werke bezieht - (...) -, sondern auf ihren Adressaten."<sup>547</sup> Dass sich eine Theorie des Erhabenen dagegen nicht allein über reproduktionsästhetische Implikationen aufstellen lässt, auch wenn "Erhabenheit traditionell in den Rahmen einer Rezeptionstheorie gehört", vermerkt Stephan Schmid-Wulffen.<sup>548</sup> Der Künstler der Moderne überschreitet ebenso eine Grenze, wie der Betrachter, der im Nachvollzug entzückt, entrückt und irritiert wird. Fragt man also danach, wie Erhabenheitsvorstellungen entstehen, muss auch die künstlerische Produktion untersucht werden.

Für die Erhabenheit lassen sich aus der Sicht Burkes und Lyotards folgende Merkmale festhalten:

Das Erhabene entsteht angesichts des Großartigen und Überwältigenden, es wird durch einen Schrecken oder einen Schmerz hervorgerufen (Burke)

Es findet sich im Unendlichen und Unbekannten (Burke)

Erhabenheit entsteht durch eine vollkommene Einfachheit und Gleichartigkeit (Burke)

Sie ist emotional nachzuempfinden und ruft Staunen und Erschrecken hervor (Burke)

Das Erhabene ist örtlich und zeitlich nicht definiert (Burke, Lyotard)

Das Erhabene liegt im Unbestimmten (Lyotard)

Das Erhabene ist nicht darstellbar (Lyotard)

Das Erhabene ruft Bewunderung hervor (Lyotard)

Die Erhabenheit ist nicht als Aussage des Künstlers oder des Produzenten zu verstehen (Lyotard)

## Sukzession und Gleichartigkeit

Wie Erhabenheitsvorstellungen hervorgerufen werden können und Erhabenes empfunden wird, ist mittels philosophischer und ästhetischer Theorien erläutert worden. Anhand von Lafontaines Skulpturen sollen nun

---

<sup>547</sup> Lyotard, das Erhabene, S. 258/ 259. Vgl. Stephan Schmidt-Wulffen: Das Erhabene - an der Grenze. Noema Art Journal, Nr. 35/ April 2/ 1991, S. 20 - 23, S. 22

<sup>548</sup> Schmidt-Wulffen, Grenze, S. 22

formale Kriterien aufgezeigt werden, die zum Erhabenheitserlebnis beitragen oder hinführen. Dabei lässt sich feststellen, dass Lafontaines Begriff der Erhabenheit durch vorromantische oder romantische Vorstellungen geprägt ist. Zur Veranschaulichung dient die Skulptur "Les larmes d'acier".

Die vertikal rhythmisierenden Strebepfeiler der Skulpturaußenwand erinnern an gotische Sakralarchitektur. (Abb. 32) Pochat weist darauf hin, es sei seit jeher das Bemühen der gotischen Baumeister gewesen, noch vor der Gründlichkeit des Bauens, den Kathedralen einen erhabenen Ausdruck zu verleihen, der den Betrachter zu bannen vermag. Daher eignet sich vor allem der gotische Baustil - neben der griechischen - Architektur dafür, das Gefühl des Erhabenen hervorzurufen.<sup>549</sup>

Das Streben der gotischen Baumeister nach einer Höhe, die den Himmel und damit Göttliches zu berühren scheint, ist dem Suchen nach Unendlichkeit vergleichbar, welches Burke als Erhabenheitsmerkmal bezeichnete. Bei "Les larmes d'acier" spielt allerdings weniger der erhabene Ausdruck unermesslicher Höhe eine Rolle, sondern vielmehr die rhythmische Reihung der Strebepfeiler, die der Skulpturwandung einen kirchenschiffartigen Charakter und sakrale Monumentalität verleihen. In wirkungsästhetischer Hinsicht lässt sich hier eine Verbindung zu Burke herstellen, der die Wirkung gotischer Seitenschiffe auf das Prinzip von "Sukzession und Gleichartigkeit" zurückführte. Es ist jenes Gefühl von Großartigkeit, das die äußere Ansicht der Skulptur vermittelt und das Burke als eine Wirkung der Kathedralen festhält:

"Auf diese Prinzipien der Sukzession und Gleichartigkeit wird man auch mit Leichtigkeit das Großartige (...) zurückführen können. Von derselben Ursache mag auch die große Wirkung der Seitenschiffe in vielen unserer alten Kathedralen abzuleiten sein".<sup>550</sup>

Das Prinzip von "Sukzession und Gleichartigkeit", das Burkes Erhabenheitsbegriff bestimmt, ist nahezu in allen Videoskulpturen aufzufinden.

Nachfolgend steht die Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" im Vordergrund, die mit ganz anderen Formen und Motiven als "Les larmes d'acier" eine Atmosphäre des Erhabenen herstellt. Wiederum soll den Erhabenheitsmomenten der Skulptur nachgegangen werden.

---

<sup>549</sup> Vgl. Pochat, Ästhetik, S. 422. Vgl. ferner Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. Leipzig 1975, S. 31

<sup>550</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 112

Neben dem Theoretiker Burke soll hier der Revolutionsarchitekt Louis-Etienne Boullée angeführt werden, da auch dessen Entwürfe dem Prinzip der Reihung und Wiederholung verpflichtet sind.<sup>551</sup> (Abb. 46)

Hauptanliegen der Revolutionsarchitekten war es, die Gefühle des Betrachters anzusprechen und die Assoziationen in eine bestimmte Richtung zu lenken. Boullée suchte

"die architektonische Entsprechung des Erhabenen im Kolossalen und in stereometrischen Urformen".<sup>552</sup>

Erhabenheit sollte allein schon durch die Erscheinung des Baukörpers hervorgerufen werden. Das Spannungsfeld zwischen "utopischem Ideal und irdischer Wirklichkeit" sollte sich in der Architektur widerspiegeln.<sup>553</sup> Boullée suchte architektonische Entsprechungen des Erhabenen im Sinne des Unermesslichen in einem "Todestempel", der nicht als Grabmal zu verstehen ist, sondern als Baudenkmal für den Tod "der Ewigkeit geweiht" sein sollte.<sup>554</sup> (Abb. 46) In dieser Architektur- und Todesauffassung manifestieren sich nekrophile Anklänge der Romantik.

In der unheimlichen und bedrückenden, aber auch faszinierenden Atmosphäre und Anmut, die Nachtseiten wie Untergangsstimmung vermitteln, ist die Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" den romantischen Erhabenheitsvorstellungen verwandt. Die in der Revolutionsarchitektur zu beobachtende Reduktion von Formen, Aussagen und Bestimmungen auf Elementares finden sich vor allem in der Gestaltung dieser Skulptur wieder. Auf allen Ebenen - Material, Gestaltung, Todessymbolik - wird dem Spannungsfeld von Ideal und Wirklichkeit entsprochen. Es entsteht ein Todestempel, der der Ewigkeit geweiht zu sein scheint. (Abb. 44)

Kann der Betrachter zwar mit dem äußeren Bild der Skulptur einen bestimmten Stil identifizieren, vermittelt die Videoansichtsseite keine Assoziation an benennbare Motive. Dem Betrachter bietet sich, wohin er schaut, das gleiche Bild: eine homogene, gleichgestaltete Wand, in der die Monitore so unauffällig eingelassen sind, dass selbst an den Nahtstellen der

---

<sup>551</sup> Dazu Beat Wyss: Etienne-Louis Boullée. Architektur - Abhandlung über die Kunst. München, Zürich 1987, S. 23, 25, 72 und ff. Vgl. ferner Pochat, Ästhetik, S. 422 und ff. Nach Boullée greift der Architekt auf "ideale Gebilde wie Kubus, Sphäre, Tetraktys und Zylinder" zurück. Zit. nach Pochat, Ästhetik, S. 422

<sup>552</sup> Pochat, Ästhetik, S. 422

<sup>553</sup> Pochat, Ästhetik, S. 423

<sup>554</sup> Pochat, Ästhetik, S. 422

Übergang fließend erscheint. (Abb. 45, (32)) Nach Burke müssen Formen "eine vollkommene Einfachheit, eine absolute Gleichartigkeit in Anordnung, Gestalt und Farbe besitzen, um erhaben zu wirken".<sup>555</sup> Die Videowand ist in genau diesem Sinn einheitlich und gleichmäßig gestaltet.

---

<sup>555</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 183

Gleichartigkeit hatte Burke als ideale Gestaltung von Unendlichkeit formuliert:

"In einer Rotunde nämlich (...) lässt sich nirgends eine Grenze fixieren. Man wende sich, nach welcher Seite man will: Immer scheint sich dasselbe Objekt fortzusetzen, und die Einbildungskraft findet nirgends einen Ruhepunkt. Um aber dieser Gestalt ihre volle Kraft zu geben, müssen die Teile nicht bloß kreisförmig angeordnet, sondern auch untereinander gleichartig sein. Denn jede Verschiedenheit (...) beeinträchtigt die Idee der Unendlichkeit in hohem Maße (...)."556

Nicht nur in der homogen kreisförmig gestalteten Innenansicht, sondern auch in der glatten Oberfläche, die dem Auge keinen Fixpunkt bietet, wird Einheitlichkeit und Geschlossenheit formuliert. Nach Burke beleben Regelmäßigkeit und Verzicht auf Variationen den Eindruck von Unendlichkeit. Die gleichförmige Innengestaltung von "Jeder Engel ist schrecklich" geht mit einer reduzierten Ausstattung in den Videos einher. (Abb. 45) In Video sieht man fast ausschließlich Flammen. Im Sinne Burkes lässt sich hier von einem "künstlichen Unendlichen" sprechen:

"Sukzession und Gleichartigkeit von Teilen sind das, woraus das künstlich Unendliche besteht. Beim ersten, der Sukzession, müssen sich die Teile so lang und in einer solchen Richtung bewegen, dass der Einbildungskraft durch die häufigen Impulse, die den Sinn treffen, die Idee einer Fortsetzung über ihre wirklichen Grenzen hinaus eingedrückt wird. Das zweite, die Gleichartigkeit, gehört hierher, weil die Einbildungskraft, wenn die Gestalten der Teile sich ändern, bei jeder Änderung ein Hemmnis findet; in jeder Änderung bietet sich das Ende einer Idee und der Anfang einer neuen dar (...)."557

Steht man in "Jeder Engel ist schrecklich", ist man von Feuer umgeben. Alle Monitore zeigen in bestimmten Einstellungen nur Flammen, die von einem zum anderen Bildschirm zu springen und sich im nächsten Monitorbild neu zu entzünden scheinen. Keine Unterbrechung der Einstellungen stört die Suggestion des um sich greifenden Flammenmeeres. Diese Video- und Skulpturkomposition kann mit Burkes Prinzip der "Sukzession und Gleichartigkeit" treffend charakterisiert werden.<sup>558</sup>

---

<sup>556</sup> Burke, vom Erhabenen, S.111 und ff

<sup>557</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 111

<sup>558</sup> Gerhard Richters Gemälde "Eifellandschaft" aus dem Jahr 1996 thematisiert die Erfahrung der Unendlichkeit in der aktuellen Kunst. Das Bild mutet an wie die moderne Fassung des "Mönches am Meer". Die Landschaft ist ähnlich gestaltet wie bei Friedrich, einzig der Mönch fehlt; das Gemälde Richters ist menschenleer. Das Erhabene des Bildes entsteht vorrangig angesichts der Grenzenlosigkeit, die das Bild vermittelt und im Schrecken vor dem Unbekannten.

Besonderes Gewicht kommt der Lichtregie der Videofilme und der Lichtverhältnisse in den Skulpturräumen zu, denn Streu- und Dämmerlicht oder Dunkelheit erzeugen Furcht und Erschrecken, die wiederum Erhabenheitsempfindungen verstärken. Auch die schwarze Fassung der Skulpturen liegt hierin begründet: "Um irgendeine Sache sehr schrecklich zu machen, scheint im Allgemeinen Dunkelheit notwendig zu sein."<sup>559</sup>

Angesichts des Flammenmeeres lässt sich darüber hinaus an den erhabenen Schrecken denken, der von Vulkanausbrüchen ausgeht.<sup>560</sup> Es ist ein Schrecken, der zu allen Zeiten angesichts überwältigender Naturereignisse und -phänomene empfunden wurde. Burke spricht hinsichtlich der Ereignisse und Empfindungen, die Naturbetrachtungen auslösen können, von Erschauern.<sup>561</sup> Für ihn ist die Erzeugung eines Schreckens eine der elementarsten Bedingungen zum Entstehen des Gefühls von Erhabenheit.<sup>562</sup>

Fassen wir die Mechanismen zusammen: Die Skulptur erzeugt Distanz bei der ersten Annäherung, sie erscheint nicht zugänglich. Momente der Bedrohung machen sich hier bereits unbewusst bemerkbar. Motive und Zitate des gotischen Baustils und der Revolutionsarchitektur spielen eine Rolle. Die Innenwandung ist glatt, das Auge findet keinen Fixpunkt. Der Betrachter nimmt Monitore und Wandung als Gesamtheit auf. Der Eindruck, der sich angesichts des laufenden Videos einstellt, ist eine Mischung aus Erschrecken, Erschauern, Staunen und Ehrfurcht. Der Betrachter wird, überwältigt durch eine Vielzahl ästhetischer Reize, in das Geschehen der Videos gleichermaßen einbezogen wie ausgeschlossen. Weitere Faktoren

---

Richters "Seestück" entstand 1975. In ihm ist die Nähe zur Auflösung des Bildraumes wie bei Friedrich gegeben. Das Gemälde ist 200 x 300 cm groß. Die Formationen von Strand und Himmel werden so weit zurückgenommen, daß eine fast monochrome Fläche stehenbleibt. Sie ruft durch ihre unterschiedlichen Räume und Dichte Bewegungen hervor, die den Betrachter gleichsam in das Bild und die Unendlichkeit des Raumes hineinziehen. Zum Vergleich Friedrich / Richter insbesondere Hubertus Butin: Gerhard Richter - ein deutscher Romantiker. In: Kat. Gerhard Richter und die Romantik. Kunstverein Ruhr. Essen 1994, S. 7 - 30

<sup>559</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 93

<sup>560</sup> Pochat findet in der Malerei die Beschreibung des Erhabenen vor allem in den Schreckensvisionen Füsslis wieder. Ästhetik, S. 420

<sup>561</sup> "Die Leidenschaft, die von dem Großen und Erhabenen in der Natur verursacht wird, wenn diese Ursachen am stärksten wirken, heißt Erschauern." Burke, vom Erhabenen, S. 91. Barbara Wally weist bezüglich der Erhabenheitsvorstellung Lafontaines auf die Nähe zur Antike hin: " (...) will ihn (den Betrachter - Anm. d. Verf.) ganz im Sinn antiker Tragödien, das Staunen und das Erschauern angesichts des Erhabenen lehren." Zit. nach Kat. Lafontaine, Wiesbaden 1990, S. 198

<sup>562</sup> Burke schreibt: "In der Tat ist der Schrecken in allen Fällen ohne Ausnahme - bald sichtbarer, bald versteckter - das beherrschende Prinzip des Erhabenen." Vom Erhabenen, S. 91, 92

wie die dunkle Fassung der Skulpturen und die perfekt eingepassten Monitore erheben den Anspruch hermetischer Geschlossenheit und fördern den Gesamteindruck des Erhabenen.

