

***Projection* (2008) von Andrea Fraser.**

**Die Polysemie „Projektion“ als Ausdruck feministischer
und sozioanalytischer Praxis zwischen Kunst und Psychoanalyse.**



Bachelorseminar „Skulptur Körper Performance“ im Wintersemester 2019/20

Univ.-Prof. Dr. Eva Kernbauer

Abteilung Kunstgeschichte, Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und
Kunstvermittlung, Universität für angewandte Kunst

Bachelorarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades **Bachelor of Arts (Art and Education)**,
abgekürzt „BA“, eingereicht am 20.02.2020 von: **Alexandra Assinger**

Matrikelnummer: 01509750

Studienkennzahl: A 193 054 071 S

E-Mail-Adresse: alex_assinger@hotmail.com

Zeichenzahl: ~ 68,000 (inkl. Fußnoten, exkl. Leerzeichen)

Da der Prozess dieser Bachelorarbeit mehr als ein wissenschaftlicher war / ist, möchte ich gerne den Menschen **danken**, die mich begleiten. **Danke** Hannah, Ingo, Marius und Verena!

Danke an meine Eltern.

Mein **Dank** gilt außerdem Univ.-Prof. Dr. Helmut Draxler für das aufschlussreiche Gespräch und Univ.-Prof. Dr. Eva Kernbauer für die wunderbare Betreuung.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
I. <i>Projection</i> im Heiligenkreuzerhof	3
II. Werkbeschreibung und -analyse	4
II. i) Die Installation im Raum	4
II. ii) Die Videoarbeit	5
III. Theoretische Referenzsysteme	10
III. i) Psychoanalytische Referenzen	12
III. ii) Sozioanalytische Referenzen	14
III. iii) Körper – Gesellschaftsordnung – Feminismus	17
IV. Interpretation und Hintergründe	21
IV. i) <i>Projection</i> als psychoanalytisches Setting	21
IV. ii) Von der ursprünglichen Therapiesituation zur Installation	23
IV. iii) Das Dispositiv der Videoinstallation	25
IV. iv) Vis-a-vis	26
IV. v) Selbstpräsentation / Doppelung / Narzissmus / Ambivalenz	30
Conclusio	34
Bibliografie	35
Bildanhang	38

Einleitung

Im Mittelpunkt dieser Bachelorarbeit steht die erstmals 2008 in Berlin präsentierte Zweikanal-Videoinstallation *Projection* von Andrea Fraser. Die US-amerikanische Künstlerin ist am 27. September 1965 in Billings, Montana geboren, lebt und arbeitet in New York. Unter anderem trägt sie den Wolfgang Hahn Preis (seit 2013) und seit 2016 den Oskar-Kokoschka-Preis.

Bei *Projection* handelt es sich um eine Zweikanal-Videoinstallation, eine Doppelprojektion auf zwei sich gegenüberstehenden Leinwänden, deren Skript auf transkribierten Videoaufzeichnungen echter psychotherapeutischer Sitzungen basiert, an denen die Künstlerin als Patientin teilgenommen hat. Die Texte wurden als gekürzte „einseitige Dialoge“ neu zusammengesetzt und von Fraser in den beiden Rollen des Therapeuten und der Patientin vor der Kamera dargestellt.

Das Ziel dieser Bachelorarbeit – deren Hauptteil in vier Teile unterteilt wird – ist es, zu untersuchen, wie *Projection* in Zusammenhang mit feministischer, sozioanalytischer kritischer Praxis steht und welchen Beitrag die Psychoanalyse dazu leisten kann. Neben *Projection* werden auch andere Arbeiten aus ihrem Oeuvre und theoretische Texte der Künstlerin als Vergleichsgrundlage und zur Einbettung der hier gestellten Fragestellungen miteinbezogen. Dafür wird als erste Annäherung an die Arbeit ihre Stellung in der beispielhaft herangezogenen Ausstellung *We need more than one term for these big things* in der Universitätsгалerie der Universität für angewandte Kunst im Heiligenkreuzerhof angesprochen, die sich mit Feminismus und Emanzipation auseinandersetzt.

Die darauffolgende Werkbeschreibung wird von ferner nach näher aufgebaut, von der Präsenz der Videoinstallation in der Ausstellung und im Raum hin zur Untersuchung der technischen Projektionsform und der Analyse des Videomaterials an sich. Die Werkbeschreibung bzw. -analyse – die im Genette'schen Begriff der externen Fokalisierung, es wird also nur beschrieben, was auch gesehen und gehört werden kann¹, abgehandelt wird – konzentriert sich vor allem auf die Unterschiede dieser beiden Figuren.

Den dritten Part des Hauptteils bildet die Auseinandersetzung mit den beiden für Fraser sehr wichtigen Referenzsystemen, nämlich Psycho- und Sozioanalyse. Ersteres interessiert vor allem wegen dem Konzept der Projektion: allgemein als Mechanismus, der zwischen Menschen vorkommt und ganz speziell im Setting der Psychoanalyse. Für Zweiteres ist vor allem Pierre Bourdieu mit seiner reflexiven Soziologie, die sich unter

¹ Aufschlussreiche Informationen, die jedoch auch nicht zur späteren Interpretation passen, werden in den Fußnoten aufbereitet. Der_die Betrachter_in wird aber jedenfalls mit dem Anspruch ausgestattet, das Gesehene und Gehörte zu zerlegen und mit anderem G. und G. zu vergleichen.

anderem mit den in die menschlichen Körper eingeschriebenen Gesellschafts- und Machtstrukturen (Habitusbegriff) und in diesem Zuge mit der Ungleichheit der Geschlechterverhältnisse auseinandersetzt, ein wichtiger Einfluss für Fraser. Im darauffolgenden Unterkapitel wird die Performance in *Projection* im Sinne einer Einbettung in Judith Butlers Performing-Gender-Theorie, Frigga Haugs Opfer-Täter-Diskussionen und anderen feministischen Theorien untersucht.

Im vierten Abschnitt des Hauptteils, der sich der Interpretation widmet, werden die einzelnen Aspekte und künstlerischen Entscheidungen beleuchtet, auf die Fraser in der Konzeption der Arbeit setzt, um ihre theoretischen Überlegungen sichtbar zu machen und um die Betrachter_innen miteinzubeziehen. Dabei soll es zuerst um Kunstrezeption und Psychoanalyse im Allgemeinen gehen, diese wird anschließend mit dem Dispositiv der Videoinstallation in Verbindung gebracht und dann erläutert, wie das Vis-a-vis in *Projection* mithilfe von Theorien zu Spiegelungen interpretiert werden kann und welche Position dabei die Betrachter_innen in der Mitte des Raumes einnehmen. Abschließend werden verschiedene Ansätze diskutiert, nämlich in Hinblick darauf, wie die Performance der Künstlerin Andrea Fraser im Kontext ihrer Arbeit *Projection* gesehen werden kann. Vorweg ist festzuhalten, dass Künstlerin und Werk unmöglich getrennt voneinander betrachtet werden können.

Das veränderliche Gendern der Patient_in(nenfigur) und der Therapeut_in(nenfigur) ist beabsichtigt und entspricht dem jeweiligen ‚Erfahrungsstand‘ der Leser_innen bzw. Betrachter_innen an der jeweiligen Stelle der Beschreibung oder wird später gemäß der Annahme bzw. Lesart, die in diesem Kapitel gerade unterstrichen werden soll, eingesetzt. Diese Vorgehensweise soll die Fluidität der Sache betonen.

I. *Projection* im Heiligenkreuzerhof

Die Videoinstallation *Projection* wurde von Oktober 2019 bis Jänner 2020 in der Universitätsgalerie Heiligenkreuzerhof der Universität für angewandte Kunst Wien im Zuge der von Melanie Ohnemus kuratierten Gruppenausstellung *We need more than one term for these big things* präsentiert. Wie dem Ausstellungstext zu entnehmen ist, beschäftigt sich die Ausstellung mit künstlerischen Werken,

„die Tendenzen eines bereits emanzipierten Feminismus enthalten. So versucht die Ausstellung, eine Art spekulativen Feminismus zu verhandeln, der nicht von vornherein aus einer Position des Mangels spricht, sondern aus der Behauptung von bereits emanzipierten Standpunkten, die in gleichberechtigter Kommunikation mit anderen Disziplinen stehen.“²

Bemerkenswert an der Auswahl der Ausstellungswerke ist, dass sie sehr unterschiedliche feministische Herangehensweisen präsentiert. So befinden sich darin künstlerische Arbeiten, die einerseits anscheinend einen Ansatz vertreten, der sich ‚traditionell‘ männlich geprägte Diskurse aneignet, andererseits werden aber Sichtweisen eingearbeitet, bei denen der feministische Diskurs subtil, spekulativ oder mehrdeutig geführt wird. Wenn auch die Frage offenbleiben muss, wie sich die anderen Werke zu diesen Fragestellungen verhalten, so soll(en) in der Beschäftigung mit Andrea Frasers Arbeit die Position(en), die *Projection* in diesem Feld beansprucht, diskutiert werden.

