Aus dem Bild springen, das Bild zerschießen

Raum- und medienübergreifende Verhandlungen von Autorschaft in Foto-Performances von VALIE EXPORT

Friederike Oberkrome

Based on the two photo performances *Glasplatte mit Schuss* (1972) and *Ontologischer Sprung I, II, III* (1974) by feminist media and performance artist VALIE EXPORT, this article examines how authorship is negotiated in her work. It starts from the assumption that authorization practices, questions of agency, and the relationship between artistic production, institutional environment, and economic structures play a crucial role in EXPORTs work but have gained little attention so far. In the following, I would like to show how feminist authorship comes into play in these two examples in a way that blurs the boundaries between performance and photography: on the one hand, as a media-reflexive criticism of the patriarchal production of the female image, staged here as a de-authorization of the *male gaze*; and on the other hand, as a strategy of visualisation and self-assertion as a female and feminist artist.

Die österreichische Medien- und Performancekünstlerin VALIE EXPORT gehört zu den international bekanntesten und renommiertesten Vertreter:innen der feministischen Avantgarde. Ihr Künstler:innenname ist dabei ausdrücklich als Marke zu verstehen. Waltraud Lehner hat ihre Namensgebung in dem Porträt *VALIE EXPORT – SMART EXPORT* (1970) ins Bild gesetzt: Rauchend hält EXPORT eine Zigarettenpackung der österreichischen Marke Smart Export in die Kamera, auf der das Wort Smart mit dem Namen VALIE und die im Markenlogo abgebildete Weltkugel mit dem Gesicht der Künstlerin überklebt ist. Darum verlaufen die Worte „Semper et ubique. Immer und überall“, die EXPORTs Selbstbehauptung als Künstlerin ebenso

Friederike Oberkrome: „Aus dem Bild springen, das Bild zerschießen. Raum- und medienübergreifende Verhandlungen von Autorschaft in Foto-Performances von VALIE EXPORT“, in: Micha Braun/Veronika Darian/Melanie Gruß/Patrick Primavesi/Ingo Rekatzky/Janine Schulze-Fellmann/Torben Schleiner/Lydia Wilinski (Hg.): *Offene Räume. Theaterwissenschaftliche Perspektiven* (*PERFORMING ARTS Books*, Band 1), Heidelberg: arthistoricum.net 2026, S. 231–236. https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1757.c26190 (CC BY-SA 4.0)

unterstreichen wie ihren Anspruch, sich global bekannt zu machen.[1] Dieser doppelte Gestus der Urheberschaft und Vermarktung kennzeichnet auch EXPORTs ikonische Signierpraxis in Form eines Stempels: Während der stets in Versalien geschriebene Künstler:innenname Autorschaft behauptet, hebt die Praxis des Stempelns die serielle Verbreitung ihrer Arbeiten sowie den Markencharakter der Künstlerin hervor.

Solche Verhandlungen von Autorschaft prägen VALIE EXPORTs Arbeitsweisen von Anfang an, sind in der Rezeption ihres Werks bislang aber tendenziell unterbelichtet – und zwar sowohl im Hinblick auf ihren Umgang mit Autorisierungspraxen, auf Fragen von Agency als auch hinsichtlich des Verhältnisses von künstlerischer Produktion, institutionellem Umfeld und ökonomischen Strukturen.[2] EXPORT selbst hat diese Aspekte wiederholt in Form von künstlerischen Manifesten und poetologischen Schriften thematisiert.[3] Auch mit Blick auf die umfangreiche Sammlung von schriftbildlichen Skripten und Materialien zu ihren Aktionen, die ein vielschichtiges Verhältnis von Idee und Umsetzung, Autorin und Performerin, Original und Reproduktion erkennen lassen, stellen sich Fragen nach EXPORTs Umgang mit Autorschaft.

Wie ich nachfolgend anhand von zwei konzeptuell angelegten Foto-Performances aus den 1970er Jahren skizzieren möchte, wird auch die Arbeit an und mit dem fotografischen Bild bzw. der Performativität des Bildraums bei EXPORT zum Aushandlungsort von solchen Autorschaftsfragen. So legt das Triptychon *Ontologischer Sprung I, II, III* (1974) Aufnahmen eines Fußpaars am Strand und im Wohnzimmer als Bild im Bild übereinander, um die geschlechtliche und mediengeschichtliche Codierung dieser Bildräume hervorzukehren. Die ebenfalls am Strand entstandene serielle Foto-Performance *Glasplatte mit Schuss* (1972) verhandelt hingegen die ungleichen Blickverhältnisse einer fotografischen Situation, indem sie den Moment der Bildwerdung als ein buchstäbliches und wiederholtes (Zer-)Schießen des Bildes inszeniert. Im Folgenden möchte ich andeuten, wie in diesen beiden Beispielen der Topos feministischer Autorschaft zum einen als medienreflexive Kritik an der patriarchal strukturierten Hervorbringung des weiblichen Bildkörpers virulent wird und sich zum anderen als eine Strategie der Selbstbehauptung EXPORTS als feministisch arbeitender Künstlerin erweist.