Ein kaum benennbares Gefühl von Großartigkeit wird erzeugt, das im Sinne Burkes als Erhabenheit bezeichnet werden kann.

## Unbestimmtheit

Das Video von "Passio" gibt keine Anhaltspunkte: Es zeigt eine junge nackte Frau in einem völlig künstlichen, inszenierten, vom Betrachter nicht sofort erkennbaren Kontext. (Abb. 42 a-e) Ihre Aktion macht keinen Sinn. Der Ort und der Raum der Handlung sind nicht beschrieben und bleiben unbestimmt. Die Darstellung wird aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt. Die Musik beschränkt sich auf kaum variierte und schwer erkennbare Klangmotive, die Tonspur liefert keine Hinweise auf einen erzählerischen Sinnzusammenhang. Die Musik setzt hingegen auf mitreißende und einfühlsame Momente. Zudem unterstützen Lichtführung und Kameraeinstellung den Eindruck des Unergründbaren. Hinzu kommt eine Verstärkung der bannenden Momente durch die Innenwandung der Skulptur, die ebenso wie die Außenansicht unnahbar und unergründlich erscheint. Die Arbeit zieht den Betrachter in einen unbegrifflichen Denkraum. Seine Klassifikationen, seine Reflexionen werden ausgesetzt, funktionslos. In dieser Ausgesetztheit vermittelt sich ihm ein Sinnvolumen, das uns die Tradition als erhaben in der Definition Edmund Burkes zu bezeichnen lehrt. Jenes Unbekannte und Formlose hatte Burke als Elemente benannt, die Erhabenheit hervorrufen.<sup>563</sup>

Im Vergleich zu "Passio" - und "Jeder Engel ist schrecklich" - werden im Video von "Les larmes d'acier" Informationen über den Ort der Handlung gegeben. (Abb. 34 a, c) Die Darsteller im Video sind jedoch nicht charakterisiert und verraten weder durch ihr Äußeres noch durch Mimik und Gestik etwas über sich. Die Haut einer der Bodybuilder in "Les larmes d'acier" ist durch die Kameraführung so verfremdet, dass sie alles

---

<sup>563</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 110 - 114, ferner 180 ff

Organische missen lässt und sich als eine glatte und gleichförmige Fläche zeigt, die keineswegs den Gedanken an Haut nahe legt. (Abb. 34 d)  
Es ist darüber hinaus das Unbestimmte der Handlungen und Personen sowie die Gleichförmigkeit der Bewegungen und Bilder, die eine Atmosphäre von Erhabenheit schaffen. Der pathetischen Musik kommt eine tragende Rolle zu.

Zu den oben genannten Faktoren, die Erhabenes hervorrufen, wie Distanzraum, Architekturzitate, Wiederholung von Motiven und Formen sowie formale Geschlossenheit, tritt hier als weiteres Moment die Unbestimmtheit der Videoszenen hinzu, wie dies bereits bei "Passio" beobachtet wurde. Personen, Handlungen und Orte sind deshalb nicht charakterisiert und definiert, weil so eine Situation von Zeitlosigkeit und Überzeitlichkeit geschaffen werden kann. Es geht dabei um Aussagen, die den Anspruch des ewig Gültigen erheben. Es handelt sich um etwas, das zwar erlebbar und wahrnehmbar ist, sich aber dennoch dem sprachlichen und bildlichen Ausdruck verweigert und nur atmosphärisch oder abstrahierend vermittelt werden kann.

Dieser quasi religiöse - und auch esoterische - Impetus liegt dem Begriff des "Unbestimmten" zugrunde, wie ihn Lyotard erörtert hat.

Lyotard sieht Newman als Repräsentanten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts und dessen "Now" steht für das "was nicht dargestellt werden kann". Für ihn liefert Newmans minimalistisches Konzept eine überzeugende und folgerichtige Antwort oder Reaktion auf die Malerei vergangener Jahrhunderte, die mittels bedeutungsüberladener Bilder und formaler Rhetorik Erhabenheit allenfalls illustriert hat. Die auf Formen, Farbe und Material reduzierte Avantgarde-Malerei konfrontiert dagegen unmittelbar mit Erhabenheit im Sinne eines nicht wiederholbaren, unwiederbringlich einmaligen und somit ewigen Augenblicks.

In dem Gemälde "Who's afraid of red, yellow and blue" von 1966 (Wer hat Angst vor Rot, Gelb und Blau) von Barnett Newman lassen sich Lyotards Beschreibungen des Erhabenen überprüfen.<sup>564</sup> (Abb.70) Die großformatige Leinwand ist rot bemalt. An der Oberkante des Bildes verläuft ein schmaler blauer Streifen, er ist deutlich vom Rot abgesetzt. An der unteren Bildbegrenzung verläuft ein gelber Streifen, die Grenzlinie verläuft unregelmäßig.

---

<sup>564</sup> "Who's afraid of red, yellow and blue", 1966, 245 x 544 cm

Die Farben und deren Verteilung erlauben keine bestimmte Sinnzuschreibung. Der Betrachter ist angesichts der Leinwand, steht er ihr sehr nah, örtlich nicht orientiert, d. h. er kann die Situation oder Komposition weder erfassen noch überschauen.<sup>565</sup>

Newmans Gemälde veranlasst den Betrachter zu einer Erfahrung des Unbestimmten. Der Betrachter erhält keinerlei Anhaltspunkte.<sup>566</sup> Das Gefühl des Erhabenen wird durch die örtliche und zeitliche Unabhängigkeit und die Gegenstandslosigkeit des Kunstwerkes vermittelt.

Newman hat, wie "Who's afraid of red, yellow and blue III" belegt, die Ideen der klassischen Komposition negiert und Formen abstrahiert, die den Betrachter örtlich und zeitlich desorientieren.<sup>567</sup>

Seine "Landschaft" ist des Gegenständlichen entbunden, abstrahiert. Unter diesen Gesichtspunkten ist das Gemälde von Newman mit dem "Mönch am Meer" von Caspar David Friedrich zu vergleichen. Im Gegensatz zu Friedrichs Bild kann man Newmans jedoch nicht als "Seelenlandschaft" auffassen. Newman hat auch durch die Vertikalität seiner Formate alle Assoziationen an die Landschaft getilgt.<sup>568</sup>

Mit Schmidt-Wulffen lässt sich nun wiederum eine Verbindung zwischen Newman und Lafontaine aufzeigen:

"Der minimalistische Kampf gegen das Abbild, die Komposition, das Gegliederte am Werk findet im Sublimen von Newman seinen Ursprung".<sup>569</sup>

Auch die Videoarbeiten Lafontaines zeugen vom Purismus und weisen eine Befreiung von historischem Ballast auf. Die Entwicklung der Skulpturen zu einer neutralen geometrisierenden Gestaltung im Sinn des Minimalismus wurde bereits dargestellt. "Jeder Engel ist schrecklich" gibt dem Betrachter überhaupt keine Hinweise mehr auf historische Vorbilder und ist wie "Passio" eine antikompositionelle Arbeit. Im Gegensatz zu Newman aber

---

<sup>565</sup> Das Bild läßt somit auch jene Grenzenlosigkeit der romantischen Vorstellungen vom Erhabenen erahnen. Dies umso mehr, wenn man, wie Newman es gefordert hat, sich direkt vor dem Bild befindet.

<sup>566</sup> Max Imdahl: Barnett Newman - Who is afraid of red yellow, blue. III. Stuttgart 1971, S. 8

<sup>567</sup> Dazu Rosenblum, Painting, S. 210 und ff

<sup>568</sup> Dies zeigt sich in den Werken von "Who's afraid of red, yellow and blue I - III". Imdahl hat festgestellt: "Newman geht es um die direkte Konfrontation. Die Rolle des Erlebenden kommt dem Beschauer in eigener Person zu (...)." Newman, S. 22

<sup>569</sup> Schmidt-Wulffen, Grenze, S. 22; vgl. Lyotard, das Erhabene, S. 265. Vgl. ferner Meyer, der festhält: "Mit Minimal Art ist eine Reduktion der Strukturform auf einfache und wenig expressive Stereometrie gemeint. Dabei war, als diese Kunstform einsetzte, der Einfluß der Malerei neuerdings wichtig geworden - nun aber derjenigen von Barnett Newman (...)." Neue Skulptur, S. 242, vgl. S. 245

geht es Lafontaine nicht um Abstraktion. Dies ist auch der hauptsächliche Unterschied zu den Werken Lafontaines. Lafontaines Vorstellungen von Erhabenheit werden trotz ihrer minimalistischen Ästhetik über Gegenständlichkeit vermittelt.<sup>570</sup>

## Tod als König des Schreckens

Die Quelle des Erhabenen ist laut Burke oft das Schreckliche und das Erschrecken. Lafontaine versucht, Eindrücke oder Erlebnisse von Schock, Schrecken und Bedrohung zu erzeugen. Dieses Ziel wird durch ausgesuchte Bildmotive und Themen erreicht und mittels überraschend einsetzender Musik verstärkt. Im Sinne Burkes lassen die Videos den Schrecken als angenehm erfahren, als "delightful horror", da Lafontaines Schreckensbilder auch Distanz und Sicherheit vermitteln.<sup>571</sup>

Ein in Lafontaines Videoarbeiten stets wiederkehrendes Motiv und Thema ist der Tod. Der Tod ist, so Burke, eine der stärksten Quellen des Erhabenen, er bezeichnet ihn als den "König des Schreckens".<sup>572</sup> Schmidt-Wulffen weist auf den Aspekt des Erhabenen angesichts der Todesdrohung in Ian Hamilton Finlays documenta 8-Arbeit "View to the Temple" von 1987 hin: (Abb. 71)

"Auch Finlays Guillotinen meinen nur am Rande die Geschichte, an die sie erinnern. Die französische Revolution (...) dient dazu, ein altes Thema der Ästhetik erneut einzuführen: das Erhabene. (...) Im (hier nur simulierten) Konflikt zwischen ästhetischem Genuss und ängstlicher Betroffenheit entsteht das Gefühl des Erhabenen."<sup>573</sup>

---

<sup>570</sup> Jürgen Harten zieht einen Bogen von der romantischen Gegenständlichkeit zur Abstraktion - wie man sie in Newmans Bildern findet: "So erweisen sich Indifferenz und Aussageverweigerung im nachhinein wenn schon nicht als Ausdruck des Willens zur Abstraktion, so doch als deren Voraussetzung und die Anmaßung des Künstlers als romantischer Agnostizismus." Jürgen Harten (Hg.): Gerhard Richter. Bilder. Paintings 1962 - 1985. Düsseldorf, Berlin, Bern, Wien 1986, S. 56

<sup>571</sup> Burke spricht in der Originalfassung seiner Schrift vom Erhabenen von: "a sort of delight full of horror, a sort of tranquillity tinged with horror." Zit. nach Pochat, Ästhetik, S. 420

<sup>572</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 73. Burke hatte festgestellt: "Man lasse an irgendeinem Tage die erhabenste und eindrucksvollste unserer Tragödien aufführen; man wähle dazu die beliebtesten Schauspieler (...) und dann, wenn alle Zuschauer versammelt sind, gerade in dem Augenblicke, in dem die Gemüter vor Erwartung aufs höchste gespannt sind, lasse man bekannt werden, daß auf dem benachbarten Platz ein Staatsverbrecher von hohem Stande sogleich enthauptet werde: Augenblicklich wird die Leere des Theaters die relative Schwäche der nachahmenden Künste beweisen und den Sieg der wirklichen Sympathie verkünden." Ebenda, S. 81 - 82

<sup>573</sup> Schmidt-Wulffen, Silberblick, S. 196

Nachfolgend soll untersucht werden, wie Lafontaine die Darstellung des Todes einbringt und ob der Tod als "König der Schrecken" im Sinn Burkes bezeichnet werden kann. Bei Lafontaine wird der Tod über die schwarze Fassung der Skulptur und die Musik thematisiert. Darüber hinaus sind oftmals Tod und Töten Inhalte der Videos, in denen Handlungen und Bilder zu sehen sind, die sich symbolisch und erzählerisch mit diesem Thema auseinandersetzen. Der Dolchstoß in "Passio", der tödliche Stoß des Toreros in "A las cinco de la tarde", der Würgegriff in "Victoria" und der Sarg in "L'enterrement de Mozart" sind eindeutig. Der Tod ruft, so wie Lafontaine ihn inszeniert, besonders an zwei Stellen des Videos in "A las cinco de la tarde" ein unmittelbares Erschrecken hervor: Als der Torero den Degen auf den Kopf des Stieres legt, hält er sekundenlang inne, verharnt in seiner Stellung, während die Musik verstummt. Die Situation wirkt unheilvoll, die Spannung steigt. Überraschend trifft der Stoß des Toreros den Nacken des bewegungslos verharrenden Stieres. (Abb. 25 g) Bereits der erste Stoß des Toreros hebt die Spannung auf, ein Erschrecken angesichts der plötzlichen Bewegung stellt sich ein. Dem Tötungsversuch geht eine Szene von suggestiver Kraft voraus, der man sich schwer entziehen kann. Bevor der Stier in die Arena stürmt, verharnt er wie erstarrt sekundenlang in einer Position. Das Tier wirft einen großen Schatten, der seine Gestalt monumentalisiert. (Abb. 25 d) Dieses Bild des bewegungslosen Stieres wird mit Fanfarenklängen unterlegt. Dass in diesen beiden Szenen das Gefühl des Erhabenen übermächtig scheint, liegt nicht ausschließlich in der Inszenierung des Todes, sondern im Wesen des Stieres begründet<sup>574</sup>:

"Ein Stier ist ebenfalls stark, aber seine Stärke ist von anderer Art: oft sehr zerstörerisch, selten (wenigstens bei uns) von irgendwelchem Nutzen für menschliche Interessen. Die Idee eines Stieres ist deshalb eine große Idee und findet in erhabenen Beschreibungen und Gleichnissen immer wieder ihren Platz."<sup>575</sup>

Die Skulptur von "A las cinco de la tarde" verstärkt den Eindruck des Erhabenen: Die Videos laufen in einem Halbdunkel ab: Die Monitortürme sind so aufgestellt, dass kein Licht in das Skulpturinnere dringen kann. Ist

---

<sup>574</sup> Marcade erwähnt in seiner Besprechung von "A las cinco de la tarde" die Bedeutung des Stierkampfes: "Zu 'den Stieren gehen' heißt für den Zuschauer, einem der womöglich letzten Kulte des Erhabenen zu huldigen." In: Kat. Lafontaine, Wiesbaden 1990, S. 202

<sup>575</sup> Burke, vom Erhabenen, S. 101. Burke gibt weiter zu verstehen, daß etwas erhaben Wirkendes nicht nützlich sein darf, wie z. B. ein Ochse oder ein Pferd, deren Kraft dem Menschen nützen. Vgl. S. 78

auf den Monitoren kein Bild zu sehen, herrscht Dunkelheit. Die Ahnung, etwas Schreckliches zu erleben, verstärkt sich in den Momenten, in denen weder akustisch noch visuell etwas wahrgenommen werden kann. Das Gefühl des Bedrohlichen, Unheilvollen und Unabwendbaren wird überwältigend. Das Time Delay ist zudem so angelegt, dass für eine Zehntelsekunde die Bewegungen auf allen Monitoren erstarren. Dass dann anschließend der Todesstoß auf allen Monitoren nacheinander wiederholt wird, steigert die Wirkung immens. (Abb. 23 a)

Ähnlich ausgerichtet ist die Dramaturgie in "Passio" und auch in "L'enterrement de Mozart".