² Ohnemus Melanie, s. Link Universitätsgalerie:

https://www.dieangewandte.at/we_need_more_than_one_term_for_these_big_things

II. Werkbeschreibung und -analyse

II. i) Die Installation im Raum

Die Arbeit *Projection* befindet sich im größten Saal der Ausstellungsräume und nimmt nicht nur wegen der zentralen Lage, sondern auch wegen der audiovisuellen Gestaltung der Präsentation eine ‚herausragende‘ Position innerhalb der Ausstellung ein: Frasers Stimme hallt durch alle Räume der Galerie und es ist zudem der einzige verdunkelte Raum der Ausstellung. Noch bevor die Besucher_innen den dunklen Raum betreten und die visuellen Eindrücke wahrnehmen können, hören sie Frasers sprechende, atmende, schluchzende oder schreiende Stimme. Betritt mensch diesen dunklen Raum, erblickt mensch zwei sich gegenüberstehende, zwischen zwei und drei Metern hohe Leinwände, jeweils einen auf jeder Stirnseite des leicht länglichen Raumes³. Mittig dazwischen stehen einige schwarze Hocker im Halbdunkeln und daneben die beiden auf Stehern platzierten Projektoren sowie die beiden auf die Hocker ausgerichteten Lautsprecher.

Je nachdem, zu welchem Zeitpunkt der alternierenden (und manchmal gleichzeitigen) Doppelprojektion mensch sich der Arbeit nähert, ist auf der einen oder der anderen Seite ein Video sichtbar (an wenigen Stellen überlagern sich die Projektionen auch zeitlich und die Betrachter_innen sehen auf beiden Bildschirmen ein Bild). Bewegt mensch sich im Raum, so werden unter Umständen auch Spiegelungen des Videos in den Scheiben der abgedunkelten Fenster erkennbar. Und begibt mensch sich auf die Rückseite einer Leinwand, kann mensch auch dort das durchscheinende Bild der Projektion sehen. Möchte mensch als Besucher_in der offensichtlichen Einladung folgen, so setzt mensch sich auf eine der Sitzgelegenheiten in der Mitte des Raumes. Dreht mensch sich auf die Seite des gerade beleuchteten Screens, hat mensch den anderen, dunklen Screen im Rücken. Aufmerksame Hörer_innen bemerken, dass der Sound jeweils nur aus einem der beiden Lautsprecher kommt und seitenverkehrt zu den Projektionen

³ In der offiziellen Projektbeschreibung ist die Rede von „zwei gegenüberliegende[n] Seiten eines langen schmalen Raums“ (s. Fraser, IN: Breitwieser, 2015, 271), eine Vorgabe, die bei der Ausstellung im Heiligenkreuzerhof nicht umgesetzt wurde.

geschaltet ist. Das heißt, dass die lauten und eindringlichen Klänge und Worte von hinten auf die Besucher_innen einwirken, während sie sich ihr zugewandt die überlebensgroße Person am Bildschirm betrachten. Besonders eindrucksvoll wirkt dieser umgedrehte, audiovisuelle Effekt in den wenigen sich überschneidenden Sequenzen, in denen also beide Seiten gleichzeitig projiziert werden und klingen. Dann kommt nämlich zu dem Umstand, dass mensch nicht beide Bilder gleichzeitig fokussiert ansehen kann und sich entweder einer Seite mehr zuwendet, sich dauernd hin und her dreht oder beide nur im Augenwinkel wahrnimmt, die Tatsache, dass das räumliche Hören, sprich die Richtung, aus der der Sound kommt, nicht mit dem visuellen Eindruck übereinstimmt.

II. ii) Die Videoarbeit

Die Zweikanal-Videoinstallation wird „als Endlosschleife ohne Anfang und Ende gezeigt“⁴. Es scheint auf den ersten Blick für die Besucher_innen zwar möglich, sich innerhalb der zeitlichen Struktur der Arbeit (die mit der Dauer von 39:39 Minuten angegeben ist) zu orientieren, indem mensch den Begleittext zur Ausstellung⁵ liest. Darin ist das Skript, auf dem die Performances in den Videos basieren, inklusive Nummerierung der zwölf seitenwechselnden Parts abgedruckt. Bei genauerem Vergleich fällt jedoch auf, dass dieser offizielle Begleittext irreführend ist und nicht genau den Dialogen bzw. Monologen entspricht, die im Video in der Ausstellung gezeigt werden⁶.

Vor einem dunklen Hintergrund sitzt eine Frau in einem Polstersessel, die Kamera steht still und ist ungefähr auf Augenhöhe der Protagonistin platziert. Jede Sequenz ist jeweils als Oneshot aufgenommen und weist in der Präsentation keine Schnitte auf. Es herrscht eine diffuse, weiche Lichtsituation. Der ockerbraune Sessel mit dem silberfarbenen Fußkreuz bildet einen großen Kontrast zum dunkelgrauen Hintergrund, vom Sessel wiederum heben sich die noch hellere Haut der Arme, der Unterschenkel und

⁴ Fraser, IN: Breitwieser, 2015, 271.

⁵ vgl. Link Universitätsgalerie. Das Skript findet mensch auch in Breitwieser, 2015, 271-275 in deutscher Sprache und in englischer in Anastas, 2019, 314-324.

⁶ Im direkten Vergleich kommen in den Videos (Dauer: 49:35 Minuten) Texte vor, die im Skript nicht zu finden sind und an zwei Stellen wurde die Reihenfolge der Teile verändert. Ausgehend vom Video müssten das Skript (und die Fehlstellen „F“, Angaben links „L“ oder rechts „R“ und Übergänge „Ü“) wie folge aufgebaut sein:

R1+R3 – Ü – L2+F – Ü – R5 – Ü – F+L4+L6+F – Ü – F+R7+F – Ü – L8+F – Ü – R9 – Ü – L10+F – Ü – R11+F – Ü – L12+F – Ü – ..

Da der Ursprung dieser Diskrepanz nicht gefunden werden konnte, wird in dieser Untersuchung der Fokus auf die Videos gelegt und die Unterschiede zum Skript nicht weiter hinterfragt.

Füße, des Gesichts und Dekolletés der Person ab, sowie ihre schwarzen Haare und die dunkle Kleidung. Soweit sind die beiden ‚Seiten‘ ident.

Worin unterscheiden sich die beiden projizierten Bilder? Sehen die zwei Frauen wirklich gleich aus oder verhalten sie sich unterschiedlich⁷? Reagieren die zwei Parteien aufeinander, kommunizieren sie miteinander oder funktionieren sie unabhängig voneinander? Was markieren die Phasen, in denen auf beiden Screens ein Bild zu sehen ist? Ist eine inhaltliche Kohärenz zwischen den einzelnen Monologen festzustellen? Inwieweit lassen sich Parallelen zwischen inhaltlichen und formalen Aspekten ausmachen?

Zwar sehen diese Frauen gleich aus und es kommt vor, dass sie für kurze Zeit gespiegelt erscheinen (beispielsweise in der Überschneidung von Sequenz [8, links] auf Sequenz [9, rechts], in dem beide ein Bein überschlagen, eine Hand in die Hüfte gestemmt und ihren Körper in schräger Position im Sessel halten). Ihr gesamtes Verhalten unterscheidet sie jedoch signifikant voneinander – und als direkte Spiegelbilder lassen sich die Projektionsflächen allein wegen der zeitlichen Verschiebung und der Dunkelphasen des jeweils anderen (nicht vorhandenen) Bildes nicht lesen.

Die Frage nach den Unterschieden zwischen den Figuren auf den beiden Seiten lässt sich optimal gemeinsam mit jener zur Art von Beziehung und Kommunikation zwischen ihnen beantworten. Der Umstand, dass jede Sequenz⁸ in sich relativ einheitlich ist, im Sinne eines meist kohärenten Verhaltens der gezeigten Figur, lädt dazu ein, die beiden Figuren mit ihren Charakterisierungen und das Schauspiel Frasers in den zwei

⁷ Im Ausstellungstext offenbart die Kuratorin Melanie Ohnemus, dass die beiden Screens jeweils den beiden Seiten „Therapeut/in [sic!]“ und „Klient/in“ (s. Link Universitätsgalerie) zugeordnet sind, dass sie von der Künstlerin selbst verkörpert werden und dass die ursprüngliche Textquelle Transkriptionen einer „echten“ Therapie sind.

Aus der kurzen offiziellen Projektbeschreibung und dem Skript (s. Link) erfährt mensch nicht, wen Fraser auf welcher der Seiten darstellt. In dieser werden lediglich die (so wird es hier angenommen) willkürlich zugeordneten Seiten „links“ und „rechts“ – die sich auf die Orientierung, wie mensch den Raum betritt, beziehen – angeführt. An dieser Stelle ist anzumerken, dass der erste Eindruck, mit dem man den Raum betritt, bestimmt die Wahrnehmung beeinflusst und Bezüge zur Hirnforschung und den beiden Seiten des Gehirns gesehen werden könnten. Da aber erstens, auf den Hockern in der Mitte sitzend, die Ausrichtung (links/rechts) egal wird und zweitens, keine weiteren Hinweise auf die Ausrichtung gefunden wurden, wird auf diesen Aspekt nicht weiter eingegangen.

⁸ mit „Sequenz“ ist der Zeitraum vom Erscheinen bis zum Verschwinden jeweils eines Videos auf einer Seite gemeint.