1 Das Bild ist abrufbar unter https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=2133 (22.11.2025).

2 Vgl. Sabine Kampmann: „Autorschaft in den Bildenden Künsten", in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hg. v. Michael Wetzel, Berlin: De Gruyter, 2022, 543–554, hier 548–551.

3 Z.B. in VALIE EXPORT: „Feministischer Aktionismus. Aspekte", in: *Frauen in der Kunst*, Bd. 1, hg. v. Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980, 139–176; VALIE EXPORT: „Woman's Art. Manifest zur Ausstellung MAGNA", in: *Neues Forum* 228 (1972), 47.

Den Bildraum durchlöchern

In den sechs Bildern der von Eric Timmermann fotografierten Serie *Glasplatte mit Schuss* (1972) steht die mit einem schwarzen Rollkragenpullover und schwarzer Hose bekleidete VALIE EXPORT in einer offenen Dünenlandschaft. In Händen hält sie eine quadratische, einmalig durchschossene Glasplatte und positioniert diese so vor ihrem Körper, dass das Einschussloch über verschiedenen Körperstellen wie dem Unterleib, der Brust, der Wange sowie einem Auge, der Schläfe oder dem Mund liegt.[4] Als Verdopplung der Linse oder als zweites Okular gelesen, verweist die Platte zunächst auf die medientechnischen Grundlagen sowie auf den Entstehungsmoment jeder Fotografie. Ähnlich wie in EXPORTS legendärer Arbeit *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) thematisiert das titelgebende Objekt im Sinne eines „doppelten Shootings" aber auch die „Durchlässigkeit zwischen Performance und Fotografie"[5] und inszeniert den fotografischen Akt des Bilder-Schießens als Form der Machtausübung. Augenscheinlich nimmt EXPORT ‚vor' der Kamera und ‚hinter' der Glasplatte in doppelter Hinsicht eine ‚Zielposition' ein: für das männlich codierte Kameraauge, den *male gaze*, ebenso wie für das imaginierte Projektil.

Die abfotografierte Glasplatte wird jedoch auch zum Spiegel, in dem bei genauerem Hinsehen der Fotograf Timmermann zu erkennen ist. Dieser lichtet nicht nur EXPORT, sondern auch sich selbst beim Auslösen ab und macht damit das ansonsten verborgene Geschehen hinter der Kamera sichtbar. Die als doppelte Linse wie als Spiegel eingesetzte Glasplatte stellt das Verhältnis von fotografierender und fotografierter Person damit zugleich aus und relativiert es. Denn mit der reflektierenden Glasplatte in Händen, die unterschiedlich positioniert wird, bestimmt EXPORT mit über Bildentstehung und -fokus. Je nachdem, wie sie die durchschossene Glasplatte ausrichtet, steuert sie den unschwer mit dem Fotografen assoziierbaren, männlich-objektifizierenden Blick auf ihren Körper und setzt diesen zugleich in Szene.

Durch diese spezifische Form der Selbstinszenierung de-autorisiert EXPORT den männlichen Blick und wirft, versinnbildlicht durch die zerschossene Glasplatte, einen anderen, einen *female gaze* zurück. Sie eignet sich den fragmentierenden Blick auf ihren Körper an und macht sich, um es mit ihren eigenen Worten zu sagen, vom „Objekt der männlichen Naturgeschichte endlich zum Subjekt [ihrer] eigenen Geschichte"[6]. Dass EXPORT als Handlungsort dieses emanzipatorischen Szenarios den offenen Raum einer vermeintlich

4 Zur Selbstinszenierung mit Glasplatten in der feministischen Avantgarde vgl. Astrid Hackel: „Grenzen aus Glas. (Foto-)Performances von Gabriele Stötzer, Geta Brătescu, Orshi Drozdik, Vlasta Delimar, Marina Abramović und Else Gabriel", in: *Gegen die Wand. Subversive Positionierungen von Autorinnen und Künstlerinnen*, hg. v. Julia Freytag/dies./Alexandra Tacke, Berlin: Neofelis, 2021, 185–217.

5 Mechtild Widrich: „VALIE EXPORT. Körperkino", in: *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der SAMMLUNG VERBUND*, Wien, hg. v. Gabriele Schor, München/London/New York: Prestel 2015, 167-168, hier 167.