In "Jeder Engel ist schrecklich" und "Nuages et mer" ist die Todesthematik nicht konkretisiert, aber subtil spürbar. Lafontaine setzt häufiger Schreckeffekte, wie Pistolenschüsse, ein. Gleichzeitig werden formale Elemente wirksam, wie Reduktion und Gleichmäßigkeit in Gestaltung und Dramaturgie. Die Musik ist fast immer als Pathos steigerndes Moment eingesetzt. Die Erhabenheitsvorstellungen der Musik tragen deshalb oft zur Gesamtaussage bei. Die Bild- und Tonregie greift in "Nuages et mer" die Todessymbolik auf. Die Kinder werden vom Sog und Zug des Wassers und der Wolken mitgerissen und verschlungen. Hier ist der Schrecken ein "angenehmer", weil er in leichten und flüchtigen Bildern angedeutet ist und nicht in bedrohlichen oder beängstigenden Szenen dramatisiert wurde.<sup>576</sup> Der Tod als König des Schreckens ist in dieser zuletzt entstandenen Videoarbeit allerdings schwer auszumachen. Er kommt hier quasi in einer Reihe von eindrucksvollen Effekten vor, die in ihrer Gesamtheit dem Erhabenen zuträglich sind. Der Tod als König des Schreckens ist dennoch exemplarisch für Lafontaines Arbeiten.

Otto Neumaier

Otto Neumaier hat 1991 erstmalig den Versuch unternommen, die Videoarbeiten, Fotografien und Videoskulpturen Lafontaines unter dem

---

<sup>576</sup> Schmidt-Wulffen bemerkt ferner zu den Arbeiten von Morris und Finlay: "Der genießende Blick bleibt bedroht durch die todbringenden Maschine, gerade das aber verleiht der Betrachtung ihren Reiz." Silberblick, S. 196, 193

Gesichtspunkt des Erhabenen zu betrachten.<sup>577</sup> Er entdeckt viele "Spielarten von Erhabenheit" in ihrem Werk, kommt aber zu dem Schluss, dass mit der lateinischen Bezeichnung von "sub limine", die im übertragenen Sinn die "obere Grenze der menschlichen Erfahrung" meint, Lafontaines Kunst am ehesten definiert werden kann. Ihre Werke "scheuen die Grenze nicht" und belegen ihre Grenzgänge und Grenzüberschreitungen.<sup>578</sup> Neumaier sieht in Nachfolge der Definition des Erhabenen von Kant in Format und Technik der Skulpturen Merkmale von Erhabenheit angelegt.

"Viele ihrer Bilder und Videoskulpturen beeindruckten z. B. allein schon durch ihre Größe, d.h. durch ihre räumlichen Ausmaße (...) durch ihre Höhe, die uns zwingt aufzuschauen, sowie durch ihre zeitlichen Ausmaße (...)." <sup>579</sup>

Größe kann Erhabenheitsvorstellungen erzeugen. Da das Format aber letztlich eine relative Größe ist, muss mit dem Großformatigen eine innere Größe einhergehen. Kant zufolge, so Neumaier, könne dann vom "dynamisch Erhabenen" gesprochen werden, wenn die Erhabenheit eines Gegenstandes nicht allein auf dessen Format zurückzuführen sei, sondern auf dessen "geistige Größe". Die geistige Größe, die neben dem Format Erhabenes bewirkt, basierte auf allem Furchtbaren und Schrecklichen. Neumaier sieht vor allem nach dieser Definition Kants Vorstellung von Erhabenheit in Lafontaines Arbeiten wirken. Die Photoserie "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime", die bereits den Begriff im Titel führt, könne daher als dynamisch erhabenes Werk betrachtet werden.<sup>580</sup> Die Blicke aller 17 Mädchen aus dieser Serie zeugten von "Leiden und Schrecken", so Neumaier weiter, die Folgen rassistischer Diskriminierungen seien.<sup>581</sup> Der Sichtweise Neumaiers kann in zweierlei Hinsicht widersprochen werden, denn Lafontaines Videoskulpturen sind von überschaubarer Größe und besitzen beispielsweise im Vergleich zu Paik eine kleine Anzahl von Monitoren. Sie können deshalb keinesfalls als "unermesslich" groß bezeichnet werden, wie Kant es formulierte.<sup>582</sup> Außerdem muss Neumaiers Bewertung der Serie "Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime" ergänzt

---

<sup>577</sup> Neumaier, *larmes*, S. 24 - 39

<sup>578</sup> Neumaier, *larmes*, S. 30, S. 26

<sup>579</sup> Hier und ff Neumaier, *larmes*, S. 30

<sup>580</sup> Kant unterscheidet zwischen dem Mathematisch-Erhabenen und dem Dynamisch-Erhabenen. Dazu Klaus Bartels: Über das Technisch-Erhabene. In: Pries, *das Erhabene*, S. 231 - 259. Vgl. Kant S. 291 ff

<sup>581</sup> Neumaier, *larmes*, S. 30

<sup>582</sup> Vgl. ferner Hartmut Böhme: Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfremdesten". In: Pries, *das Erhabene*, S. 119 - 141, S. 122 f. Vgl. Kant, *Kritiken*, S. 291.

werden. Denn es ist weniger der Gesichtsausdruck der Mädchen, der Erhabenheitsvorstellungen vermittelt, als vielmehr die Komposition und Inszenierung der Photos. (Abb. 12) Auch hier greift in der gleichmäßig aneinandergereihten und ausgerichteten Aufhängung der Porträts, die gedanklich eine unendliche Fortsetzung ermöglicht, Burkes Prinzip von Sukzession und Gleichartigkeit.

### Sammlung statt Zerstreuung

In der Unbestimmtheit des Raumes und in der Entindividualisierung der Darsteller verweigern der "Mönch am Meer", "Who's afraid of yellow, red and blue III", "Les larmes d'acier" und alle späteren Arbeiten Lafontaines dem Betrachter alles, was ihm vertraut war. Staunen und Erschrecken sind Gefühlsregungen, die der Betrachter angesichts der genannten Werke erfährt, selbst wenn es sich um Arbeiten unterschiedlicher Zeiten und Künstler handelt. Im Gegensatz zu Newmans Arbeit aber, die den Betrachter distanzlos "überwältigt", fordern Lafontaines Werke einen räumlichen Abstand zum Werk, der in dem Unzugänglichen und Fremden des Skulpturalen und des Videos begründet liegt.

Angesichts der Videowand entsteht in der Gleichartigkeit und Parallelität der Bilderfolgen ein Moment, der mit Sukzession und Gleichartigkeit treffend charakterisiert ist.

Je puristischer und befreiter die Formen sind und je konzentrierter und strenger die Arbeiten werden, desto eindringlicher und unmittelbarer ist deren suggestive Wirkung. In der Rezeption wird eher Sammlung gefordert als Zerstreuung geboten.

Die Konsequenz, mit der Lafontaine versucht, Erhabenheitsvorstellungen zu vermitteln, unterscheidet qualitativ starke und schwache Arbeiten.<sup>583</sup> "A las cinco de la tarde", "L'enterrement de Mozart" und "Victoria" wirken vom skulpturalen Element her nicht homogen, und die Videos können hinsichtlich

---

<sup>583</sup> Martin Roman Deppner untersucht den Aspekt des Erhabenen in Verbindung zur Todesthematik als typisch jüdische Tradition. Lafontaine und Barnett Newman stehen demnach in einer Tradition jüdischer Philosophie und jüdischen Denkens.

Funken bemerkt: "Der Zusammenhang zwischen Identität, Geschichte und Bewußtsein erklärt sich aus der Apokalypse des 'Dritten Reichs' und kann nur von den Menschen nachempfunden werden, die indirekt beteiligt waren." Funken, Menschen, S. 79 - 81

der Kriterien von formaler Geschlossenheit und Stringenz, die Erhabenheitseindrücke herstellen können, nicht überzeugen. Die Skulptur "Victoria" kann als Übergangswerk angesehen werden. Geht man von der Eindringlichkeit aus, mit der Erhabenheitsvorstellungen vermittelt werden können, so ist die Skulptur "Jeder Engel ist schrecklich" als Hauptwerk einzustufen. Allerdings gibt es auch hier Schwachstellen wie z. B. die wiederholte Einblendung des Kapuzenmannes. "Les larmes d'acier" und "Passio" weisen jene Gleichförmigkeit und "Jeder Engel ist schrecklich" jene stereometrische Ähnlichkeit zur Revolutionsarchitektur auf, die zu einem erhabenen Eindruck führen.

Die jüngste Arbeit der Künstlerin, "Nuages et mer", kann unter dem Gesichtspunkt des Erhabenen nur bedingt genannt werden. Die Unbegrenztheit und Unendlichkeit von Meer und Himmel wird dem Betrachter in den großformatigen Videoprojektionen vermittelt. In diesen Videobildern kann man sich verlieren und von etwas irdisch Entrücktem und paradiesisch Unerreichbarem phantasieren. Die akustische Untermalung besteht aus Stimmen, die den Tod in das Geschehen hineinbringen. Die Wirkung ist unheilvoll, aber nicht deutlich erhaben.

Im Werk Lafontaines lassen sich Merkmale sowohl der Erhabenheit im Sinne Burkes wie auch im Sinne Lyotards feststellen. Lafontaine orientiert sich am romantischen Ideal der Erhabenheit.

## Resümee

### Resümee

Die Arbeit von Marie-Jo Lafontaine beruht grundsätzlich auf einem Prinzip der Mehr- und Doppeldeutigkeit, Lafontaines Werk ist deshalb umstritten. Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten in den Themen und Anschauungen sind in allen Videoskulpturen angelegt und finden sich in den Gemälden und Fotografien wieder. Für den Betrachter beruht die Faszination der Werke auf der Ambivalenz von Identifikation und Distanz. Videokunst gilt als hervorragendes Medium, um Gegensätze vorzuführen und zu polarisieren. Allein die Verbindung von bewegten Bildern und Skulptur konstituiert einen Widerspruch. Als ein Verdienst Lafontaines ist hervorgehoben worden, dass sie das Monumentalisierende einer Skulptur mit der Rhythmisierung der Videobilder zu einer komplexen stimmigen Arbeit verknüpft hat.

Video eignet sich ausgezeichnet, um Gegensätzliches und Widersprüchliches unmittelbar zu erzeugen. Ein Video wirkt durch die Lebendigkeit der Bilder eindringlicher und suggestiver auf das Gemüt und die Psyche des Betrachters als andere Bildkünste. Im Akt des Sehens ist gleichzeitig Distanz und Hingabe gefordert.

Auch die Titelvergabe zeugt von Lafontaines Vorliebe für Widersprüche. Sie wählt Titel, die Kontraste und Polaritäten in poetischer Sprache und Metaphorik veranschaulichen: Jeder Engel ist schrecklich oder Tränen aus Stahl.

Die Ambivalenz auf produktionsästhetischer Seite wirkt auch rezeptionsästhetisch. Der Betrachter der Werke gerät in einen Konflikt, der ihn zwischen Zustimmung und Ablehnung oder zwischen Faszination und Bestürzung schwanken lässt. Die widersprüchliche Haltung des Rezipienten ist bezeichnend für die Vieldeutigkeit der angenehmen und ansprechenden Bilder der Erotik einerseits, der erschreckenden Bilder von Gewalt und Tod andererseits.

Es wurde deutlich, dass das Gefühl des Erhabenen durch erste Momente von Unnahbarkeit hervorgerufen wird. Aus diesem Grund kann die Wirkung der skulpturalen Form nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Ohne das komplexe Bezugssystem mit mannigfachen Anspielungen auf Gotik und Revolutionsarchitektur wäre die Wirkung der Videoskulpturen eine harmlosere.

Ohne das skulpturale Gefüge, in das die Monitore eingebettet sind, würden keine Räume entstehen, durch die erst jene Atmosphäre vorbereitet oder geschaffen wird, in der Erhabenheitsvorstellungen inszeniert werden und Gefühle des Erhabenen entstehen können.

Eine wichtige Rolle spielt der erste Eindruck, den der Betrachter gewinnt, nähert er sich der Videoskulptur im Ausstellungsraum. Das Gesamtbild, welches durch mannigfache Details nicht gestört wird, demonstriert zunächst Macht und Stärke. Dadurch wird der Betrachter aufgefordert, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen. Er beugt die Skulptur und umschreitet das ganze Ensemble.

Nahezu alle Videos zeigen ritualisierte Formen der Auseinandersetzung und der Konfliktbewältigung: Tanz, Hahnen- und Stierkampf, Schachspiel etc. Das Gefühl des Befremdlichen, das sich stets gegen Ende eines Videofilmes einstellt, ist durchaus gewollt. Die Videoskulptur grenzt an Bereiche des Unbewussten. Vielen Betrachtern erscheint sie deshalb unangenehm, wobei das Unbehagen nicht näher erläutert wird. Das aufkommende Befremden führt allerdings nicht dazu, die Skulptur weniger aufmerksam zu betrachten. Der Zustand der Irritation verursacht Hingerissensein und Faszination.