Rollen anhand der zehn Überschneidungsphasen⁹ im direkten Vergleich zu beobachten und zu analysieren. In die folgende Beschreibung fließt zwar die Sichtung des gesamten Videoscreenings mit ein, als Beispiele sollen aber vor allem jene wenigen Minuten dienen, in denen sich beide Seiten zeitlich überschneiden sowie einige weitere Schlüsselstellen innerhalb der Sequenzen, die als besonders nennenswert erscheinen. Um den Ansprüchen der Fragestellungen dieser Bachelorarbeit gerecht zu werden, ohne sich in inhaltlichen Details zu verlieren, wird überdies die Frage nach dem Inhalt im Zuge dieser Untersuchung mitverhandelt. Dabei wird angestrebt, das Verhältnis von Inhalt und Form mit besonderer Berücksichtigung von einerseits kohärenten und andererseits widersprüchlichen Momenten darzulegen.

Eine dieser auffälligen Überschneidungs- bzw. Übergangsphasen befindet sich gleich am Anfang¹⁰ der Projektion. Dem Titel gerecht werdend wird die Doppelprojektion bzw. der Moment in dem sich der rechte zum linken Screen dazuschaltet, mit den Worten „...if this is about projection“ (links, Ausläufer der letzten Sequenz [12]) eingeleitet. Dieses Detail, dass nämlich das der inoffizielle Startpunkt ist, kann ‚normalen‘ Ausstellungsbesucher_innen (ohne den Anspruch, die Stellen im Skript genau nachzuverfolgen) kaum auffallen, zumal diese Formulierung unter die „Fehlstellen“ im Skript fällt und dementsprechend nicht verschriftlicht ist. Nichtsdestoweniger ist das Timing markant, wenn die rechte Person im Moment von „...projection...“ ihren davor gesenkt gehaltenen Blick hebt. Die Körperhaltung der rechten Person in dieser Überschneidungsphase und in der darauffolgenden Sequenz ist repräsentativ für den Großteil ihrer restlichen „Erscheinungen“: zuerst wirkt sie hadernd, unsicher, nachdenklich, ihre Körpersprache ist mit verschränkten Extremitäten sehr verschlossen und sie spricht von „Ambivalenz“ (“I’ve always been very ambivalent about my field”). Dann, mit der Aussage „sure, that makes sense“, setzt sie sich auf und bewegt ihre Beine und Arme aus der gekreuzten Position. Nachdem sie gleich nach einem Moment der

⁹ mit „Überschneidungsphasen“ sind die Zeiträume gemeint, in denen auf beiden Seiten gleichzeitig ein Bild gezeigt wird (inkl. dazugehörendem Ton). Diese markieren jeweils auch die „Übernahme“ bzw. „Übergabe“ von einer Seite auf die andere (bis auf eine kleine Ausnahme, in der einmal das gegenüberliegende Bild kurz auftaucht und wieder verschwindet).

¹⁰ als „Anfang“ wird hier jene Sequenz der „Endlosprojektion“ bezeichnet, die im Skript mit der Ordnungsnummer „Eins“ überschrieben ist. Diese erste Überschneidungsphase markiert also gleichzeitig die Schweißnaht, an der die Schleife wieder von vorne beginnt.

Gefasstheit von Verlust, dem Konflikt zwischen Lieben und Hassen und Zerstörungslust erzählt, endet dieser Teil für sie schluchzend und unter Tränen – bis das linke Bild wieder eingeblendet wird. Mittels des Überganges von Sequenz [1, rechts¹¹] auf Sequenz [2, links] lässt sich optimal beschreiben, welche Analogien und Unterschiede sich an den beiden Figuren festmachen lassen. Zum Zeitpunkt der Einblendung sitzen beide fast gleichartig da, sie haben dasselbe Bein überschlagen und einen Arm am Schoß, wobei die linke Person mit dem anderen Arm erhoben erklärend gestikuliert, während die rechte Person die Hand vor ihr Gesicht hält. Nächstens öffnet die Therapeut_innenfigur ihre Haltung und beugt sich (weiterhin erklärend und sehr konfrontativ) nach vorne. Gleichzeitig verschließt sich die Patient_innenfigur mehr, verschränkt nun beide Arme und lehnt sich weit hinten in den Sessel, bis ihr Bild ausgeblendet wird. Im darauffolgenden linken Monolog ist die Rede von „that’s why you get stuck in this loop“ – die Parallele dieser Stelle zum Format muss nicht weiter erläutert werden. Des Weiteren wird auf der Textebene nach „images associated with that“ gefragt¹². Vom fragmentarischen Charakter der Arbeit führt ein Konnex zur Textquelle, wenn die linke Figur (laut Skript mit dem Nebentext „interrupting“¹³) sagt: "B -n-no, no, no, bear with me, bear with me. I want to hear, and ...and ...therefore...What’s the...?".

Im nächsten Schritt möchte ich Stellen präsentieren, aus denen hervorgeht, dass die Kommunikation zwischen den Seiten manchmal kohärent, dann wiederum unkoordiniert bzw. widersprüchlich gestaltet ist. Der Übergang von der Sequenz [5, rechts] auf [4, links] entspricht beispielsweise einem ‚authentischen‘ Dialog: Zuerst sieht mensch auf der rechten Leinwand die heulende, verzweifelte, erschöpft ihre Hand vor dem Gesicht haltende und sich verschlossen zur Seite drehende Fraser, woraufhin sie links mit den Worten „You said you feel terrible?“ eingeblendet wird. Genauso kohärent kommunikativ wirkt eine weitere Doppelprojektionsphase (Sequenz [7, rechts]¹⁴ auf Sequenz [8, rechts]), nämlich wenn die rechte Person sehr leise „I have to be still so maybe so something doesn’t happen [sic!]“ ausspricht und die linke mit „is that your way of dealing with distress? To internalize it? Silently? So no one can tell“ reagiert.

¹¹ ergänzt durch das Material, das im Skript unter [3] geführt wird.

¹² Auf das Stichwort „Assoziationen“ wird später näher eingegangen.

¹³ Fraser, IN: Anastas, 2019, 318.

¹⁴ bzw. eine Fehlstelle im Skript.

Bemerkenswert ist der Mix an zum Teil analogen und zum Teil diskrepanten Aspekten in der Passage von Sequenz [9, rechts] auf [10, links]. Die gemeinte Stelle beginnt rechterhand mit der verzweifelten Aussage „why are you laughing“ und dem ernsten Blick von linker Seite, direkt in die Kamera. Nach Ausführungen über Konkurrenzdenken usw. folgt „that’s your neurosis“ von der Patientin, ein trauriger Blick derselben und die „deplatzierte“ Antwort der Therapeut_innenfigur: „What just came to my mind? You had a smile on your face, like...?“. Danach, eine mehrdeutige Aussage (von links), inszeniert als sehr didaktische Erklärung: „So now the positions are reversed“ und eine genervt wirkende Patient_innenfigur, die alsbald ausgeblendet wird.

Abschließend lässt sich zusammenfassen, dass die Person links aufgrund ihrer Performance vor allem als stark, selbstsicher, konfrontativ und rechthaberisch erklärend charakterisiert werden könnte; sie sitzt oft breitbeinig da, nach vorne gebeugt, mit aufgestützten Armen und hält über weite Strecken der Auftritte intensiven Augenkontakt (mit der Kamera bzw. den Betrachter_innen). Es kommen aber auch wenige Ausnahmen vor, wie beispielsweise in der letzten Sequenz [12, links], in der die linke Person freundlich, interessiert und verständnisvoll dargestellt wird – nach belehrenden Worten scheint sie sich mit den Phrasen „I acknowledge that“ und „I was enjoying the exchange“ aktiv mit ihrem Gegenüber versuchen zu versöhnen.

Die rechte Patient_innenfigur kann momentan zwar gefasst oder ruhig oder wütend sein, über weite Strecken ist sie jedoch eher unsicher, in sich verschränkt und in der Position der sich zu Verteidigenden und sich zu Erklärenden. Sie hält weniger Augenkontakt als ihr Gegenüber und blickt oft zur Seite oder auf den Boden.

III. Theoretische Referenzsysteme

Im Jahre 2007 hat Andrea Fraser in *Texte zur Kunst* einen Artikel mit dem Titel „*Psychoanalysis or Socioanalysis: Rereading Pierre Bourdieu*“¹⁵ verfasst und an diesen Titel anknüpfend soll Frasers theoretischer Referenzrahmen – bzw. dessen Schnittflächen (im mathematischen Verständnis von gemeinsamer Menge) mit dem Thema der vorliegenden Arbeit – umrissen werden. Was die beiden Disziplinen – die Psychoanalyse und Bourdieus Verständnis von Soziologie – verbindet, ist, dass sie „Verborgenes sichtbar mach[en].“¹⁶

Die Positionen der Psychoanalyse sind in Frasers Arbeiten seit Mitte der Achtzigerjahre eine wichtige Referenz - sie las Freud und Lacan noch vor Foucault und Bourdieu und später Melanie Klein, Donald Winnicott und Relationist_innen¹⁷, wie Jessica Benjamin und Stephen Mitchell - allerdings waren die Verweise auf die Psychoanalyse nie zuvor so offensichtlich und direkt wie in *Projection*.^{18,19} In einem Interview mit Helmut Draxler erzählt Fraser, dass ihre Mutter Psychotherapeutin ist, weshalb sie selbst „with a certain psychological vocabulary and way of thinking“²⁰ aufwuchs. Mit psychoanalytischem Denken in der Kunstwelt war sie zum ersten Mal im Zuge der Auseinandersetzung mit feministischer Theorie konfrontiert. Als junge Künstlerin navigierte sie zwischen der Institutionskritik der Konzeptkunst und feministischen Praktiken, die sich in und aus den Siebzigerjahren vor allem in Performance und Film heraus entwickelten: „I was committed to institutional critique, but wanted to consider

¹⁵ s. Fraser, Andrea: *Psychoanalysis or Socioanalysis: Rereading Pierre Bourdieu*, IN: *Texte zur Kunst*, Dezember, 2007, 139–150.