6 EXPORT, „Feministischer Aktionismus", 141.

unberührten Strandlandschaft wählt, konterkariert dabei nicht nur die tradierte Assoziation von weiblichem Körper und natürlicher Landschaft; es bewirkt auch eine Umkehr, eine ‚Durchlöcherung' des auf Erfassung und Stillstellung des (weiblichen) Körpers ausgerichteten patriarchalen Blickverhältnisses.

Zwischen Bildräumen springen

Ein natürlicher Sandstrand ist nicht zufällig auch der visuelle Ausgangspunkt für das Tryptichon *Ontologischer Sprung I, II, III* (1974), das als *mise en abyme* konzeptualisiert ist. Das erste Bild zeigt EXPORTs nackte Füße im Sand, aufgenommen in Schwarz-Weiß. Ein zweites Bild, das wieder am Strand, diesmal aber in Farbe abgelichtet ist, zeigt das Fußpaar mit rot lackierten Nägeln auf der ersten Fotografie stehend, und zwar genau neben dem schwarz-weiß abgelichteten Fußpaar. Und das dritte, ebenfalls farbig, versetzt die Betrachtenden in einen Wohnraum, lokalisierbar am opulent verzierten Wohnzimmerteppich, auf dem eine Fotografie des zweiten Szenarios liegt, in das EXPORT sich noch einmal mit unlackierten Füßen gestellt hat.[7]

EXPORTs Werkserie der *Ontologischen Sprünge*, aus der dieses Triptychon stammt und die allesamt in Dünenlandschaften am Meer fotografiert wurden, thematisiert Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen menschlichem und Landschaftskörper.[8] Dabei kreist sie um das Problem des fotografischen Indexes, also um das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit und um die Verortung des Abgebildeten. *Ontologischer Sprung I, II, III* wirft diese Fragen schon durch seine formale Anlage auf: Das originale Motiv des Fußpaars kehrt wieder und wieder, die Bildrahmen vervielfachen sich, die Orte der Aufnahme überlagern einander. Zugleich unterscheiden sich die Fotografien durch ihre Farbigkeit, das jeweils gewählte Setting der Aufnahme und die wiederholten, aber unterschiedlichen Rahmungen, so dass der ins Bild gesetzte Sprung vom natürlichen Sandstrand ins kultivierte Wohnzimmer verschiedene Assoziations- bzw. Deutungsräume eröffnet.

Zunächst fällt die vorgenommene geschlechtliche Codierung der Reihe ins Auge: Das in vermeintlich neutralem Schwarz-Weiß abfotografierte nackte Fußpaar erhält durch die roten Nägel im zweiten Bild einen geschlechtlichen Imprint, den der im dritten Bild mit dem Teppich angedeutete Innenraum als Sphäre des Häuslich-Privaten noch verstärkt. Darum wissend, dass es EXPORT selbst ist, die hier von Raum zu Raum springt, scheint diese Bildreihe buchstäblich die Frage nach der Verortung des weiblichen Subjekt

7 Zum Teil werden die drei Bilder horizontal und chronologisch gezeigt, wie in *Körpersplitter. Band I: KÖRPERKONFIGURATIONEN. Fotografien 1968-77*, hg. v. Heimrad Bäcker, Wien: Edition Neue Texte, 1980, 32–34; zum Teil sind sie vertikal angeordnet, wie in *VALIE EXPORT*, hg. v. Walter Moser, München/London/New York: Prestel, 2023, 131.

8 So beispielsweise in VALIE EXPORT: „Corpus More Geometrico", in: *VALIE EXPORT. Archive Matters. Dokumente lesen und zeigen*, hg. v. Sabine Folie, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021, 104–105.

sowie der Künstlerin aufzuwerfen: In welchem Raum stehe ich, wo komme ich vor? Welche Art von Räumen stehen mir offen, welchem gehöre ich an? Und wo kann ich Spuren hinterlassen?