Unbestritten ist, dass die Ästhetik von "Les larmes d'acier" an nationalsozialistische Kunstvorstellungen erinnert. Es wurde gezeigt, dass es sich um einen programmatischen Verweis handelt. Lafontaine zitiert Formen der NS-Kunst, um auf deren ideologische Verwendbarkeit und agitatorischen Gehalt aufmerksam zu machen.

Dies wurde besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung der Videofilme zu denen Leni Riefenstahls und durch einen Vergleich mit den Skulpturen Arno Brekers sowie der Wirkungsmechanismen der nationalsozialistischen Architektur.

Weder die formale Anlage noch die Videos thematisieren das "Dritte Reich". Der Gebrauch faschistischer Formelemente, der sich in den Videofilmen und auch in der Skulptur manifestiert, soll keinesfalls dazu dienen, die Ideen des Nationalsozialismus heraufzubeschwören. Viel eher lässt sich ein Interesse an Antike und Archaik feststellen. In den Skulpturen werden archaische,

antike und mittelalterliche Bauformen adaptiert. Es handelt sich um Architekturen und Formen, die Erhabenheit hervorrufen können.

Es ist wichtig, alle Merkmale und Details der Videoskulptur als Ganzes zu erfassen und in einen übergreifenden Zusammenhang zu stellen. Die alleinige Betrachtung eines Videotapes ohne die Kenntnis der Skulptur erlaubt keine Rückschlüsse auf die Gesamtaussage.

Der Betrachter wird subtil manipuliert, denn Skulpturraum, Video und Musikdramaturgie sind so Hand in Hand komponiert, dass er von einem perfekt inszenierten Geschehen überrumpelt wird.

Die formalen, filmischen und musikalischen Faktoren konfrontieren den Betrachter kaum merklich mit dem Zusammenspiel von Erotik, Gewalt und Tod.

Der Rezipient erfährt bei der weiteren Annäherung an die Videoansichtsseite Eindrücke und Stimmungen, die ihn an die Skulptur fesseln. Das einzelne Monitorbild wird als real aufgefasst, die Vervielfältigung und Dynamik der Bilder in einer umlaufenden oder stufenförmig aufgebauten Monitorreihe und -wand verleiht dem Ganzen etwas Visionäres und Irreales. Die visionären und irrealen Momente werden durch Videotechnik und Dramaturgie betont und hervorgehoben. Durch diese Strategie gelingt es Lafontaine, die unterschiedlichen Themen und Motive zu einem Komplex zu bündeln, der als eigentlicher Ausgangspunkt allen Videos zugrunde liegt.

## Bewertung

Im Mittelpunkt der Videoskulpturen Lafontaines stehen immer der Mensch und sein Verhalten im privaten Bereich und in den vielfältigen sozialen Beziehungen. Auch die Stierkampf- und Flamencoszenen in "A las cinco de la tarde" lassen sich als Gleichnis auf Leben und Tod oder auf Männlichkeit und Weiblichkeit lesen. Es geht um Stereotypen, Normen und Werte, die das Leben in unserer Gesellschaft bestimmen. Das komplexe Bezugssystem der Videoskulpturen berührt assoziativ und symbolisch Erotik, Leben, Vitalität, Gewalt, Grausamkeit und Tod. Wie oben gezeigt, gelingt es

Lafontaine, Symbiosen zu erstellen, in denen einzelne Aspekte als Gesamtheit wahrgenommen werden und die Faszination dadurch gesteigert wird.

Die Entwicklung zu gesteigerter Intensität beginnt mit der ersten Videoarbeit "La marie-salope" und hat einen Höhepunkt in "Jeder Engel ist schrecklich" gefunden.

Das Moment des Erhabenen wird auf unterschiedlichen Ebenen hervorgerufen und gewinnt durch die Intensität jeder einzelnen Einstellung eine starke Präsenz.

Erhabenheit stellt sich angesichts des ganzen Ensembles ein: Skulptur, Video und Musik werden vom Betrachter als Gesamtes aufgefasst, die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen potenzieren entstehende Gefühle und intensivieren die atmosphärische Wirkung.

Die den Videoarbeiten zugrunde liegende eigenwillige und eindringliche ästhetische Ausstrahlung hat dem Werk große Resonanz verschafft. Es ist deshalb von Kitsch gesprochen worden. Es ist aber eine Ästhetik, die in den unspektakulären Momenten ihren Reiz entwickelt, da sie auf das Auge und das Gemüt wirkt, wenn man es nicht vermutet. Doch das ästhetische Prinzip Lafontaines beruht nicht allein auf dem Visuellen, sondern umfasst das Gehör und reizt den Tastsinn. Das Videofrühwerk ist noch dem Barocken und dem Schwelgerischen verpflichtet, während das Spätwerk durch minimalistische und puristische Züge gekennzeichnet ist.

In Lafontaines Videoskulpturen ist eine subjektive Haltung deutlich. Die Auffassungen der Künstlerin - besonders über Ästhetik und Schönheit - werden unmissverständlich manifest. Das Video ist für Lafontaine ein künstlerisches Mittel, Empfindungen auszudrücken und auszuspielen. Kunst hat hier viel mit Nachvollzug und Hineinversetzen in die Gedankenwelt der Künstlerin zu tun. Insofern ist Lafontaine eine typische Vertreterin der subjektivistischen Richtung der Videokunst. In keiner anderen zeitgenössischen Videoarbeit kommt es jedoch zu der Nachdrücklichkeit, mit der Lafontaine eigene Standpunkte, Ansichten und Vorlieben demonstriert.

Die gesellschaftsrelevanten Themen werden mit populären Motiven vermittelt. Aus den bannenden Momenten von Erotik, Gewalt und Tod

kristallisiert sich das weniger offensichtliche Thema heraus, der Mensch im Mittelpunkt vielfacher soziologischer und gesellschaftlicher Verstrickungen. Das eigentliche Anliegen der Künstlerin bleibt also zunächst im Vagen. Der visuelle Reiz ist so dominant und einnehmend, dass andere Aspekte verloren gehen. Ein Zusammenhang ist nicht immer gleich erkennbar, da das inhaltliche Spektrum sehr weit gefasst ist und schwer eingrenzbar wird. Z. B. geht es in "Attaco" z. B. nicht ausschließlich um ein Autorennen, und in "Jeder Engel ist schrecklich" wird über die Feuerthematik hinausgegangen, indem Verderben und Vernichtung der gesellschaftlichen Entwicklung gegenüber gestellt werden. Selbst die berausenden Bilder von Meer und Wolken im Video "Nuages et mer" werden mittels Musik so inszeniert, dass aus ihnen letztlich Bilder des Todes werden. Die Phantasien von Unendlichkeit, Weite und Leben werden unterschwellig, aber eindeutig mit Hinweisen auf Endliches und Tod kontrastiert.

Auf der anderen Seite ist die Fülle und Dichte der Themen und Motive ein signifikantes Charakteristikum der Arbeiten Lafontaines. Es ist jedoch zu fragen, ob diese Dichte der Intensität gleichzusetzen ist, ob nicht gerade durch die vielfältigen Anspielungen und Hinweise Intensität und Anschaulichkeit verloren gehen. Ferner muss gefragt werden, ob der Anspruch von kritischer Reflexion bei maximaler Komplexität eingelöst wurde. Da klare und eindeutige Stellungnahmen fehlen, scheint Lafontaine diesem Anspruch nicht gerecht geworden zu sein. Vielleicht wäre bei einer Konzentration der Themen eine intensivere Wahrnehmung und Rezeption der Arbeiten möglich gewesen.

Das Problem von Konzeption und Realisierung wird in den Videoskulpturen sichtbar und ist nicht immer befriedigend gelöst. Die Bilder wirken ohne Zweifel berausend, aber sie sind so nachhaltig bedeutungsschwanger, dass der Einzeleffekt und damit ein entscheidender Punkt unter dem Netz von erschreckenden, fesselnden Eindrücken verloren geht und nicht die notwendige Aufmerksamkeit bekommt.

So kann die Aussage bedeutend sein, doch die Präsentation erschwert dem Betrachter das Verständnis und fordert eine konzentrierte Auseinandersetzung.

Selbst die formale Ausrichtung der Skulpturen entzieht sich einem leichten Zugang. Lafontaine möchte das Bewusstsein des Rezipienten öffnen, ihn sensibilisieren und ermutigen, seinen Sehnsüchten und Ängsten offener zu

begegnen. Diese Intention wurde nicht zuletzt im Gebrauch der Mechanismen der Überwältigungsästhetik deutlich.

## Das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang

Der Schönheitsbegriff, der den Werken Lafontaines zugrunde liegt, definiert sich über das sinnlich-erotische Moment. Schönes wird immer mit Schrecklichem und Erschreckendem, Gewalt und Tod gekoppelt. Aus dieser scharfen und dramatischen Kontrastierung entsteht in erster Linie der Eindruck von Erhabenheit. Denn Erhabenheitswerte sind nach der Tradition von Aufklärung und Romantik im Grenzbereich des Schönen und Schrecklichen angesiedelt.<sup>584</sup>

Die Symbiose von Schönerem und Schrecklichem wird in allen Videos thematisiert und findet sich in der Ansicht der Skulpturen wieder: Das unergründlich faszinierende Moment des ersten Eindrucks weicht der nachhaltigeren schwermütigen Wirkung der Skulpturen, die mit Gewalt und Tod zu tun hat.

Besonders drastisch werden sinnlich-schöne Momente den sinnlich-grausamen in "A las cinco de la tarde" gegenübergestellt. Die Grenze zwischen Schönerem und Grausamem ist nahezu fließend. Der Übergang vom Grausamen zum Hässlichen und vom Hässlichen zum Bösen ist geebnet. Das Bild des Hässlichen entsteht in Bildern des Bösen: "Ebenso wahr ist es daher, dass das Hässliche an und für sich mit dem Bösen identisch ist (...)." <sup>585</sup>

Die Künstlerin verführt den Konsumenten durch die Ästhetik der Arbeiten, und führt ihn auf gefährlichen Boden. "Denn", so sagt sie, "die Schönheit ist der Anfang des Schrecklichen."<sup>586</sup> Die Schönheit der Arbeiten Lafontaines befindet sich immer im Grenzbereich. Wird diese Grenze überschritten, wandeln sich sinnlich-schöne Momente in Grauen, Gewalt und Tod. In allen Videoskulpturen findet sich dieser Übergang ins Schreckliche wieder. Der Satz Rilkes aus den Duineser Elegien, wonach das Schöne nichts als des Schrecklichen Anfang ist, erscheint wie ein Leitmotiv für die Arbeiten Lafontaines.

Lafontaine belässt es nicht bei schönen Bildern und Eindrücken, sondern sucht geradezu leidenschaftlich nach Übergängen zu schrecklich-grausamen Szenerien, weil der Gedanke ungemein fasziniert, dass

---

<sup>584</sup> Neumaier resümiert: "Sinnlich Schönes wirkt erhaben, wenn es für das Furchtbare durchlässig ist." Iarmes, S. 30

<sup>585</sup> Karl Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen. Leipzig 1990, S. 262

<sup>586</sup> Zit. nach Rilke, Duineser Elegien, S. 7

Schönheit und Schreckliches im Moment des Anfangs, der als Erkenntnis des Wahren gedeutet werden kann, identisch sind.

## Position Lafontaines

Marie-Jo Lafontaine kann zweifelsohne als wichtige Vertreterin in der Videokunst der 80er und auch der 90er Jahre genannt werden. Seit Mitte der 70er Jahre ist das Medium des Videos ein Mittelpunkt ihres künstlerischen Lebens geworden. Vor allem die Entwicklung der Videoskulptur ist mit ihrem Namen verbunden. Auf der Suche nach immer neuen Themen ist sie ähnlich stringent und konsequent wie Bill Viola und Bruce Nauman. Die Arbeiten entwickeln sich hin zu einer prägnanten skulpturalen Form und zu einer ausgefeilten Komposition von Skulptur, Video und Tonspur. Die späten Videoskulpturen beeindrucken durch eine Perfektion in der Inszenierung. Das Aufeinanderbeziehen einzelner Elemente ist allerdings nicht immer einleuchtend. Eine Reizüberflutung entsteht durch die Vielzahl der Monitore mit permanent wechselnden Bildern.

Die Videoskulpturen weisen Motive und Formen aus antiker, mittelalterlicher und barocker Tradition auf. In diesem Sinn ist Lafontaine eine typische Vertreterin der Postmoderne.

Was die Themenauswahl anbelangt, so zeichnen sich Lafontaines Arbeiten durch ein sensibles Gespür für Aktuelles aus. Dies betrifft zwischenmenschliche Beziehungen, Rassenthematik und Körperkult, die zu dem Zeitpunkt, als Lafontaine sie in den Mittelpunkt ihrer Arbeit stellte, noch nicht so heftig diskutiert wurden wie heute. Lafontaine verherrlicht Gewalt nicht, klagt sie aber nicht so vehement und unmissverständlich an wie z. B. Klaus vom Bruch. Aus diesem Grund ist ihre Kunst per se keine politische Kunst. Ihr Anliegen entspricht dem eines gesellschaftlich denkenden und handelnden Menschen.

Als besonderer Verdienst Lafontaines ist das Bestreben anzusehen, gesellschaftliche Tabus aufzugreifen und den Betrachter mit heiklen und brisanten Fragen zu konfrontieren. Hauptthemen sind Sterben und Tod. Wie nie zuvor, ist der Tod ein Tabuthema in der Gesellschaft. Je mehr diese Themen tabuisiert werden, um so mehr stellt sich die junge Generation mit Künstlern wie Georgina Starr, Diana Thater und Pipilotti Rist auf Themen der Gesellschaft ein, die, ohnehin an einem leichteren Lebensgefühl

orientiert, kritische Tendenzen unserer Zeit gerne verdrängt und verschweigt.<sup>587</sup>

Das Vermeiden von Eindrücken, die nur schön sein wollen, ist etwas, das Lafontaine zu einer typischen Vertreterin der Kunst der 80er Jahre macht. Gerade in der Gegenüberstellung zu der jungen Videokunst der 90er Jahre, die die Ungezwungenheit und den Hedonismus der MTV-Generation besitzt, macht sich dieser Unterschied bemerkbar.