¹⁶ Kastner, 2009, 139.

¹⁷ Die Relationale Psychoanalyse geht – grob zusammengefasst – davon aus, dass jede Analyse von dialektalen Positionen und dem Hadern mit Gegensätzen geprägt ist. Sie beschäftigt sich mit der Unentschlossenheit zwischen innen vs. außen, intrapsychisch vs. zwischenmenschlich usw., wobei nie von einem entweder/oder ausgegangen wird, sondern das Verhältnis zwischen den Umständen analysiert wird. Im analytischen Setting ist die Beziehung zwischen Analysand_in und Analytiker_in von großer Bedeutung.

¹⁸ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

¹⁹ Frühere Arbeiten und Texte, in denen der Einfluss der Psychoanalyse explizit ist: „my review of *Mary Kelly's Post Partum Document* and the epilogue of the script of my first performance from 1986, and a short essay I wrote about Allan McCollum's work in 1988.“ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²⁰ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

identity, sexuality, subjectivity, gender, desire, and fantasy, as well as social, economic, and political structures.”²¹

Ab 1985 bis in die späten Achtziger nahm Fraser an der New Yorker Lacan Study Group und bei mehreren Konferenzen teil und bewarb sich für preisgünstige Analysen bei Analytiker_innen in Ausbildung an New Yorker Psychoanalyse-Instituten, die sie aber alle ablehnten („that was an awful experience”²²). Nach mehreren enttäuschenden Erfahrungen mit Analytiker_innen/Psycholog_innen (das Geschlecht geht aus den englischen Bezeichnungen nicht hervor), die sie mitunter dazu bewegten, sich Ende der Achtzigerjahre weg von der Psychoanalyse in Richtung Soziologie zu orientieren, fand sie 2002 in New York eine_n Analytiker_in, im Speziellen ein_e Relationist_in, bei dem_der sie bis zu ihrem Umzug nach Los Angeles 2006 eine „gute“ Analyse geboten bekam.²³

So wie sie den Einfluss ihrer Psychologie-affinen Mutter nicht nur an einer „Art zu denken“ sondern außerdem an einem „bestimmten psychologischen Vokabular“ (siehe oben) festmacht, beschreibt sie zudem den Stellenwert Bourdieus in ihrem Leben mit dem (nicht ausschließlich, aber wohl auch als Metapher gemeinten) Bezug zur Sprache: “I was very young. His [Bourdieu’s] work became my second language.”²⁴ In diesem Tribut für Bourdieu, das erstmals im Oktober 2002 in der Sommerausgabe von *Texte zur Kunst* erschienen ist und später in Frasers Werksammlung *Museum Highlights* abgedruckt wurde, spricht sie ihre hohe persönliche Wertschätzung für Bourdieu aus: „[...] there is nothing arbitrary to me about Bourdieu’s significance in my own life.”²⁵

²¹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²² Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²³ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²⁴ Fraser, IN: Alberro, 2005, 83.

²⁵ Fraser, IN: Alberro, 2005, 82.

III. i) Psychoanalytische Referenzen

Was hat die Arbeit *Projection* – oder die Kunstwelt allgemein – mit dem psychotherapeutischen Setting gemeinsam und wie geht Fraser in ihrer künstlerischen und theoretischen Arbeit damit um? Welche besondere Stellung nimmt dabei das psychoanalytische Verständnis von „Projektion“ ein?

„In many ways, psychoanalysis has been a reference for me as a model for artistic practice more than as a theory to be applied in the content of my work. My thinking about self-reflexivity, site-specificity, and how an artistic intervention can have an impact has all been deeply influenced by psychoanalysis as a practice. I don't think you can separate the theory and practice of psychoanalysis. The close connection between the two is one of the things that I find so compelling about the field.“²⁶

Die Parallelen, die Fraser zwischen dem „analytic frame“ und dem „artistic frame“²⁷ (inklusive des institutionellen Rahmens) sieht, sollen an dieser Stelle erläutert werden. Erstens kreieren beide eine Separation vom „Alltagsleben“.²⁸ Im zweiten Punkt geht es um die Frage, ob es eine Gemeinsamkeit in der Motivation gibt, die Menschen dazu bewegt, sich Kunst anzusehen und warum sie sich in eine Therapie begeben. Den Ansatz einer Erklärung bildet die analytische Abstinenz (der_die Analytiker_in befriedigt die Wünsche des_der Patient_in nicht), sowie die Tradition der Avantgarde von frustrierten Erwartungen und das modernistische Verständnis von Museen und Galerien als Orte desinteressierter ästhetischer Erfahrungen. Fraser vergleicht diese Umstände mit dem Lacanschen Begriff der Übertragung („transference“), dass nämlich diese Abstinenz eine Verschiebung bzw. Übertragung des Wunsches hin zum „subject who ist supposed to know“²⁹ (wie zum Beispiel ein_e Dozent_in oder Künstler_in) auslöst.

Das als Übertragung bekannte Phänomen tritt in der Psychoanalyse auf, wenn der_die Patient_in Gefühle auf den_die Analytiker_in projiziert, die er_sie in früheren, wichtigen Beziehungen erfahren hat – weshalb der_die Analytiker_in oft für leidvolle Gefühle in der Sitzung verantwortlich gemacht wird. Diese Übertragungen ereignen sich

²⁶ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²⁷ Draxler, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326.

²⁸ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 326f.

²⁹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

oft im Prozess des freien Assoziierens: „It is through such resistance and transference that the patient discovers the nature of unconscious feelings and then becomes able to acknowledge them“, was dazu führt, dass die Gefühle zukünftig toleranter und weniger aufgeladen betrachtet werden können.³⁰

Das Konzept der Projektion unterscheidet sich von jenem der Übertragung (wobei die Übertragung als eine Form von Projektion gesehen werden kann). Freud entlehnte den Begriff aus der Neurologie, der bei ihm einen mentalen Prozess beschreibt, in dem ein Mensch anderen Menschen zuschreibt, was er selbst – bewusst oder unbewusst – im Sinn hat.

“In projection, what is internal is seen as external. People cannot get inside the minds of others; to understand someone else’s mental life, one must project one’s own experience. [...] Neuroscientific discoveries regarding mirror neurons and right-brain-to-right-brain communication processes are establishing the neurological bases of such long-noted projective phenomena.”³¹

Im Sinne der oben beschriebenen Übertragung auf Künstler_innen bzw. Analytiker_innen wird der künstlerische Kontext, so wie der psychoanalytische, ein Ort der imaginierten Befriedigung dieses verdrängten/verschobenen („displaced“) Wunsches – was wiederum als Fantasie geltend werden kann –, während die Frustration dieses unerfüllten Wunsches parallel eine Möglichkeit zur Analyse bilden kann. Genau diese Frustration des Wunsches nach unmittelbarer Befriedigung entwickelte sich in den modernistischen und avantgardistischen Traditionen als explizite Intention.³² Die zentrale Frage, die Fraser diesbezüglich beschäftigt, ist allerdings „the extent to which art, or its frame, structures a reflection on those frustrations and the fantasies that underlie them“³³.

Draxler entgegnet dem, dass zeitgenössische Kunst heutzutage breite Akzeptanz und Popularität erlebt – genauso wie Psychotherapie –, was den Anschein hat, dass Menschen offener gegenüber Selbstreflexion und einer Art Selbstkritik seien. Gleichzeitig

³⁰ vgl. Online-Artikel „mental disorder“ auf Britannica Academic.

³¹ Online-Artikel “projection” auf Britannica Academic.