Der *Ontologische Sprung I, II, III* gibt aus feministischer Perspektive eine indirekte Antwort hierauf. So reflektieren Aufnahmeort und -gegenstand auf die Entstehungsgeschichte der Fotografie: wie Sand Fußabdrücke augenblicklich aufnimmt, galt auch die Fotografie ihren Pionieren zunächst als Medium unmittelbarer Aufzeichnung. William Henry Fox Talbot (1800-1877) bezeichnete die Fotografie in seiner gleichnamigen Studie bekanntermaßen als ‚Zeichenstift der Natur': Nicht mehr die künstlerische Hand, sondern das Licht selbst übertrage die Gegenstände auf Papier.[9] In ihrem *humanoiden Skizzenbuch der Natur*, das schon im Titel auf Talbot verweist,[10] verhandelt EXPORT diese von Männern dominierte Entstehungsgeschichte und setzt die von Talbot teilweise übersehene Bedeutung der Technik für die Fotografie mittels übermalter Fotografien, einem Spiel mit Farbgebungen oder eben sprunghafter Raumwechsel wieder ins Bild.[11] EXPORTs Spiel mit den technischen Reproduktionsmöglichkeiten der Fotografie demonstriert, dass zwischen Bild und Wirklichkeit ein medialer, ein ontologischer Spalt klafft, den auch ein, zwei, drei Sprünge nicht schließen können. Der durch die Serialität markierte Abstand zwischen Bild, Abbild und Vorbild lässt die Betrachtung der Fotografien ins Stocken geraten und lotet das Verhältnis zwischen konkretem, materiellem Bildraum und den Spielräumen des Mediums Fotografie neu aus.

Medienreflexion und feministische Autorschaft

Mit den 1960er- und 1970er Jahren entstehen VALIE EXPORTs feministische Foto-Performances in einer Zeit, in der traditionelle Vorstellungen von Künstler und Autorschaft bekanntlich einem radikalen Wandel unterliegen.[12] Einschlägig hierfür steht Roland Barthes' sprichwörtlich gewordener Essay *Der Tod des Autors* aus dem Jahr 1968, in dem Barthes dafür plädiert, Textinterpretation von der Instanz des Autors zu lösen,[13] die ihn in erster Linie

9 „It may suffice, then, to say, that the plates of this work have been obtained by the mere action of Light upon sensitive paper. […] They are impressed by Nature's hand; […]". William Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, in: *project-gutenberg.org*, 16.8.2010, https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-h/33447-h.html#toc6 (22.11.2025).

10 Noch expliziter verweist EXPORTs 1974 entstandene Zeichnung *The pencil of nature* auf Talbot, die eine menschliche Hand mit Fingern aus Federkielen zeigt, die Talbots Buchtitel zeichnet.

11 Zur mangelnden Berücksichtigung der technischen Apparatur bei Talbot vgl. Ronald Berg: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München: Fink, 2001, 40-43.

12 Vgl. Nancy K. Miller: „Wechseln wir das Thema/Subjekt. Die Autorschaft, das Schreiben und der Leser", in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, Stuttgart: Reclam, 251–274, hier 251.

13 Roland Barthes: „Der Tod des Autors", in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, aus dem Französischen von Dieter Hornig, 6. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2021, 57-63, hier 58.

noch als innerliterarische Figuration sowie als Begehrensstruktur im Text interessiert. Der Autor sei heute ein „moderne[r] Schreiber“[14], der bereits vorhandenes Sprachmaterial neu zusammenfügt und organisiert, dessen Tun also nicht originär, sondern wesentlich von bereits existierenden Texten und Schreibweisen (*écritures*) bestimmt ist.

In einem ähnlichen Sinne greift auch die Arbeitsweise von VALIE EXPORT, wie bei vielen Künstler:innen der feministischen Avantgarde, auf bereits existierendes Bild- und Sprachmaterial zurück, das sie sich aneignet und umbildet. Die Auflösung der Grenzen zwischen Original und Reproduktion und die Inszenierung rekursiver Bewegungen, die Barthes als konstitutiv für den „Raum des Schreibens“[15] erachtet, spielen auch bei EXPORT eine wesentliche Rolle: als souveräne Kunstproduzentin wird sie v.a. in der situativen Ausführung ihrer Aktionen sichtbar. Anders als bei Barthes, dem die *écriture* als eine „entpersönlichte[n] und besitzerlose[n]“[16] Sphäre vorschwebt, bleibt die materielle Ebene der Bildproduktion, über die Fragen nach dem Verhältnis von Gegenstand und mediatisierter Abbildung verhandelt werden, bei EXPORT allerdings entscheidend. Denn in EXPORTs medienreflexiven, das Bild der Frau ebenso auf- wie angreifenden Arbeiten geht es überhaupt erst darum, sich selbstbestimmt in Szene zu setzen und Prinzipien der medialen und künstlerischen (De-)Autorisierung aus feministischer Perspektive offenzulegen. An diese doppelte Stoßrichtung ihrer Arbeitsweise zu erinnern, erscheint mit Blick auf heutige Diskussionen um Formen feministischer und kollektiver Autor:innenschaft in den performativen Künsten ebenso produktiv wie notwendig.

14 Barthes, „Tod des Autors“, 60.

15 Barthes, „Tod des Autors“, 62.

16 Miller, „Wechseln wir das Thema/Subjekt“, 251.