In diesem Sinn ist Lafontaine eine Vertreterin der älteren Generation, die Videoskulpturen erstellt und damit einen interdisziplinären Anspruch erhebt. Dass die Gattung der Videoskulpturen an Bedeutung verliert, hat sich nicht zuletzt in der Ausstellung "full house" im Kunstmuseum Wolfsburg 1996/1997 gezeigt: Hier gab es keine einzige Videoskulptur unter 15 Werken der Videokunst. Wenn die documenta, die in diesem Jahr ihre zehnte Ausstellung präsentiert, noch immer als Gradmesser für Tendenzen der Gegenwartskunst angesehen werden darf, so lässt die Tatsache, dass unter ca. 120 Kunstwerken keine Videoskulptur zu sehen sein wird, auf einen Tiefpunkt in der Entwicklung schließen.

---

<sup>587</sup> Vgl. Kat. full house, Wolfsburg 1996/1997; Kat. Thater, Hamburg 1997; Kat. Ein Stück vom Himmel. Some Kind of Heaven. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1997

## Anhang

### Videoskulpturen Verzeichnis

La batteuse de palplanches, 1979 (Die Ramme)  
Farbe, 6 Min., 14 Monitore, Holz bemalt

La marie-salope, 1980 (Das Schlammboot)  
Farbe, 8 Min., 9 Monitore, Holz bemalt

Round around the ring, 1981 (Rund um den Ring herum)  
Farbe, 7:40 Min., 5 Monitore, Holz bemalt

Le rêve d'Héphaïstos, 1982 (Der Traum des Hephaïstos)  
Farbe, 8:15 Min., 9 Monitore, Holz bemalt, Kohle

La voix des maîtres, 1983 (Der Ruf der Meister)  
Farbe, 4:43 Min., Video

His master's voice, 1983 (Die Stimme seines Herrn)  
Video, keine weitere Angaben

Attaco, 1984 (Attacke)  
Farbe, 5:24 Min., 9 Monitore, Holz bemalt

A las cinco de la tarde, 1984 (Fünf Uhr nachmittags)  
Farbe, 8:50 Min., 15 Monitore, Holz bemalt, Durchmesser 650 cm

Le mètronome de Babel, 1984/85 (Das Metronom von Babel)  
Farbe, 6 Min., 19 (27) Monitore, Holz bemalt, Höhe 500 cm  
Vorspann: Renault Sandouville, High Band Pal  
(Auftragsarbeit des Peugeotkonzerns)

L'enterrement de Mozart, 1985/86 (Mozarts Beerdigung)  
S/W und Farbe, 6 Min., 18 Monitore, Holz bemalt

Les larmes d'acier, 1987 (1985/86) (Tränen aus Stahl)  
S/W, 7:31 Min., 27 Monitore, Holz bemalt, 420 x 730 x 180 cm

Victoria, 1988 (Sieg)  
S/W, 14 Min., 18 Monitore, Holz bemalt

Passio, 1990 (1988-89) (Leidenschaft, ich leide)  
S/W, 12 Min, 28 Monitore, Holz bemalt, Durchmesser 650 cm  
Vorspann: 21 frame, remarks +, 16, Low Band, Pale.  
Marie-Jo Lafontaine, Director of Fotografy Chris Renson, Editor Jean Louis Bony.  
With the help of Ministry of the Flemish Community Brussels

Jeder Engel ist schrecklich, 1992

Farbe, 5:52 Min., 15 Monitore, Cortenstahl, 670 x 475 x 314 cm  
Vorspann: Jeder Engel ist schrecklich  
Marie-Jo Lafontaine  
With help of Bavaria Film Munich  
and Vlaamse Gemeenschap Brussell  
Camera Tom Fähmann  
Editor Jean Loius Bony

History is against forgiveness, 1991 (Geschichte ist gegen Vergebung)  
Farbe, (5:52 Min.) 1 Monitor, Holz bemalt, Globen

Nuages et mer, 1994/96 (Wolken und Meer)  
2 Videoprojektionen 200 x 200 cm

## Biographie Marie-Jo Lafontaine

Marie- Jo Lafontaine wird 1950 in Antwerpen geboren. Als Kind jüdischer Eltern wächst sie in Brüssel auf. Ihr Vater ist Unternehmer. Die Mutter ist in Deutschland geboren, sie überlebt die Judenverfolgung in einem Brüsseler Versteck. Die Geschwister der Mutter werden ermordet, ein Bruder überlebt. Lafontaine verbringt die Schulzeit im Internat. Als ihr Onkel zu Beginn der 70er Jahre beerdigt wird, sagt ein Dorfbewohner: "Endlich ist auch der letzte Jude tot."<sup>588</sup> Nach der Schule studiert sie Jura, das Studium bricht sie nach zwei Jahren ab. Sie beginnt ein Studium an der Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels "La Cambre" in Brüssel und hat seit der Präsentation der Videoskulptur "Les larmes d'acier" auf der documenta 1987 international Erfolg.

---

<sup>588</sup> Von Radziewsky, Ambivalenz, S.50

## Literatur

Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1984

Alliata, Vittoria: Tradition und Videodämonie. In: Bettina Gruber und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 50 - 54

Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München 1987

Angerer, Marie-Luise: Das neue Interesse am Körper. Programmschrift Nr. 2, Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1994, S. 6 - 7

Antin, David : Die wesentlichen Charakteristia des Mediums. In: Bettina Gruner und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 32 - 49

**Ausstellungskatalog** ff Kat. genannt  
(chronologisch geordnet)

Kat. documenta 6. Bd. 2, Kassel 1977

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1979 (Text Jan Hoet)

Kat. Canada Video Biennale di Venezia. Ottawa 1980

Kat. Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Laszlo Glozer (Hg.), Köln 1981

Kat. Ars Electronica. Hrsg. Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH (LIVA), Linz 1982

Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982

Kat. Richard Serra. Skulpturen und Zeichnungen 1967 - 1983. Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlin 1983, o.S.

Kat. Skulptur und Macht. Figurative Plastik im Deutschland der 30er und 40er Jahre. Akademie der Künste, Berlin 1983

Kat. The Luminous Image. Stedelijk Museum Amsterdam, Amsterdam 1984

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Octobre des Arts, Lyon 1984 (Text Jean-Pierre, Jean-Pierre Van Tieghem, Delphine Renard)

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée d' Art Contemporain. Lyon 1984 (Text Georges Rey)

Kat. Auf den Spuren der Antike. Theodor Wiegand, ein deutscher Archäologe. Städtisches Museum, Bendorf 1985

Kat. Richard Serra. Museum Haus Lange Krefeld, Krefeld 1985

Kat. Kunst mit Eigensinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Silvia Eibelmayr und Valie Export (Hg.), Wien, Zürich 1985

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Tate Gallery, London 1985, Text Delphine Renard

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, Villeneuve d'Ascq 1985 (Text Daniel Soutif)

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Les Gardiens de Jeu. Musée Cantini, Marseille 1986 (Text Gérard Giachi)

Kat. Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution. Werner Hofmann (Hg.), Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1986

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée de Brou, Bourg-en-Bresse 1987 ( Text Jean-Pierre Van Tieghem, Hauviette Bethemont)

Kat. Stichting Kunst en Projecten: Videosculptures. Sculptures-Video. Videosculptures. Zedelgem 1987 (Text Jan Fonce)

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Galerie Roger Pailhas, Marseille 1987 (Text Bernard Marcade)

Kat. Marie-Jo Lafontaine. Gemeentemuseum Arnheim, Arnheim 1987 (Text Anneke Oele)

Kat. Edvard Munch. Villa Stuck München, München 1987, S. 148/149

Kat. documenta VIII. Bd. 2, Kassel 1987

Kat. Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunstquartier-Ackerstraße, Berlin 1987

Kat. Ars Electronica. Hrsg. Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH (LIVA), Linz 1988

- Kat. European Media Art Festival. Osnabrück 1988
- Kat. Les larmes d'acier. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1988  
(Text Jörg Zutter)
- Kat. European Media Art Festival 1988. Osnabrück 1988
- Kat. Maschinenmenschen. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechappel Art Gallery, Edinburgh, London 1989
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Galerie Montaigne, Paris 1990 (Text Yves Michaud)
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée des Beaux Arts de Tourcing, Tourcing 1990
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Alexander Pühringer (Hg.), Salzburg 1990  
(Text Georg Bussmann, Yves Michaud, Otto Neumaier, Stephan Schmidt-Wulffen)
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990 (Text Barbara Wally, Bernard Marcade)
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Städtische Galerie Göppingen, Göppingen 1990 (Text Werner Meyer)
- Kat. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990  
(Text Cornelia Will, Stephan Schmidt-Wulffen)
- Kat. Bruce Naumann. Skulpturen und Installationen 1985 - 1990.  
Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1990
- Kat. Passio. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1990  
(Text Georg Bussmann, Loic Malle)
- Kat. Bruce Naumann. Skulpturen und Installationen. 1985 - 1990.  
Museum für Gegenwartskunst, Basel 1990
- Kat. 4. Videonale in Bonn. Bonner Kunstverein, Bonn 1990
- Kat. Immaculata. Ostfildern bei Stuttgart, Ausgabe Gent 1991 (Text Otto Neumeier, Ausgabe 1992 Text Jean Machiels)
- Kat. Marie-Jo Lafontaine. Bergkerk Kunst, Deventer 1991 (Text Elly Stegemann)

Kat. Post Human. Musée d'Art contemporain, Pully, Lausanne 1992

Kat. Richard Serra. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1992

Kat. Bill Viola. Unseen Images/Ungesehene Bilder/Images jamias vues. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1992 (Text R. Lauter, M. L. Syring, J. Zutter)

Kat. Aura Rosenberg Galerie ID. Düsseldorf 1992.

Kat. Medienkunstpreis 1992. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1992, S. 12 -13

Kat. Les larmes d'acier. Musée des Beaux Arts, Tourcoing 1992

Kat. Europaeisk Kunst '92. Welcome Europe. European Art 1992. Dänemark 1992

Kat. documenta IX. Bd. 1, Kassel 1992

Kat. Gerhard Merz Archipittura. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1992

Kat. Gerhard Merz Archipittura. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1992

Kat. Every angel is terrible. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1992/93 (Text Nehama Guralnik)

Kat. Multimediale 3. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe ZKM, Karlsruhe 1993

Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen, Hamburg 1993

Kat. Himmel und Hölle. Deweer Art Gallery, Otegem 1993 (Text Jo Coucke)

Kat. Gary Hill. Henry Art Gallery, Seattle 1994

Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK, Berlin 1994

Kat. Video-Skulptur in Deutschland seit 1963. Institut für Auslandsbeziehungen. Ostfildern bei Stuttgart 1994

Kat.: Bill Viola. Kunstverein Salzburg. Klagenfurt 1994

Kat. Buried Secrets/Vergrabene Geheimnisse. Arizona State University Art Museum, Tempe 1995

Kat. Ulrike Rosenbach. St. Petri Kirche, Dortmund 1995

Kat. Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthhauses Zürich. Zürich 1995

Kat. Muda Mathis - Sofies Himmel. Kunstmuseum Thurgau, Thurgau 1995

Kat. Macht der Verführung. Schönheit und Geheimnis in der aktuellen Kunst. Wewerka Galerie Berlin, Berlin 1996

Kat. fremdKörper - corps étranger - foreign Body Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1996

Kat. Diana Thater. Selected works 1992 - 1996. Kunstverein in Hamburg, Hamburg 1997

Kat. full house. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1996/1997

Kat. Ein Stück vom Himmel. Some Kind of Heaven. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1997

Ausstellungskatalog Ende

Bartels, Klaus: Über das Technisch-Erhabene. In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 231- 295

Bataille, Georges: Die Tränen des Eros. München 1993

Battcock, Gregory: New Artist' Video. A Critical Anthology. New York 1978

Battcock, Gregory: Der Frühling des Televideo und die Ästhetik der Boing. In: Bettina Gruber und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 24 - 49

Baudelaire, Charles: Die Blumen des Bösen. Auflage Göttingen 1987

Bauman, Zygmunt: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg 1992

Bauman, Zygmunt: Philosophie der Fitness. Die Tageszeitung, 25./26.3.1995, S. 19-21

Behne, Klaus-Ernst (Hg.): film - musik - video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg 1987

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt am Main 1963

Beuth, Reinhard: Im Scheinwerferlicht des Kunsthandels: Marie-Jo Lafontaine, die durch ihre Videos bekannt wurde. Objekte von erbarmungsloser Schwere. Die Welt - Kunstmarkt, 3. März 1990, o. S.

Bilang; Karla: Bild und Gegenbild. Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1990

Biooy-Casares: Morels Erfindung. o. O. 1940

Bismarck, Beatrice von : Ein Appell an die Eigenverantwortlichkeit. Bruce Naumans Prinzip der Verkehrung. Noema Art Journal, Nr. 37, Sept./Okt. 4/1991, S. 50 - 53

Bluemler, Detlef : Flatz. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart, München 1992, S. 1 - 10

Böhme, Hartmut: Das Steinerne. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des "Menschenfremdesten". In: Christine Pries (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989, S. 119 - 141

Böhme, Hartmut: Die hermetische Ikonologie der vier Elemente. In: Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen Hamburg 1993, S. 84 - 97

Bolz, Norbert: Geschichte des Scheins. München 1991

Braet, Jan: Victoria of de bedriegelijke verlokkingen. Knack, 17. Jg., Nr. 48, 2. - 8. Dezember 1987, S. 176 - 185.

Julia Breithaupt: Material als Thema. In: Kat. Richard Serra. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1992, S. 10

Brenken, Anna: Erhabenes Spiel um Liebe und Tod - Ein Bericht. Art. Das Kunstmagazin, 9/90, Hamburg 1990, S. 88 - 96

Brock, Bazon: Eine Zukunft dem Video? Fragt die alten Männer! In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 126 - 128

Brock, Bazon: Die Schönheit ist ein Köter, der der Wahrheit hinterherläuft. In: Ausstellungskatalog: Von Hier aus. Zwei Monate neue deutsche Kunst in Düsseldorf. Düsseldorf 1984

Brock, Bazon und Achim Preiß (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig. München 1990

Brod, Max: Über die Schönheit hässlicher Bilder, o. O. 1913

Bruch, Klaus vom: Logik zum Vorteil von Bewegung. In: Elke Town (Hg.): Video by artists. Toronto, Basel 1986, S. 37 - 42

Bruggen van, Coosje: Bruce Naumann. Basel, New York, 1988

Bruinsma, Max : La Femme absente. European Media-Art Magazine, Interview. Vol. 2, Nr. 2, 1987, S. 79 - 88

Burke, Edmund: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen. Hg.: Werner Strube, 2.Aufl., Hamburg 1989

Bussmann, Georg: Arbeit in Geschichte. Geschichte in Arbeit. In: Kat. Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit. Kunsthaus, Hamburg 1988, S. 11 - 16

Bussmann, Georg: Die Schönheit - kein Zufall. Zur Arbeit von Marie-Jo Lafontaine. Noema Art Journal, Nr. 24/25, Sommer 1989, S. 33 - 47

Bussmann, Georg: Die Moral von der Geschicht. Ein Vorschlag zur Güte. In: Kunstforum International, Bd. 104, 1989, S. 127 -139

Bussmann, Georg: Prinzip Verführung. In: Kat. Passio. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990, o. S.