³² Das wiederum wird oft als elitär und antidemokratisch kritisiert. Gleichzeitig bieten diese Strömungen vielleicht andere Arten von Befriedigung. Vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

³³ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

heißt das, dass spezifische Erfahrungen gesucht werden, um verschiedene Arten von Subjektivitäten zu kreieren. Mit „Freud said that poor people don't have the luxury of neurosis“, konstatiert Fraser einerseits den ökonomischen Faktor bzw. den elitären Rahmen, in dem sowohl die zeitgenössische Kunst als auch die Psychoanalyse angesiedelt sind.³⁴ Andererseits unterstreicht Fraser den reflexiven Charakter von Psychoanalyse. Bezugnehmend auf Bourdieus Behauptung, dass reflexive Soziologie nie so populär sein werde wie die Psychoanalyse, weil sie nicht dieselbe Art von „narzisstischer Befriedigung“ biete, kontert die Künstlerin, dass Narzissmus ihrer Erfahrung nach in der Psychoanalyse vielmehr herausgefordert wird als befriedigt zu werden. Jedenfalls besteht aber die Notwendigkeit, zwischen den verschiedenen Therapieformen – sowie zwischen den vielfältigen Kunstformen – zu unterscheiden. Einige davon seien prädestiniert für narzisstische Genugtuung, andere wiederum nicht.³⁵

III. ii) Sozioanalytische Referenzen

Strukturen, Habitus, symbolische Vorherrschaft, Ambivalenz und Befreiung sind die zentralen Begriffe, die direkt oder indirekt aus Bourdieus Wortschatz stammen und mit denen sich diese Bachelorarbeit an *Projection* und an Frasers ‚performative‘ und theoretische Praxis im Umfeld des großen Gebiets der Sozioanalyse annähern möchte. Nach dem Tod Bourdieus schreibt Fraser für *Texte zur Kunst* das bereits genannte Tribut, welches sehr aufschlussreich zur Klärung seines Einflusses auf ihre Arbeit ist.

“‘Reflexive analysis,’ Bourdieu says in *An Invitation to Reflexive Sociology*, ‘teaches that we are the ones who endow the situation with part of the potency it has over us.’

It allows us to step back and monitor ‘the determinisms that operate through the relation of immediate complicity between position and dispositions,’ between the social fields in which we exist and the internalized schemes of perception and appreciation, classification and hierarchization, interest and practice produced in those very fields, which he called habitus.³⁶ [...] Bourdieu defined reflexive methodology as the full objectification, not only of an object, but of one's relation to an object – including not only the schemes of perception

³⁴ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

³⁵ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

³⁶ Bourdieu and Wacquant: *An Invitation to Reflexive Sociology*, 136, Zitiert nach: Fraser, IN: Alberro, 2005, 83f.

and classification one employs in one's objectifications, and not only one's interest in objectifying, but the social conditions of their possibility."³⁷

Die genannten Werkzeuge und Methoden – zusammengefasst als „reflexive methodology“ – leisteten einen großen Beitrag zu Frasers „Befreiung“: „Helping me free myself, from the sense of illegitimacy – what he later called symbolic violence – imposed by legitimate culture, ‘a product of domination predisposed to express or legitimate domination’“³⁸ – zugunsten des Gefühls der Legitimität und des Gefühls berechtigt zu sein in dem, was man ist und das zu sein, was „richtig“ ist³⁹. Damit geht jedoch die Erkenntnis einher, welch eine „muting and mutilating“ Gewalt von kulturellen Urteilen ausgeht und wie sehr sich diese in der Realität als „disfiguring force of aspirations structured according to socially and materially foreclosed possibilities“⁴⁰ abzeichnet.

Sogleich klärt Bourdieu relationale, reflexive Soziologie darüber auf, dass diese symbolische Vorherrschaft nicht als Kraft „irgendwo da draußen“ existiert, in ausgewählten Institutionen oder Individuen, kulturellen Formen und Praktiken, sondern in jedem sozialen Agenten und jeder sozialen Agentin.⁴¹ Wie Kastner erläutert, sind Bourdieus „kunsttheoretische Ausführungen nicht unbedingt nur kunstfeldintern zu lesen [...]: Sie geben Aufschluss über zentrale Prozesse und Strukturen kulturell legitimerter, sozialer und kultureller Exklusionen innerhalb der Gesellschaft“⁴² und umgekehrt lassen sich viele Erkenntnisse aus seiner Sozioanalyse auch auf das kulturelle Feld ummünzen. Eine wichtige Darlegung für die Analyse des kulturellen Feldes bei Bourdieu ist die Erkenntnis, dass es eine dominante Stellung im dominanten Feld einnimmt – was für Künstler_innen und Intellektuelle die Wurzel einer Ambivalenz darstellt. Fraser beschreibt dies in ihrem Beitrag wie folgt:

“In our own experiences as a ‘dominated faction of the dominant faction,’ as well as in the homology between our condition and the condition of dominated classes, we may find our

³⁷ Boudieu: An Invitation to Reflexive Sociology, 68, 253-260, Zitiert nach: Fraser, IN: Alberro, 2005, 84.

³⁸ Bourdieu: Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste, trans. Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984, 228, Zitiert nach: Fraser, IN: Alberro, 2005, 83.

³⁹ vgl. Bourdieu: Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste, trans. Richard Nice, Cambridge: Harvard University Press, 1984, 228, Zitiert nach: Fraser, IN: Alberro, 2005, 83.

⁴⁰ Fraser, IN: Alberro, 2005, 83.

⁴¹ vgl. Fraser, IN: Alberro, 2005, 83f.

⁴² Kastner, 2009, 148.

politics. But in our own interests in maintaining and improving our relative position, invested even in our struggles against the dominant, we also tend to reproduce the conditions of domination – our own and that of others.”⁴³

Eben aus dieser strukturellen Ambivalenz des kulturellen Feldes entsteht nach Bourdieu die Notwendigkeit einer reflexiven kulturellen Praxis. Dem schließt sich Fraser an, wenn sie schreibt:

„I do see reflexivity as the condition of the truth of any critical practice. It may be the only thing that stands between critique, intervention, even possible transformation, and the reproduction of the relations of domination expressed and legitimized in the cultural field. If we, as artists and intellectuals, are to exercise our historically won freedoms by speaking truth to power, then it is first of all to the truth of our own power that we must speak.”⁴⁴

Diese Autonomie nicht als Waffe gegen andere oder als Verteidigungsinstrument zu verwenden, sondern als Waffe gegen sich selbst, als Instrument der Wachsamkeit⁴⁵, ist wohl zum Kern der kritischen, reflexiven Praxis Frasers geworden. Seitens Bourdieus gibt es folgende Honorierung für Frasers Arbeit:

“Imagine a cleric, of no matter what creed, who discovered that ‘religion is the opium of the people’ and that ‘the agents of religion struggle for the exclusive right to control the benefits of salvation.’ Would such a cleric be able to continue priestly work? If so, how? This is precisely the position in which Andrea Fraser has quite consciously and deliberately placed herself. As an artist perfectly well acquainted with the logic and functions of the artistic field, she mounts *analytical interventions* meant not just to interpret the artistic world, but also to transform it.”⁴⁶

⁴³ Bourdieu: “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed,” in: The Field of Cultural Production (New York: Columbia University Press, 1993). Zitiert nach: Fraser, IN: Alberro, 2005, 84f.

⁴⁴ Fraser, IN: Alberro, 2005, 85.

⁴⁵ vgl. Fraser, IN: Alberro, 2005, 85.

⁴⁶ Bourdieu, IN: Alberro, 2005, XIV.

III. iii) Körper – Gesellschaftsordnung – Feminismus

Unlike the analyst, who remains detached, remains a spectator, she puts herself personally into play and joins the action. This presupposes the talent, but also the courage, to go to the furthest limits of one's convictions, after the fashion of an exemplary prophet who acts as much through the expressive virtue of actions as through words.⁴⁷

Ein Anliegen dieser Arbeit ist es, die bemerkenswerte Art, mit der Fraser diese "actions" setzt – in *Projection* unter anderem durch ihre Performance für die Kamera, ihr Schauspiel–, näher zu beleuchten. Als die beiden Schlüsselkonzepte/-ideen in diesem Kontext werden der Habitusbegriff nach Pierre Bourdieu und Judith Butlers Performing Gender Theorie (was in angewandter Form bei Fraser auch schon in *Kunst muss hängen / Art must hang* (2001) und *Official Welcome* (2001-2003) zentral war⁴⁸), angenommen.

„Wir lernen durch den Körper. Durch diese permanente, mehr oder weniger dramatische, aber der Affektivität, genauer gesagt dem affektiven Austausch mit der gesellschaftlichen Umgebung viel Platz einräumende Konfrontation dringt die Gesellschaftsordnung in die Körper ein.“⁴⁹

Das schreibt Bourdieu in seinem Text *Méditations pascaliennes* (1997). Diese Verinnerlichung der Voraussetzungen und Fähigkeiten, liest mensch bei Fraser, „macht das aus, was Bourdieu ‚Habitus‘ genannt hat, ‚den gesellschaftlichen Körper‘, die in ‚Fleisch und Blut‘ übergegangene Gesellschaft.“⁵⁰ Wenn Fraser also ihren Körper einsetzt und in verschiedene Rollen schlüpft, geht es dabei nicht ausschließlich um „ihren“ Körper, sondern genauso auch um die ihm eingeschriebene Gesellschaftsordnung – und darum, diese aufzubrechen. Der mit dem Habitus einhergehende „alltägliche Normierungsdruck“, der nicht zu unterschätzende

„Druck oder die Unterdrückung [...], die kontinuierlich und oft unmerklich von der gewöhnlichen Ordnung der Dinge ausgehen, die Konditionierungen, die von den materiellen Lebensbedingungen, von den stummen Befehlen und von der (um mit Sartre zu sprechen) ‚trägen Gewalt‘ der ökonomischen und sozialen Strukturen und den ihrer Reproduktion dienenden Mechanismen auferlegt werden“⁵¹,

⁴⁷ Bourdieu, IN: Alberro, 2005, XIV.

⁴⁸ vgl. Draxler, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

⁴⁹ Bourdieu: Meditationen. Zitiert nach: Müller-Funk, 2006, 227.

⁵⁰ Fraser, IN: Cugini, 2013, 64.

⁵¹ Bourdieu: Meditationen. Zitiert nach: Müller-Funk, 2006, 227.

betrifft die Geschlechterdifferenz in einer binär sexistisch organisierten Gesellschaft besonders stark. Müller-Funk erläutert – sich auf Bourdieu berufend – weiter, dass sich diese Habitualisierung „wesentlich nicht so sehr durch intellektuelle Befehle und Disziplinarmaßnahmen“⁵² einprägt, sondern sich zum Beispiel über „eine bestimmte Weise zu gehen, zu sprechen, zu stehen, zu blicken, sich zu setzen usw.“⁵³ manifestiert. Dass der Unterschied, eine Frau oder ein Mann zu sein, nicht nur ein „mental bewussteinmäßiger“ sei, sondern auch einer „der Haltung, der Gestik, der Selbstinszenierung, die durch implizierte Normierung vonstatten geht“⁵⁴. Demzufolge kann mensch diese Art von körperlicher „Zurichtung [...] unter dem Aspekt der Zivilisierung, aber auch [unter] dem der Unterwerfung betrachten“⁵⁵.

Der Begriff der Unterwerfung ist an dieser Stelle deshalb interessant, weil er aktiv ausführend oder gleichzeitig (im grammatikalischen Verständnis) reflexiv verstanden werden kann.⁵⁶ Und, weil die „innere[n] Motive unseres Handelns verschattet und verdeckt [bleiben], sie sind nicht transparent, sondern bleiben opak“⁵⁷, weshalb das Durchschauen jener eines ausgeprägten reflexiven Bewusstseins bedarf, das sich bei Frasers Auseinandersetzung mit dem Thema sehr eindrücklich zeigt. Bei Judith Butler wird „becoming gender through acts“ durch die eigene Performanz vollzogen:

“My suggestion is that the body becomes its gender through a series of acts which are renewed, revised, and consolidated through time. From a feminist point of view, one might try to reconceive the gendered body as the legacy of sedimented acts rather than a predetermined or foreclosed structure, essence or fact, whether natural, cultural, or linguistic.”⁵⁸

Da Fraser eigentlich die Freudsche Ansicht unterschreibt, „that we are all fundamentally bisexual in terms of both object choice and gender identity“⁵⁹, kann angenommen werden, dass sie in ihrer Arbeit absichtlich eine Art von gesellschaftlichem

⁵² Müller-Funk, 2006, 227.

⁵³ Bourdieu: Meditationen, [1997]/2001, 181. Zitiert nach: Müller-Funk, 2006, 227.

⁵⁴ Müller-Funk, 2006, 228.

⁵⁵ Müller-Funk, 2006, 228.

⁵⁶ vgl. auch: sub-jectus, lat. für „unterwürfig“.

⁵⁷ Müller-Funk, 2006, 228.

⁵⁸ Butler, IN: Theatre Journal, 1988, 523.

⁵⁹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

(sexistischen) Status quo widerspiegelt, den es zu überwinden gilt. Und zwar nur bis zu einem gewissen Grad ‚widerspiegelt‘, denn sie spielt ja beide Rollen.

„In *Projection*, I assume that it’s obvious that the patient is a woman and the psychiatrist is a man, even though I look the same in both positions. It may not be.“⁶⁰

“Watching and transcribing the recordings of the sessions was a very difficult experience. He was so aggressive and my response was so passive. It made me really angry and anxious. It’s hard for me to know how much of that dynamic had to do with this very particular approach to this kind of extreme psychotherapy, and how much it had to do with my transference. I have worked with over a half-dozen therapists and analysts in my life and he was by far the least ‘neutral’.

But certainly, the feminist critique of the paternalistic and patriarchal aspects of medical authority, including psychoanalytic and psychiatric authority, was very present to me, particularly in terms of how that authority has been practiced on female patients with the imposition of normative gender positions and the enforcement of passivity. I certainly felt all of those dynamics in that therapy [...].“⁶¹

Relationist_innen und Vorreiter_innen der feministischen Psychoanalyse wie Jessica Benjamin haben genau diese Dynamiken direkt angesprochen, beispielsweise wie sich diese in sadomasochistischen Ausformungen manifestieren. Frasers Eindruck ist allerdings, dass diese Dynamiken von den meisten Psychoanalytiker_innen Großteils im Sinne von Übertragung und Projektion verstanden werden, anstatt relational.⁶² Am Beispiel einer Stelle von *Projection* wird bewusst, wie eine Art von „Befreiung“ aus diesem Muster von Seiten der Patient_innenfigur möglich ist. In der zwölften Sequenz⁶³ tadelt die Therapeut_innenfigur die Patient_innenfigur, dass sie doch still sitzen und nicht so auf dem Sessel herumrutschen solle. Umgekehrt reagiert aber auch die Patient_innenfigur in der Sequenz [7, rechts] sehr bestimmt, verlangt nach Distanz und schreit „Okay, just ...stop, okay, just stop for a moment and sit back, please!“

Für den feministischen Diskurs (auch für die feministischen Errungenschaften in der Psychoanalyse) war und ist es zentral, sich mit dem Problemkomplex ‚Sich-Opfern – Unterdrückung – Selbstbeteiligung – Befreiung – (...)‘ zu beschäftigen, wozu Frigga Haug einen bemerkenswerten Beitrag geleistet hat. Sie beschäftigt sich mit der Frage, welche

⁶⁰ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

⁶¹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 330.

⁶² vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 330.

⁶³ [12, bzw. „Fehlstelle“ im Skript, links]

Schwierigkeiten Frauen beim „Kampf um ihre eigene Befreiung“⁶⁴ haben, welche Ambivalenz diesen Befreiungsprozess prägen kann und wie sie „in die Position von Handelnden gelangen können“⁶⁵. Ihr Ausgangspunkt ist, dass in jedem Tun ein Stück Einwilligung steckt und überdies das „Sich-Opfern [...] eine Tat und kein Schicksal“ ist. Haug meint, dass der „Vergesellschaftungsprozess [der Unterdrückung] selber [sic!] eine Aktivität“ und kein „Aufdrücken von oben nach unten“⁶⁶ ist. Einen Anteil daran, warum sich Frauen aber „mit Stufen niedrigerer Handlungsfähigkeit bescheiden“ führt Haug darauf zurück, dass die Unterdrückten „verschiedene Mittel wie Bestechung, Umleitung, Verdrängung, Kompensation“⁶⁷ verinnerlicht haben, um mit der gewohnten Situation klarzukommen. Diese hemmen unter Umständen den Impuls zur Selbstermächtigung.

Andrea Fraser ermächtigt und befreit sich also durch die kritische Betrachtung habitualisierter Handlungsweisen, durch das Erkennen der durch diese Handlungsweisen reproduzierten Machtstrukturen und vor allem dadurch, dass sie die (unter anderem von Haug angesprochenen) psychologischen Mechanismen ins Zentrum ihrer Auseinandersetzung in *Projection* nimmt.

⁶⁴ Haug, IN: Das Argument, 1980, 643.

⁶⁵ Haug, IN: Das Argument, 1980, 646.

⁶⁶ Haug, IN: Das Argument, 1980, 646.

⁶⁷ Haug, IN: Das Argument, 1980, 647.

IV. Interpretation und Hintergründe

IV. i) *Projection* als psychoanalytisches Setting

Vor dem im vorhergehenden Kapitel behandelten „theoretischen“ Hintergrund soll *Projection* nun gelesen und hergeleitet werden. Zunächst wird untersucht, welche Ähnlichkeiten *Projection* mit dem psychoanalytischen Setting aufweist. An dieser Stelle soll darüber hinaus konkret über den Titel nachgedacht werden und welche weiteren Überlegungen sich für die Analyse des Werkes ergeben können: selbsterklärend handelt es sich in mehr als nur einer Hinsicht um Projektion/ „projection“. Erstens wird das Dispositiv der Video-Doppelprojektion zur Sprache kommen und zweitens wird inhaltlich bearbeitet, welche Form von Projektionen (und Übertragungen, einer Spezialform der Projektion, s.o.) in psychoanalytischer Hinsicht sich zwischen den beiden Figuren (explizit nicht ‚reale Personen‘) auf der Leinwand abspielen. Als verbindender und ausschlaggebender Part wird alsdann die Rezipient_innenseite ins Zentrum der Auslegung genommen. Diese können sich fragen, wie mensch sich mit dieser Arbeit in Verbindung bringen kann, erstens physisch in Bezug auf das Setting und zweitens inhaltlich / psychologisch – welche Projektionen vonseiten der Betrachter_innen möglich oder (als Intention der Arbeit) erwünscht sein könnten. Die Künstlerin selbst gibt in einem Interview an, dass das Werk nicht anstrebe, „therapeutisch“ zu sein.⁶⁸ Nichtsdestoweniger liegt es in der Natur der Arbeit *Projection*, den Anspruch (von Seiten der Künstlerin) zu haben, gewisse psychologische Auseinandersetzungen bei den Betrachter_innen zu initiieren. Eine davon ist die Konfrontation mit der Frage, warum mensch sich überhaupt Kunst ansieht – ein Thema, mit dem sich Kreidler und Kreidler aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse beschäftigen:

„Die latenten Inhalte von Kunstwerken – durch Symbolisierung, Verschiebung, Umkehrung und anderen traumähnlichen Verzerrungen verstellt – aktivieren die verdrängten Wünsche und lassen auf diese Weise ihre Befriedigungen als Phantasien zu, so daß der Betrachter, derart durch den gesellschaftlich annehmbaren manifesten Inhalt des Kunstwerks vor seinem Über-Ich geschützt, sich mit dem Inhalt identifizieren und seine unbewussten

⁶⁸ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 330.