Bussmann, Georg: Und am Ende das Schwarz. In: Kunstforum International, Jürgen Raab (Hg.): Kunst und Humor Bd. 121, Köln 1992, S. 449 - 451

Bussmann, Georg : Marie-Jo Lafontaine - Victoria. Presstext art cologne, Galerie Bugdahn & Kaimer, Köln 1994, o.S.

Butin, Hubertus: Gerhard Richter - ein deutscher Romantiker. In: Kat. Gerhard Richter und die Romantik. Kunstverein Ruhr. Essen 1994, S. 7 - 30

Cooper, David: A Companion to Aesthetics. Oxford 1992

Cordes, Christopher und Debbie Taylor: Bruce Naumann. Prints 1970 - 89. New York 1989

Crary, Jonathan und Sanford Kwinter (Hg.): Incorporations. New York 1992

Cuttingham, Laura: Die Kontinuität frauenfeindlicher Gewalt im Kunstgeschäft. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S. 41 - 44

Dahlhaus, Carl und Hans Heinrich Eggebrecht: Musiklexikon, Brockhaus Riemann. Mainz 1979

Daniels, Dieter: Bildende Kunst und laufende Bilder. Zur Vermittlung von Video-Kunst in der BRD. In: Kunstforum International, Gisliind Nabakowski (Hg.): Video - 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz. Bd. 77/78, 1985, S. 39 - 43

Daniels, Dieter: Kunst oder sonst was? Video heute. Symptome für Boom und Krise. In: Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Ästhetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien . Bd. 98, Bd. II, 1989, S. 247 - 250

Davis, Douglas: Vom Experiment zur Idee. Die Kunst des 20. Jahrhunderts im Zeichen von Wissenschaft und Technologie. Analyse, Dokumente, Zukunftsperspektiven. Köln 1975

Decker, Edith : Paik. Video. Hamburg 1988

Decker, Edith: Zum Raum wird hier die Zeit - Einige Aspekte der Videoskulptur. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 50 - 55

Decker, Edith: Künstlerlexikon. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 57 - 319

Decker, Edith und Peter Weibel (Hg.): Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst. Köln 1990

Deecke, Thomas: documenta 8. In: Das Kunstwerk, 9/ 1987, S. 4 - 6

Deppner, Martin und Jens Thiele: Das Bild hinter dem Bild. Bildspiegelungen in David Lynchs Blue Velvet. In: Joachim Paech (Hg.): Film, Fernsehen und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart 1994, S. 50 - 63

Demandt, Alexander: Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken. München 1978

Der Spiegel (Hg.): "Und ewig lockt der Leib". Nr. 32, Hamburg 1992, S. 108 - 119

Der Spiegel (Hg.): Katze im Kühlschrank - Das Geschäft mit der Schönheit. Nr. 45, Hamburg 1993, S. 110 - 119

Depondt, P.: De broze Verleidingen van M.-J. Lafontaine. Pde. Volkskrant, 31.7.1987

Dickel, Hans: Die Elemente in den Bildern der Medienkunst. In: Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen, Hamburg 1993, S. 104 - 111

Dieckmann, Rolf: Wackeln Engel mit dem Hintern? In: Der Stern, Nr. 49, Hamburg 1994, S. 146

Dik, Iris: Marie-Jo Lafontaine. We are all shadows, Den Haag. In: Arte Factum, Nr. 44, 1992, S. 57 - 58

Döpfner, Mathias: Marie-Jo Lafontaine. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Magazin, Heft 579, 5. April 1991, S. 5 - 17

Dröge, Franz und Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder Die Geburt der Massenkultur. Hamburg 1995

Eibelmayer, Silvia: Gewalt am Bild - Gewalt im Bild - Zur Inszenierung des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.): Blickwechsel - Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 337 - 357

Eisenstein, Sergej M.: Dramaturgie der Film-Form. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart 1984, S. 278 - 307

Ellenberger, Denise: Richard Serra, Krit. Lexikon der Gegenwart, Bonn, 1989, S. 1 - 16

Engelbach, Barbara: Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier. Analyse einer Videoinstallation. Magisterarbeit Universität Hamburg, Hamburg 1989

Engelbach, Barbara: Zwischen 'Body Art' und 'Videokunst': Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. Diss. Universität Hamburg, Hamburg 1997

Fagone, Vittorio: Licht, Materie und Zeit: Zwischen Videoinstallationen und Videoskulpturen. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 25 - 34

Ferguson, Russell (Hg.): Art and Film since 1945: Hall of Mirrors. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1996

Fischer, Robert, Peter Sloterdijk, Klaus Theweleit: Bilder der Gewalt. München 1994

Fischer, Robert: Der Schrecken des Voyeurs. Gewalt, Lust und Schönheit in David Lynchs Blue Velvet. In: Robert Fischer, Peter Sloterdijk, Klaus Theweleit: Bilder der Gewalt. München 1994, S. 71 - 90

Jan Foncé: Marie-Jo Lafontaine. A las cinco de la tarde - L'enterrement de Mozart - Les larmes d'acier. In: Kat. Stichting Kunst en Projecten: Videosculptures. Sculptures-Video. Videosculptures. Zedelgem, Belgien 1987, o.S.

Francklin, Catherine: Les instants agrandis de Marie-Jo Lafontaine. In: art press, März 1985, S. 18 - 21

Frank, Karsta: Sprachgewalt: Die sprachliche Reproduktion der Geschlechterhierarchie. Elemente einer feministischen Linguistik im Kontext sozialwissenschaftlicher Frauenforschung. Tübingen 1992

Fricke, Christiane: Beschwerliche Wege ins elektronische Jahrtausend. In: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 8 - 19

Friedel, Helmut: Video Narziss. Das neue Selbstbildnis. In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 71 - 78

Friedländer, Saul: Anmerkungen zum neuen Diskurs über den Nazismus. In: Kat. Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit. Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1988, S. 17 - 20

Friedländer, Saul: Kitsch und Tod - Der Widerschein des Nazismus. Berlin 1986

Funk, Holger: Ästhetik des Hässlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert (Berlin 1983). In: Zeitschrift für deutsche Philologie 103, Heft 4, Berlin 1984, S. 622 - 624

Funken, Peter: Menschen aus Duraluminium? Science-fiction und extemporierte Literatur der Gegenwart. In: Kat. Maschinenmenschen. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989, S. 70 - 83

Galloway, David : Kassel's Disappointing Documenta. In: International Herald Tribune, London 23. Juni 1987, o. S.

Galtung, Johan: Strukturelle Gewalt. Beiträge zur Friedens- und Konfliktforschung. Hamburg 1975

Garrin, Paul: Tarnkappenbombenvirus (DESinformation). In: Kat. Medienkunstpreis 1992. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Karlsruhe 1992, S. 12 -13

Gassert, Sigmar: Glanz und Elend. Die Multimedia-Kunst von Marie-Jo Lafontaine. In: Performance, o. J. (1987), Nr. 56, S. 55 - 64

Gendolla, Peter: Menschen aus zweiter Hand - Zur Genese des Traums vom künstlichen Menschen. In: Kat. Maschinenmenschen. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1989, S. 62 - 69

Gill, Johanna Branson: Artists' Video. The first ten years. Diss. Brown University, 1976

Glasmeier, Michael: Jan Dibbets - TV as a Fireplace. In: Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen, Hamburg 1993, S. 62

Grassi, Ernesto: Die Theorie des Schönen in der Antike. Köln 1980. (Hierin Pseudo-Longinus: Schrift vom Erhabenen. Kap. IV 8, S. 290 - 298)

Greenberg, Clement: Die neue Skulptur. In: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 258 - 260

Gruber, Bettina und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983

Gründer, Karlfried und Joachim Ritter (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2, D - F, Basel 1972

Guralnik, Nehama : Every Angel is terrible. In: Kat. Every angel is terrible. Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1992/93, S. 112 - 92

Gutbrod, Curt Hanno: Von der Filmidee zum Drehbuch. In: Otto Schumann (Hg.): Grundlagen und Technik der Schreibkunst. Wilhelmshaven, Locarno, Amsterdam 1983, S. 531 - 682

Hall, Doug und Sally Jo Fifer (Hg.): Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art, New York 1990

Hamburger Abendblatt, dpa: TV-Gewalt: Fatale Teufelsspirale. Hamburg 24.7.1995, S.7

Hanhardt, John G.: Décollage / Collage. Anmerkungen zu einer Neuuntersuchung der Ursprünge der Videokunst. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, 13 - 24

Harten, Jürgen (Hg.): Gerhard Richter. Bilder Paintings 1962 - 1985, Düsseldorf, Berlin, Bern, Wien 1986

Haraway, Donna J.: A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the late Twentieth Century. In: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York 1991, S. 149 - 182

Haug, Wolfgang Fritz: Ästhetik der Normalität. Vor-Stellung und Vorbild. Die Faschisierung des männlichen Akts bei Arno Breker. In: Kat. Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK, Berlin 1987, S. 79 - 99

Hein, Birgit und Wulf Herzogenrath (Hg.): Film als Film. 1910 bis heute, Kölnischer Kunstverein, Köln 1978

Hein, Peter Ulrich : Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1992

Herz, Rudolf: Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos. München 1994

Herzogenrath, Wulf, Joachim Sartorius, Christoph Tannert (Hg.): Die Endlichkeit der Freiheit. Handbuch zur Ausstellung, Berlin 1990

Herzogenrath, Wulf: Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur. Regensburg 1994

Herzogenrath, Wulf: Nam June Paik. München 1983

Herzogenrath, Wulf: Videokunst in Deutschland. Köln 1982

Herzogenrath, Wulf und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989

Herzogenrath, Wulf: Die Closed-Circuit-Installationen oder Die Erfahrungen mit dem Doppelgänger. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 39 - 50

Herzogenrath, Wulf : Marcel Odenbach. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart. München 1995, S. 1 - 15

Wulf Herzogenrath: Der Bildermacher Bill Viola. In: Heinrich Klotz und Michael Roßnagel (Hg.): Medienkunstpreis 1993..Stuttgart 1993, S. 17 - 22

Herzogenrath, Wulf: Video-Skulptur in Deutschland seit 1963. In: Kat. Video-Skulptur in Deutschland seit 1963. Institut für Auslandsbeziehungen, Ostfildern bei Stuttgart 1994, S. 8 - 13

Heubach, Friedrich: Die verinnerlichte Abbildung oder Das Subjekt als Bildträger. In: Bettina Gruner und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 62 - 65

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1974

Hoffmann-Curtius, Kathrin: Wenn Blicke töten könnten oder: Der Künstler als Lustmörder. In: Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk und Gabriele Werner (Hg.): Blickwechsel - Konstruktion von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989, S. 369 - 391

Hoffmeister, Johannes (Hg.): Lexikon der Alten Welt. Wörterbuch der philosophischen Begriffe. (Erstausgabe Hamburg 1955) Bd. 2, Zürich, München 1990, Sp. 1459

Bell Hooks: bell hooks. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S. 166 - 173

Hübl, Michael: Wieder gesellschaftsfähig. Die documenta als Zeitkritik. In: Kunstforum.International, Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 75 - 91, S. 82

Imdahl, Georg: Das Dröhnen im Kreislauf des Lebens - Wenn die Vernunft abtaucht: Bill Viola in Eindhoven. FAZ Frankfurter Allgemeine Zeitung 15.8.95, S. 27

Imdahl, Max: Barnett Newman - Who is afraid of red yellow, blue. III. Stuttgart 1971

Jacobi, Andrea: Video in der bildenden Kunst am Beispiel von Klaus vom Bruch. Magisterarbeit, Universität Hamburg, Hamburg 1993

Jarvie, I. C.: Film und Gesellschaft. Stuttgart 1974

Judd, Donald: Spezifische Objekte. In: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 299 - 303

Kandorfer, Pierre (Hg.): Film. Fernsehen. Video. Köln 1982

Kant, Immanuel: Die drei Kritiken. Raymund Schmidt (Hg.), 5. Aufl., Ulm 1949

Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992

Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Der

Betrachter ist im Bild Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Berlin, Hamburg 1992, S. 307 - 332

Kemp, Wolfgang: Das Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft. In: Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel, Nr. 9, Kassel 1975, S. 25 - 43

Kenter, Elisabeth: Man tut so, als ob immer Feiertag wäre - Vom Flügelaltar zu Joseph Beuys. In: Kat. Rücksichten. Museum für Neue Kunst, Freiburg 1991, S. 3 - 5

Kenter, Elisabeth: White Devil, 1993. In: Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen Hamburg, Hamburg 1993, S. 63

Kittler, Friedrich im Gespräch mit Florian Rötzer: In: Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Ästhetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien . Bd. 98, Bd. II, 1989, S. 108 - 117

Klinger, Cornelia: Flucht. Trost. Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten. Wien 1995

Klonaris, Maria und Katerina Thomdasch: Die Auflösung der Geschlechter. Programmschrift Nr. 2, Offenes Kulturhaus Linz, Linz 1994, S. 8 -9

Klotz, Heinrich und Michael Roßnagel (Hg.): Medienkunstpreis 1993. Stuttgart 1993

Krauss, Rosalind: Video. The Ästhetics of Narcissism. In: October 1. 1976, S. 50 - 64

Krauss, Rosalind (Hg.): The Originality of the Avantgarde and other modernist Myths. New Jersey 1985

Krauss, Rosalinde: Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik. In: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 228 - 232

Kunstforum International, Gisliind Nabakowski (Hg.): Video - 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz. Bd. 77/78, 1985

Kunstforum International, Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987

Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Ästhetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien . Bd. 98, Bd. II, 1989

Kunstforum International, Amine Haase (Hg.): Die documenta als Kunstwerk. Bd. 119, 1992

Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Die Zukunft des Körpers I. Bd. 132, 1996

Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Die Zukunft des Körpers II. Bd. 133, 1996

Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992

Kunert, Günther: Vom Wesen der Gewalt. In: Frauke Meyer -Gosau und Wolfgang Emmerich (Hg.): Gewalt, Faszination und Furcht. Leipzig 1994, S. 41 - 53

Kwella, Micky: Berlin. Metropole. Videokunst. 1990. In Kat. 4. Videonale in Bonn, Bonner Kunstverein, Bonn 1990, S. 126 - 137