Bestrebungen hemmungslos auf ihn projizieren kann. Das Kunsterlebnis des Betrachters ist somit sublimierte Triebbefriedigung, woher auch der lustvolle Charakter dieses Erlebnisses rührt.“⁶⁹

Davon ausgehend kommt die Frage auf, ob das, was mensch von der Kunst möchte, nur ein verschobener Wiederholungszwang („displaced repetition“) anderer Beziehungen und anderer Bedürfnisse („wants“) ist⁷⁰, der sich eben über Projektionen innerhalb der Rezeptionserfahrung erleben lässt. Die Wiederholung (oder der Wiederholungszwang) kommt – im Wortsinn – auch in einem anderen Aspekt von *Projection* vor, nämlich im Umstand, dass die Videos als Loop/ in Schleife gezeigt werden. „You never escape. There is no resolution“⁷¹. In diesem Sinne kann *Projection* so verstanden werden, dass die Arbeit durch das Thematisieren von diesen (unbefriedigten) Wünschen und Ambivalenzen, den nach Befriedigung strebenden Betrachter_innen den Spiegel vorhält.

Mit Victor Turner und Judith Butler kann die Wiederholung – an dieser Stelle ergänzend und gleichzeitig anschließend an die vorher besprochenen Genderfragen – auch als „reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; it is the mundane and ritualized form of their legitimation“⁷² verstanden werden. Wird diese soziale Performance auf Genderperformance angewandt,

“it is clear that although there are individual bodies that enact these significations by becoming stylized into gendered modes, this "action" is immediately public as well. There are temporal and collective dimensions to these actions, and their public nature is not inconsequential; indeed, the performance is effected with the strategic aim of maintaining gender within its binary frame. Understood in pedagogical terms, the performance renders social laws explicit.”⁷³

Oder die Performance reenacted diese Modi eben – immer wieder und immer wieder – auf nicht-binäre Art und Weise, wie im Falle von Fraser.

⁶⁹ Kreidler et al, 1980, 22f.

⁷⁰ vgl. Draxler, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

⁷¹ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

⁷² Turner, Victor: *Dramas, Fields, and Metaphors* (Ithaca: Cornell University Press, 1974). Zit nach Butler, IN: *Theatre Journal*, 1988, 526.

⁷³ Butler, IN: *Theatre Journal*, 1988, 526.

IV. ii) Von der ursprünglichen Therapiesituation zur Installation

Wie schon im ersten Kapitel angerissen wurde, sind es mehrere Aktionen und künstlerische Eingriffe, die das Verhältnis von der Therapiesituation, welche das Material liefert, zur endgültigen Arbeit bestimmen. Einige Aspekte daraus – welche auch das Dispositiv und die Wahrnehmung des Werkes mitbeeinflussen – werden folglich besprochen.

Die Videoaufzeichnungen der ursprünglichen Therapiesitzungen fanden nach Absprache darüber statt, dass Fraser das Material für ihre künstlerische Arbeit weiterverwenden dürfe. Weil diese spezielle Art von Therapie immer mit dem Zweck der nachträglichen Besprechung mit Kolleg_innen aufgenommen wird, weshalb dieser Therapeut viel Erfahrung damit hat, Videos von sich selbst bei Therapien zu sehen und sie seinen Kollegen zu präsentieren. Fraser ist sich sicher, dass es deshalb für beide Akteure in der Therapie ein Element der Performance für den dritten Blick – „the gaze of the camera“ – gab. Seinerseits repräsentierte die Kamera wohl seine Kollegen und für Fraser beinhaltete sie den_die Betrachter_in einer potenziellen Videoinstallation.⁷⁴ Diese Aufzeichnungen der fünf dreistündigen Sessions intensiver Psychotherapie wurden dann auf 250 Seiten transkribiert und ein Bruchteil davon selektiert und modifiziert.

„Ich redigierte die Transkriptionen zu einer Serie von kurzen Monologen in Form von einseitigen Dialogen; ich ersetzte die Gegenwartsform durch die Vergangenheitsform, das zweite durch das dritte Personalpronomen, sowie bestimmte Nomen und Eigennamen durch sich verschiebende indexikalische und hinweisende Wörter.“⁷⁵

Über diese Auswahl sagt die Künstlerin außerdem: „I am concealing much more than I expose“⁷⁶. Helmut Draxler stellt in Bezug auf *Eine Gesellschaft des Geschmacks* (1993), ein Projekt Frasers bei dem sie mit ‚collagierten Interviewpartikeln‘ arbeitete, fest, dass es bei der Beschäftigung damit wenig Sinn ergibt „die Interviews zu interpretieren, sie sind nämlich durch Frasers Auswahl und Gruppierung schon analysiert und interpretiert und sprechen dadurch von selbst als Subjekt und Objekt einer mehr als

⁷⁴ vgl. Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 328.

⁷⁵ Breitwieser, 2015, 271.

⁷⁶ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

theoretischen Neugierde zugleich.“⁷⁷ Wenn bei *Projection* sowohl das Ausgangsmaterial als auch die resultierende Arbeit sehr unterschiedlich zu dem von *Eine Gesellschaft des Geschmacks* (1993) sind, lässt sich darauf trotzdem übertragen, dass es vielmehr um die Inszenierung als um den Versuch einer Rekonstruktion der Originalteile gehen muss. Nichtsdestoweniger ist es interessant, wie stark Fraser das Material thematisch adaptiert, um es in einen bestimmten Kontext zu rücken:

“In the editing process, I focused on the things that were about art or that could be applied to art or heard as being about the art context of the video installation. I changed all the proper names, proper nouns, and place names to impersonal pronouns and shifters to bring them in to the ‘here and now.’ In a way, it misrepresents the content of the therapy because, in fact, it wasn’t really so much about art or artists. I am mostly talking about a couple of traumas that don’t relate to art, and family members and experiences that predate my entry into the art field – although the fact that my mother was an artist before she became a psychotherapist links the two. It does follow the narrative of the sessions to some extent, but I crafted it into a narrative about my conflicted relationship to the art field. I think they are the only two sections that were originally about art⁷⁸ and one of those is about exhibitionism and shame.

[...] the material in *Projection* is largely about the destructive anxiety that results from a conflicted, ambivalent, love-hate relationship to the same object. In the therapy, those objects included art, but were mostly people. In *Projection*, because I substitute impersonal pronouns and shifters for proper names, the dialogue becomes about art primarily, if not exclusively.”⁷⁹

Auch das kehrt als Textzeile – jedenfalls *kann* und muss es nicht als Symptom von dem gerade Beschriebenen gesehen werden – zurück: „And you’re displacing that onto art, and you think that’s it? I don’t.“⁸⁰

⁷⁷ Draxler, 1993, 19.

⁷⁸ In *Projection* scheinen die Begriffe art/artist an mehreren Stellen in den Sequenzen. 2, 4, 5, 8, 9 und 10 auf.

⁷⁹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 329.

⁸⁰ *Projection*, Sequenz [2], links.

IV. iii) Das Dispositiv der Videoinstallation⁸¹

Ausgehend vom Dispositivbegriff Foucaults, der beschreibt, dass „Medien in einer grundsätzlichen Weise Wahrnehmung strukturieren“⁸² – den französische Medientheoretiker wie Jean-Louis Baudry überdies auf die Theorie des Kinos angewandt haben⁸³ –, wird das Dispositiv der Videoinstallation in der vorliegenden Arbeit auch als solches wahrgenommen. Das bedeutet mit Bezug auf *Projection*, dass das räumliche Setting genauso wie die „normativ-kulturellen Faktoren und mentalen Entsprechungen auf der Seite der Zuschauer, die aus dem Akzeptieren solcher macht- und ordnungspolitischer Rahmenbedingungen, den kulturellen Konventionen und psychischen Gestimmtheiten und Erwartungen entstehen“⁸⁴, beleuchtet werden muss.

Da jede Rezeptionserfahrung geprägt ist von

„habitualisierte[n] Rezeptionsweisen [und] verinnerlichte[n] Formen des Medienkonsums, die bis in die Mikrostruktur unserer Wünsche und Sehnsüchte hineinreichen und sich in Ritualen und Routinen des Zuschauens niederschlagen.“⁸⁵

Es war Foucaults Ziel, „das in die Subjekte eingeschriebene Machtgefüge“, das „Gesagtes und Ungesagtes beinhaltet“⁸⁶, sichtbar zu machen, während das Dispositiv selbst „das Netz, das zwischen den Elementen geknüpft werden kann“⁸⁷.