Lafontaine: Marie-Jo. Jeder Engel ist schrecklich. Presstext Bavaria Filmstudios. München 5. 3. 1992

Lafontaine, Marie-Jo : Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier. In: Kat. Arbeit in Geschichte, Geschichte in Arbeit. Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1988, S. 174 - 175

Lampalzer, Gerda: Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge. Wien 1992

Langer, Matthias: Kunst am Nullpunkt. Eine Analyse der Avantgarde im 20. Jahrhundert. Worms 1984

Lippe, Rudolf zur: Sinnesbewusstsein. Grundlegung einer anthroposophischen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg, 1987

Lischka, Gerhard Johann: Splitter. Ästhetik. Ausgewählte Schriften 1980 - 1993. Bern 1993

Lindner, Ines: Die exakte Stummheit der Details. Über Jenny Holzers Arbeit für das Magazin der Süddeutschen Zeitung. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S.145 - 149

Loiperdinger, Martin: Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm "Triumph des Willens" von Lenie Riefenstahl. Opladen 1987

London, B. (Hg.): Video Spaces. Eight Installations. The Museum of Modern Art, New York 1993

Lorca, Federico Garcia: Klage um Ignacio Sánchez Mejías. Frankfurt 1988

Lütgens, Annelie: Die Versuchung der Gewalt. In: Junge Welt. 21.1.1995, Nr. 18, S. 18 - 19

Lütgens, Annelie: Das Komplott des Künstlers. Bruce Nauman in Berlin und retrospektiv in Zürich. In: Neue Bildende Kunst, Zeitschrift für Kunst und Kritik. 4/5. 1995. September - November, S. 138

Lurker, Manfred: Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart 1985

Lyotard, Jean-Francois: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Jacques Le Rider und Gérard Raulet: (Hg.): Verabschiedung der (Post-) Moderne. Eine interdisziplinäre Debatte. Tübingen 1987, S. 251 - 268

Lyotard, Jean-Francois: Nach dem Erhabenen. Zustand der Ästhetik. In: Noema Art Journal, Nr. 35/ April 2/ 1991, S. 67 - 69

Maffesoli, Michel: Der Schatten des Dionysos. Zu einer Soziologie des Orgasmus. Frankfurt am Main 1986

Malle, Loic: Sie waren als Festspiele für die Götter gemeint. In: Kat. Passio. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1990, o. S.

Malle, Loic und Judith Bartolani: Marie- Lafontaine. ARCA. In: art press, März 1985, S. 19 - 22

Malsch, Friedemann: Das Verschwinden des Künstlers? Überlegungen zum Verhältnis von Performance und Videoinstallation. In: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S 25 - 34

Malsch, Friedemann, Ursula Perucchi-Petri und Dagmar Streckel: Panorama der Künstler-Videos. In: Ursula Perucchi-Petri (Hg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit 1996, S. 43 - 256

Malsch, Friedemann: Video und Kunst - ein historischer Abriß. In: Ursula Perucchi-Petri (Hg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthauses Zürich. Ostfildern-Ruit. 1996, S. 17 - 42

Marcade, Bernard: Die Corrida oder die Leidenschaft der Geometrie. In: Parkett, Nr. 24, 1990, S. 154 - 157

Marcade, Bernard: Video-Begegnungen. Presstext zur Ausstellung "Le Metronom de Babel", Vereins- und Westbank, Hamburg 1992, o.S

Messler, Norbert: Marie-Jo Lafontaine. In: Noema Art Journal. Nr. 32, September / Oktober, 5/1990, S. 80 - 81

Franz Meyer: Die neue Skulptur der sechziger Jahre. In: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 242 - 249.

Metken, Günther: Kunst zu Zeiten der Diktatur. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Heft 12, 50. Jahrgang, Dez. 1996, S. 1091 - 1102

Meyer, Werner: Zu den neueren Arbeiten von Marie-Jo Lafontaine. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Städtische Galerie Göppingen, 1990, S. 10 - 17

Meyer-Gosau, Frauke und Wolfgang Emmerich: Gewalt, Faszination und Furcht. Leipzig 1994

Michel, Karl Markus und Tilman Spengler (Hg.): Die Zukunft der Moderne. Kursbuch. Heft 122, Berlin 1995

Mignot, Dorine: The Luminous Image. 22 Video-Installationen im Stedelijk Museum Amsterdam. In: Kunstforum International, Gisliind Nabakowski (Hg.): Video - 20 Jahre später. Eine Zwischenbilanz. Bd. 77/78, 1985, S. 59 - 83

Mignot, Dorine: Gerry Schum - Die Idee einer Fernsehgalerie. In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 55 - 56

Motte, Helga de la (Hg.): Das Triviale in Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main 1972

Montolio, Celia im Gespräch: Offene Natur. In: Noema Art Journal, Nr. 39, 1995, S. 36 - 45

Tamm, Pia: Videokunst. Aspekte der künstlerischen Aneignung. In: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 247 - 309

Nauman, Bruce: Violent Incident. In: Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S.45 - 48

Neill, John P. O. (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews 1925 - 1970. New York 1990

Neill, John P. O. (Hg.): Barnett Newman - Schriften und Interviews 1925 - 1970. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert, Bern und Berlin 1996

Neumaier, Otto: Les larmes de Lafontaine. In: Noema Art Journal, Nr. 35, April 2/ 1991, S. 24 - 39

Neumaier, Otto: Marie-Jo Lafontaine. Unveröffentlichtes Manuskript, o. O. 1995

Newman, Barnett: The Sublime is now. In: John P. O'Neill (Hg.): Barnett Newman. Selected Writings and Interviews 1925 - 1970. New York 1990, S. 170 - 174

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, München 1980

Niroumand, Mariam: Riefenstahl-Country? In: Frauke Meyer-Gosau und Wolfgang Emmerich (Hg.): Gewalt, Faszination und Furcht. Leipzig 1994, S. 140 - 149

Oppenheim, Ingrid und Christiane Fricke: Katalog. In: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 21 - 195

Paas, Sigrun: Sexualität und Gewalt. In: Kat. Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der französischen Revolution. Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann (Hg.), Hamburg 1986, S. 125 - 142

Paech, Joachim (Hg.): Film, Fernsehen und die Künste. Strategien der Intermedialität. Stuttgart 1994

Park, Christy Sophia: Towards a Theory of Video Art. Diss. Columbus, Ohio 1980

Pauseback, Michael: Natur der Plastik. In: Kat. Richard Serra, Skulpturen und Zeichnungen 1967 - 1983: Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlin 1983, o.S.

Perucchi-Petri, Ursula (Hg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthause Zürich. Ostfildern-Ruit. 1996

Perucchi-Petri, Ursula: Vorwort. In: Ursula Perucchi-Petri (Hg.): Künstler-Videos. Entwicklung und Bedeutung. Die Sammlung der Videobänder des Kunsthause Zürich. Ostfildern-Ruit 1996, S. 9 - 16

Pickshaus, Peter Moritz: Kleiner Unterschied, großes Missverständnis. Zum Verhältnis Film/Video/ Fernsehen. In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 68 - 78

Piense, Otto : Das Schöne und das Tüchtige. Über Sinn und Unsinn eines Wirkungsverhältnisses von Kunst und Technologie. In: Florian Rötzer

(Hg.): Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt am Main 1991, S. 267 - 281

Pochat, Götz: Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft. Köln 1983

Pochat, Götz: Erlebniszeit und Bildende Kunst. In: Christian W. Thomsen und Hans Holländer (Hg.): Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft. Darmstadt 1984, S. 22 - 46

Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986

Pries, Christine (Hg.): Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Weinheim 1989

Psychoanalytisches Seminar Zürich (Hg.): Die neuen Narzissmustheorien. Zurück ins Paradies? Frankfurt am Main 1983

Pühringer, Alexander: Bill Viola. Klagenfurt 1994

Puvogel, Renate: Klaus vom Bruch. In: Artis, Zeitschrift für neue Kunst, 45 Jahrgang, April 1993, S. 26 - 31

Radziewsky, Elke von: Auf der documenta 8. Die belgische Künstlerin Marie-Jo Lafontaine. Die Ambivalenz der Gewalt - Im Labyrinth des Video. In: Die Zeit, 43. Jg, Nr. 19, 1. Mai 1987, S.50 - 51

Raphael, Max: Die Farbe Schwarz. Frankfurt am Main und Paris 1983

Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993

Reck, Hans Ulrich: Exkurs: Alle Werbung ist schön oder Der Triumph des Obszönen. In : Bazon Brock und Hans Ulrich Reck (Hg.): Stilwandel als Kulturtechnik, Kampfprinzip, Lebensform oder Systemstrategie in Werbung, Design, Architektur, Mode. Berlin 1986, S. 228 - 238

Renard, Delphine: Marie-Jo Lafontaine. In: Flash Art, Nr. 7/8, 1985, S. 70 - 71

Ritter, Joachim und Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2, D - F, 1972

Robinson, J. F.: Videotape Recording, London 1981

Rodin, Judith: Die Körperfalle. In Psychologie Heute, Nr. 7, 1993, S. 20 - 25

Roeschmann, Dietrich: Sensation um Mitternacht. Badische Zeitung. 5.12. 1994, S. 6

Rötzer, Florian (Hg.): Digitaler Schein - Ästhetik der elektronischen Medien. Frankfurt am Main 1991

Rötzer, Florian : Zwischen Sehnsucht und Schrecken. Ein Symposium über den Schein des Schönen. Die Tageszeitung, 3.4.1994

Rogenhöfer, Sara im Gespräch mit Florian Rötzer: An einer Ästhetik der Macht bin ich nicht interessiert. In: Kunstforum International Nr. 92, 1987/88, S. 176 - 187

Rollmann, Barbara: Schönes zerstörerisches Feuer. Marie-Jo Lafontaine produziert ihr neues Video in München. Süddeutsche Zeitung, 10. März 1992

Romain, Lothar: Vernunft und Leidenschaft. Liebe und Tod. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwart, München 1989, S. 1- 9

Rose, Barbara: Die Antitradition der amerikanischen Plastik. In: Margit Rowell (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 235 - 241

Rosenblum, Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko. Leipzig 1975

Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Leipzig 1990

Rowell, Margit (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986

Rowell, Margit: Was ist die moderne Skulptur? In: Rowell, Margit (Hg.): Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozess. München 1986, S. 7 - 10

Sabau, Luminata: Die Sizilianische Eröffnung. In: Kat. Multimediale 3. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe ZKM, Karlsruhe 1993, S. 23 - 25

Sachs, Britta: Büchse der Pandora - Marie-Jo Lafontaine und Max Pfeiffer. Frankfurter Allgemeine Zeitung 11. 8. 1990, Nr. 185, S. 127

Sans, Jérôme: Woman was not of the material world. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechapel Art Gallery, Edinburgh, London 1989, S. 44 - 46

Schawelka, Karl: Der Körper als Komplize und Widersacher. Bruce Naumans Videoinstallationen. In: Hamburger Kunsthalle (Hg.): Im

Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Nr. 1, Hamburg 1994, S. 89 - 110

Scheiblich, Petra und Rudolf Spindler: Inszenierungen von Gewalt, Tod und Katastrophen befriedigen ein menschliches Bedürfnis, sagt Jürgen Wertheimer. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 14. 10. 1994, S. 10 - 11

Scheugl, Hans: Sexualität und Neurose im Film. München 1974

Schilling, Jürgen: Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation. Luzern und Frankfurt/M. 1978

Schjeldahl, Peter: The Trouble with Bruce Naumann. In: Art in America, 1994, Vol. 82, Nr. 4

Schmidt, Roland N.: Die vielen Gesichter der Gefühle. Museum Abteiberg: Marie-Jo Lafontaines Videoskulptur "Passio". In: Westdeutsche Zeitung, 17. 2. 1990, o. S.

Seyfarth, Ludwig: Das Schauspiel der Natur. In: Kat. Europa 1789. Aufklärung Verklärung Verfall. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1989, S. 183 - 186

Schmidt-Wulffen, Stephan: Der Silberblick zurück. Geschichte und Geschichten auf der documenta 8. In: Kunstforum International, Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 187 - 197

Schmidt-Wulffen, Stephan : Existenz, Philosophie. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 7 -9

Schmidt-Wulffen, Stephan: Das Erhabene - an der Grenze. Noema Art Journal, Nr. 35/ April 2/ 1991, S. 20 - 23

Schmidt-Wulffen, Stephan: Das Leben ein Fluss. Medien und ihre Bedeutung im Werk von Marie-Jo Lafontaine. Unveröffentlichtes Manuskript, Hamburg 1994, S. 1 - 10

Schneckenburger, Manfred: The Return of Images. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechappel Art Gallery, Edinburgh, London, 1989, S. 24 - 31

Schneider, Ira und Beryl Korot (Hg.): Video Art. An Anthology. New York, London 1976

Scholz, Marcus: Die Drehbuchmacher. Eine theoretische und praktische Einführung in die Fernsehspieldramaturgie. Köln 1988, S. 32 ff

Schütz, Heinz: Marie-Jo Lafontaine. In: Kunstforum International, Florian Rötzer (Hg.): Ästhetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und Neuen Technologien . Bd. 98, Bd. II, 1989, S. 291

Schulze, Karin: Ein luftiger Austausch. Das implizite Wissen vom Subjekt in den Duineser Elegien Rainer Maria Rilkes. Hamburg 1987

Schwarze, Michael: Der Zuschauer als Programmgestalter? Die Fernsehprojekte auf der Berliner Funkausstellung 1979. Eine Bilanz. In: Kat. Videokunst in Deutschland 1963 - 1982. Videobänder, Installationen, Objekte, Performances. Stuttgart 1982, S. 124 - 125

Schweinitz, Ilse von und Dietrich Bühler: Himmel und Hölle. Ein Interview mit Marie-Jo Lafontaine. Zyma Nr..1, März/ April 1993, S. 8 - 13

Serra, Richard und Bentele Verlag (Hg.): Richard Serra. Schriften Interviews 1970 - 1989. Bern 1990

Simmons, Allison: Fernsehen und Kunst-geschichtlicher Abriß einer unwahrscheinlicher Allianz. In: Bettina Gruber und Maria Vedder (Hg.): Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler. Köln 1983, S. 14 - 23

Skipwith, Joanna : Works 1979 - 89. In. Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechapel Art Gallery, Edinburgh, London 1989, S. 9 - 23

Soutif, Daniel: De la répétition au d'sir. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq, Villeneuve d'Ascq 1985, o. S.

Speer, Albert: Spandauer Tagebücher. Berlin 1975

Stemmrich, Gregor (Hg.): Minimal Art. Eine kritische Retrospektive. Dresden, Basel 1995

Stooss, Toni und Thomas Kellein (Hrsg.): Nam June Paik. Otfildern bei Stuttgart

Tieghem, Jean-Pierre van: Le noir du dedans. In Kat. ICC, Anvers, 1978

Tieghem, Jean-Pierre van: Fiction d'une exposition - le corps constituant. In Kat. Kat. Marie-Jo Lafontaine. La Cambre 1929 - 78, Brüssel 1978. o. S.

Tieghem, Jean-Pierre van : Marie-Jo Lafontaine. Le sujet encerclé par ses images, même. In: Arte Factum, Juni 1985, S. 30 - 31

Torcelli, Nicoletta: Videozeit. Eine Untersuchung zur Zeitästhetik in der Videokunst mit besonderer Berücksichtigung der Werke von Vito Acconci und Bill Viola: Diss. Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 1993

Town, Elke (Hg.): Video by artists. Toronto, Basel 1986

Vetter, Helmuth: Der Schmerz und die Würde der Person. Frankfurt am Main, 1980

Virilio, Paul: Krieg & Kino. Logistik der Wahrnehmung.

Vischer, Theodora: Gary Hill. Arbeit am Video. Ostfildern 1995

Vogel, Sabine : Marie-Jo Lafontaine. Kat. Mediale Hamburg. Das erste Festival für Medienkunst und Medienzukunft. Deichtorhallen, Hamburg 1993, S. 70

Wagner, Frank und Gudrun Linke: Mächtige Körper - Staatsskulptur und Herrschaftsarchitektur. In: Kat. Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK, Berlin 1987, S. 63 - 79

Wagner, Monika: Die Industrielandschaft in der englischen Malerei und Grafik, 1770 - 1830. Frankfurt am Main, Bern, Las Vegas 1979

Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Bd. 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1991

Wagner, Monika: Das Problem der Moderne. In: Monika Wagner (Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Bd. 1 und 2, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 15 - 29

Wagner, Monika: Sack und Asche. Materialgeschichten aus der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1997

Walker, Caryn Faure: Knowing. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. The Fruitmarket Gallery, Whitechapel Art Gallery, Edinburgh, London, 1989, S. 80 - 83

Warnke, Martin : Erinnerung an die Avantgarden. In: Karl Markus Michel und Tilman Spengler (Hg.): Die Zukunft der Moderne. Kursbuch, Heft 122, Berlin 1995, S. 47 - 51

Welsch, Wolfgang und Christine Pries: Ästhetik im Widerstreit. Interventionen zum Werk von Jean-Francois Lyotard.

Wenders, Wim: Der Himmel über Berlin. Drehbuch zum Film, Frankfurt am Main 1987

Werckmeister, Otto: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der Achtziger Jahre. München, Wien 1989

Westheider, Ortrud: Die Farbe Schwarz in der Malerei Max Beckmanns. Universität Hamburg, Hamburg 1994

Will, Cornelia: Wortzitate, Bildzitate. In: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 5 -6

Winkler, Kurt: Schinkel-Mythen. Die Rezeption des preußischen Klassizismus in der Kunstpublizistik des Nationalsozialismus. In: Kat. Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst NGBK, Berlin 1987, S. 225 - 244

Wyss, Beat: Die Zukunft des Schönen. In: Karl Markus Michel und Tilman Spengler (Hg.): Die Zukunft der Moderne. Kursbuch, Heft 122, Berlin 1995, S. 1 - 10

Wyss, Beat: Etienne-Louis Boullée. Architektur - Abhandlung über die Kunst. München, Zürich 1987

Youngblood Gene: Expanded Cinema. New York 1970

Zeitung für Fotografie - Volksphoto. Herzliche Bilder 3, Berlin o. J. (1995)

Zimmerli, Walther Ch. (Hg.): Technologisches Zeitalter oder Potmoderne? Paderborn 1988

Zutter, Jörg: Marie-Jo Lafontaine. Les larmes d'acier, 1987. In: Kat. Les larmes d'acier. Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1988, o.S.

## **Filme und Fernsehsendungen**

Ray Müller: Macht der Bilder - Leni Riefenstahl. Dokumentarfilm,  
Videofilm : o. O., (München) 1992/94/95

'Körper' aus der Reihe 37 Grad, ZDF 7.2.1995, 22.15 h

Der Film als Propagandainstrument. Kulturweltspiegel, ZDF, 8.1. 1995,  
21.45 h

Zeichen der Zeit: aufgegeilt und unbefriedigt - die Körperfalle, ARD,  
14.3.95, 21.45 h

Pars Filmproduktion (Hg.): Maß, Farbe, Licht - Über die ästhetische  
Theorie von Gerhard Merz. Videofilm 1991

## Abbildungsnachweis

**Abbildungen:** Siehe Papierexemplar Dissertation Elisabeth Kenter in der Staatsbibliothek Hamburg

Ulrike Rosenbach: Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973 - 76  
entn. Bettina Gruner und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S.184

Richard Serra: Abstract slavery, 1974 (290x 538 cm)  
ent. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 5, 1989, S. 8

Marie-Jo Lafontaine: Die Büchse der Pandora, 1990 ( 139 x 306 cm)  
ent. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 31

Edvard Munch: Vampir, 1895 (Lithographie, 36x46 cm)  
ent. Kat. Edvard Munch Villa Stuck München, München 1987, S. 148, 149

Marie-Jo Lafontaine: Fleur du Mal, 1990  
entn. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 21

Thomas Locher: 1 - 8, 1994  
Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Thomas Ruff, o. T., 1990  
Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Bill Viola, "Il Vapore", 1975  
entn. Bettina Gruber und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S. 205

Bob Flanagan (und Rose Sheree), Videostill, 1996  
ent. Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S.83

Marcel Odenbach: Mir hat es den Kopf verdreht, 1996  
Kat. fremdKörper - corps étranger - foreign Body Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1996, S. 26

Ira Schneider, Time Zones, 1980  
Entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 172

Max Almy, Work Station, 1984  
entn. Herzogenrath, Wulf und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 66

Bill Viola: Nantes - Tryptich, 1992

entn. Kat. Bill Viola, Düsseldorf, 1993, S. 128, 129

Douglas Davis: "TV is great, because when you close your Eyes, it sounds like Radio", 1985

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989; S. 104

Jill Scott: Paradise Tossed, 1993  
(Computerinstallation, Abb. hier Einladungskarte)

Marie-Jo Lafontaine: Nuages et mer, 1994/96  
entn.: Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S.41

Richard Serra: Trunk, 1986 - 87 (590 x 230 x 175 cm)  
entn. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 5, 1989, S.13

Buky Schwartz: Three Angels of Coordination for Monitoring the Labyrinth Space, 1986.  
entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989; S. 175

Buky Schwartz: Relais Station, 1987  
entn. Kunstforum International: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 237

Klaus vom Bruch "Der beste Mohikaner", 1993  
entn. Wulf Herzogenrath: Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur. Regensburg 1994, S. 277

Klaus vom Bruch "Die Verhärtung der Durchschnittsseelen", 1986 und " Coventry - War Requiem", 1987  
entn.: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 34

Bill Viola: Theater of Memory, 1985  
entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 296

Albert Speer: Projekt für die Kuppelhalle Berlin (Photomontage)  
entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Expo Paris, 1937 Deutsches Haus  
entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Shigeko Kubota: Nude Desending a Staircase, 1975/76

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 185

Shigeko Kubota: Three Mountains, 976 - 79

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 91

Studio Azzuro: Il nuotatore, 1984 .

entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 274

Friederike Pezold: Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973-76

entn. Bettina Gruber und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S. 184

Bruce Nauman: Clown Torture, 1995

entn. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 25, 1994, S. 12

Marcel Odenbach: Ständig auf dem Sprung sein; 1995.

entn. Kritisches Lexikon der Gegenwart. Nr. 31, 1995, S. 10

Reichsparteitag Nürnberg 1936, Lichtdom

entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Kunstforum International: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 138, 139

Klaus vom Bruch: Propellerband, 1979

entn.: Herzogenrath, Wulf: Videokunst in Deutschland. Köln 1982, S. 155

Klaus vom Bruch: Duracellband, 1980

entn. Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 19

Bruce Nauman: Anthro/Socio, 1992.

ent. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 25, 1994, S. 16

Bruce Nauman Violent Incident, 1986.

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 217

Marie-Jo Lafontaine "Des Jeux pour rejouer les regards des dieux" an, 1989

entn. Noema Art Journal, Nr. 35/ April 2/ 1991, S. 30

Arno Breker: Prometheus.

entn. Peter Ulrich Hein : Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 243

Arno Breker: Skulpturen

entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Wien 1991, Titelbild

Figur aus der Gruppe der Tyrannenmörder

entn. Flavio Conti: Wie erkenne ich griechische Kunst? Stuttgart, Zürich 1979, S. 41

Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1808-10

entn. Max Imdahl: Barnett Newman - Who is afraid of red yellow, blue.

III. Stuttgart 1971

Etienne-Louis Boullée: Cenotaphium

entn.: Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986, S. 423

Barnett Newman Who's afraid of red, yellow and blue , 1966/67

entn. Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Ian Hamilton Finlay: View to the Temple, 1987

entn. Kunstforum International: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 187

Alle hier nicht aufgeführten Abbildungen von Marie-Jo Lafontaine

entn. Archiv Marie-Jo Lafontaine

Marie-Jo Lafontaine: Die Büchse der Pandora, 1990 ( 139 x 306 cm)

ent. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 31

Edvard Munch: Vampir, 1895 (Lithographie, 36x46 cm)

ent. Kat. Edvard Munch Villa Stuck München, München 1987, S. 148, 149

Marie-Jo Lafontaine: Fleur du Mal, 1990

entn. Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S. 21

Thomas Locher: 1 - 8, 1994

Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Thomas Ruff: o. T., 1990

Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Bob Flanagan (und Rose Sheree), Videostill aus s, 1996

ent. Kat. Gewalt/Geschäfte. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1994, S.83

Marcel Odenbach: Mir hat es den Kopf verdreht, 1996

entn. Kat. fremdKörper - corps étranger - foreign Body Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1996, S. 26

Ira Schneider: Time Zones, 1980

entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 172

Max Almy: Work Station, 1984

entn. Herzogenrath, Wulf und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 66

Bill Viola: Nantes - Tryptich, 1992

entn. Kat. Bill Viola, Düsseldorf, 1993, S. 128, 129

Bill Viola: "Il Vapore", 1975

entn. Bettina Gruber und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S. 205

Douglas Davis: TV is great, because when you close your Eyes, it sounds like Radio", 1985

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989; S. 104

Jill Scott: Paradise Tossed, 1993

(Computerinstallation, Abb. hier Einladungskarte)

Etienne-Louis Boullée: Cenotaphium

entn.: Götz Pochat: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986, S. 423

Marie-Jo Lafontaine: Nuages et mer, 1994/96

ent.:Kat. Marie-Jo Lafontaine. Die Büchse der Pandora. Museum Schloß Hardenberg, Velbert 1990, S.41

Richard Serra: Trunk, 1986 - 87 (590 x 230 x 175 cm)

entn. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 5, 1989, S.13

Buky Schwartz: Three Angels of Coordination for Monitoring the Labyrinth Space, 1986.

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989; S. 175

Buky Schwartz: Relais Station, 1987

entn. Kunstforum International: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta 8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 237

Klaus vom Bruch: Der beste Mohikaner, 1993

entn. Wulf Herzogenrath: Mehr als Malerei. Vom Bauhaus zur Video-Skulptur. Regensburg 1994, S. 277

Klaus vom Bruch: Die Verhärtung der Durchschnittsseelen, 1986 und " Coventry - War Requiem", 1987

entn.: Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 34

Bill Viola: Theater of Memory, 1985  
entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 296

Albert Speer: Projekt für die Kuppelhalle Berlin (Photomontage)  
entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Expo Paris 1937, Deutsches Haus  
entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Shigeo Kubota: Nude Desending a Staircase, 1975/76  
entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 185

Shigeo Kubota: Three Mountains, 976 - 79  
entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 91

Studio Azzuro: Il nuotatore, 1984 .  
entn.: Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 274

Friederike Pezold: Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973-76  
entn. Bettina Gruber und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S. 184

Bruce Nauman: Clown Torture, 1995  
entn. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 25, 1994, S. 12

Marcel Odenbach: Ständig auf dem Sprung sein; 1995.  
entn. Kritisches Lexikon der Gegenwart. Nr. 31, 1995, S. 10

Reichsparteitag Nürnberg 1936, Lichtdom  
entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Hamburg 1993, o. S.

Klaus vom Bruch: Propellerband, 1979  
entn.: Herzogenrath, Wulf: Videokunst in Deutschland. Köln 1982, S. 155

Klaus vom Bruch: Duracellband, 1980  
entn. Kunstmuseum Bonn (Hg.): Video im Kunstmuseum Bonn. Die Sammlung. Bonn 1992, S. 19

Bruce Nauman: Anthro/Socio, 1992.  
ent. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 25, 1994, S. 16

Bruce Nauman: Violent Incident, 1986.

entn. Wulf Herzogenrath und Edith Decker (Hg.): Video-Skulptur: retrospektiv und aktuell 1963-1989. Köln 1989, S. 217

Marie-Jo Lafontaine "Des Jeux pour rejouir les regards des dieux" an, 1989  
entn. Noema Art Journal, Nr. 35/ April 2/ 1991, S. 30

Arno Breker: Prometheus.

entn. Peter Ulrich Hein : Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 243

Arno Breker: Skulpturen

entn. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Wien 1991, Titelbild

Figur aus der Gruppe der Tyrannenmörder

entn. Flavio Conti: Wie erkenne ich griechische Kunst? Stuttgart, Zürich 1979, S. 41

Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1808-10

entn. Max Imdahl: Barnett Newman - Who is afraid of red yellow, blue.  
III. Stuttgart 1971

Ulrike Rosenbach: Die neue leibhaftige Zeichensprache, 1973 - 76

entn. Bettina Gruner und Maria Vedder: Kunst und Video. Köln 1983, S.184

Richard Serra: Abstract slavery, 1974 (290x 538 cm)

ent. Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Nr. 5, 1989, S. 8

Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue, 1966/67

entn. Archiv Stephan Schmidt-Wulffen

Ian Hamilton Finlay: View to the Temple, 1987

entn. Kunstforum International: Stephan Schmidt-Wulffen (Hg.): documenta  
8: Kunst auf dem Prüfstand. Bd. 90, 1987, S. 187

Alle hier nicht aufgeführten Abbildungen von Marie-Jo Lafontaine

Archiv Marie-Jo Lafontaine Brüssel