Bei Fraser lassen sich diesbezüglich zwei Ebenen unterscheiden: zunächst ist der Aufbau der Installation im Raum an sich nicht frei von Hierarchien und konstruiert eine solche, um gewisse Effekte zu erzielen. Gleichzeitig strebt die Arbeit an, strukturelle Machtverhältnisse und eben diese „in die Subjekte eingeschriebene[n] Machtgefüge sichtbar zu machen“⁸⁸ beziehungsweise regt an, diese kritisch zu hinterfragen.

⁸¹ Allgemein auf die praktische Zugänglichkeit der Ausstellung in der Galerie bezogen ist festzuhalten, dass sie kostenfrei zu besuchen war und einige Kuratorinnenführungen angeboten wurden – auch das ist Teil des Dispositivs.

⁸² Hickethier, 1996, 18.

⁸³ vgl. Hickethier, 1996, 18.

⁸⁴ Pross, Harry; Rath, Claus-Dieter: *Rituale der Medienkommunikation*, 1980. Zitiert nach: Hickethier, 1996, 21.

⁸⁵ Hickethier, 1996, 21.

⁸⁶ Hickethier, 1996, 18.

⁸⁷ Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*, 1978, S.119f. Zitiert nach: Hickethier 18f.

⁸⁸ Hickethier, 1996, 18.

IV. iv) Vis-a-vis

Nun zum formalen Aspekt des Gegenübers, der sich im Setting vieler Psychotherapieformen, durch die sich gegenüberstehenden Menschen und in *Projection* ebenfalls durch die zwei einander gegenüber befindlichen Leinwänden zeigt, auf denen zeitweise nur eines oder manchmal zwei Abbildungen von einer Person erscheinen. Wer ist die Protagonistin? Handelt es sich um eine Spiegelung oder sind es zwei Seiten bzw. Versionen derselben Person?

Unweigerlich erinnert diese Spiegelung an die frühe Filmtheorie, obwohl der (narrative) Film bzw. das Kino sich grundsätzlich von der Doppelprojektions-Videoinstallation unterscheidet. Einzelne formale Analogien, die vor allem die filmtheoretischen Gedanken zur „Leinwand als Spiegel“⁸⁹ betreffen, können aber zur Hilfe genommen werden, um sich später dem Verhältnis zu den Betrachter_innen annähern zu können. Das Verhältnis von (Film-)Zuseher_innen zur Leinwand wird im Laufe der Zeit und mit den verschiedenen Filmtheorien unterschiedlich nahe bzw. distanziert bewertet. Wie im Kontext dieser Auseinandersetzung mit Spiegelung bedeutsam erscheint, heben Elsaesser und Hagener hervor, dass vor allem das Kino in der Zeit von den 1950er bis in die 1970er Jahre „aus dem reflexiven und selbstreferenziellen Potenzial des Kinos geschöpft [hat]“, auch wenn Béla Balázs in seiner Filmtheorie die Großaufnahme in seiner Filmtheorie bereits 1924 „als denjenigen Moment konstruiert, in dem sich zwei Gesichter gegenüberstehen und einander ansichtig werden“⁹⁰, und das noch vor der Anwendung von Theoremen nach Freud und Lacan in der Filmtheorie in den 1960er und 70er Jahren.⁹¹

Für die Filmtheorie von Mitte der Sechzigerjahre bis Mitte der Achtzigerjahre war das zentrale Paradigma „das Kino als Spiegel des Unbewussten“. Vor allem feministische Strömungen der Filmtheorie waren von der Anwendung der Freudschen Theorien zum Unbewussten und der Lacanschen Idee des Spiegelstadiums geprägt (und ernteten dafür viel Kritik).

„Zugrunde liegt all diesen psychoanalytisch geprägten Ansätzen der Gedanke, dass der Körper im Kino in einen früheren Zustand regrediert: In der dunklen Umgebung des

⁸⁹ Andrew, Dudley: Concepts in Film Theory. Oxford et al.: Oxford University Press 1984, 134. Zitiert nach Elsaesser, Hagener, 2007, 77.

⁹⁰ Elsaesser, Hagener, 2007, 76f.

⁹¹ vgl. Elsaesser, Hagener, 2007, 76f.

Kinosaals geht der Realitätsbezug verloren, und die Projektion, die bei Freud noch in der Vorstellung stattfindet, wird im buchstäblichen Sinne veräußerlicht; die innere Traumleinwand wird zur tatsächlichen Leinwand im Kinosaal. Dieser Zustand des Traums zeigt sich in der freien Assoziation wie auch in der Traumarbeit [...]“⁹²

Klar ist, dass sich das Medium (narrativer) Film, worum es in dem Zitat geht, nicht mit der Videoarbeit Frasers gleichstellen lässt. Dennoch kann diese psychologische bzw. psychoanalytische Aufschlüsselung der Filmrezeption als Ausgangspunkt für eine Besprechung der Videoarbeit dienen.

Wenngleich Fraser durch die Montage und Adaption der Einzelteile, die Inszenierung auf zwei Screens, den Rollentausch, sehr wohl ‚maskierende‘ Elemente einsetzt, macht sie, anders als es der Film traditionellerweise⁹³ tut, diese Maskierung teilweise zum Thema. Dabei vermag Fraser mit Inhalt und Form auch dem_der (aufmerksamen) Betrachter_in, die im Bereich der Psychologie und Medientheorie unbewandert ist, zu vermitteln, dass eine solche Arbeit nicht „unbewusst“ rezipiert werden kann oder soll. Es wird davon ausgegangen, dass *Projection* eine gewisse Kombination aus Distanz und Nähe (Präsenz bzw. Direktheit) aufweist, die den oben genannten Zustand fördert. Mit dem großen Unterschied, dass dies bei der Rezeption von (narrativem) Film in der Regel unbewusst passiert und im Gegensatz dazu bei *Projection* – ähnlich dem psychoanalytischen Setting – bewusster gemacht werden soll.

Einige Aspekte in *Projection*, die diese Projektionen fördern, und was mit Distanz – Nähe gemeint ist, wird nun besprochen. Einleitend werden vier Beispiele aus dem in *Projection* Gesagten präsentiert:

1. Sequenz [4, links]: „Memories get activated and I become someone else. This becomes your childhood home, it becomes a school, it becomes a museum. It’s not that you’re worried I may be *like* those people, it’s...I *become* them“
2. Sequenz [10, links]: “you, me, hate, love“
3. Sequenz [12, links]: “And now you’re reenacting those dynamics here“

⁹² Elsaesser, Hagener, 2007, 93.

⁹³ mit „traditionellerweise“ sind hier Filme gemeint, die die psychologischen Hintergründe nicht explizit zum Thema machen – ein Gegenbeispiel dazu wäre Ingmar Bergmans Persona.

4. Übergang Sequenz [10 ("F"), links] auf [11, rechts]: "It would be so interesting if you sat there and looked me in the eye and said... What's my name?!" (in dem Moment wird das rechte Bild eingeblendet)

Jedes dieser Beispiele kommt vonseiten des Analytikers und weist in gewisser Hinsicht auf Projektionen und Übertragungen hin – sei es durch die explizite Nennung oder durch die Verwendung der Pronomen „you / I“. Soviel zu expliziten inhaltlichen Verweisen.

"...These monologues were then performed to a camera, so that the viewer would be addressed directly, eye-to-eye. The two parts are projected at opposite ends of a long narrow space, with seating in the middle. The two parts alternate, so that when the patient is speaking, the viewer occupies the position of the therapist, or whatever position the therapist is occupying at that moment within the transference. On the other side, when the therapist is speaking, the viewer is in the position of the patient – which, in this case, is me, or the artist, or whomever the therapist is constructing in his address. I do think there was some countertransference going on there."⁹⁴

Die Künstlerin spricht in einem Interview also klar an, dass in der realen Therapiesituation Übertragung und Gegenübertragung passiert sind und bringt im selben Zuge die Betrachter_innen ins Spiel. Wie auch in der Projektbeschreibung angeführt, befindet sich der_die Betrachter_in „in der Position des Adressaten und Objekts – oder der Leinwand“ – der jeweiligen Projektion.⁹⁵

Diese sehen sich der Situation ausgesetzt – vorausgesetzt sie lassen sich darauf ein –, dass sie inmitten der lauten Stimme (die einen mit „you, I, me“ direkt anspricht), mit dem eindrücklichen Blick der Figuren⁹⁶ konfrontiert, selbst im dunklen Raum sitzen und durch das hin- und herdrehen um dem Bild zu folgen, selbst eine Art von Spaltung ‚nachspielen‘. Gleichzeitig repräsentiert der Umstand, dass mensch auf beiden Seiten dieselbe Person und Stimme wahrnimmt, ebenso eine Art von einem (ambivalenten, aber doch) Ganzen.

"I hoped, viewers would respond to the gaps in the one-sided dialogue by putting the pieces together in their own minds. But even though the viewer goes back and forth

⁹⁴ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 328.

⁹⁵ vgl. Fraser, IN: Breitwieser, 2015, 271.

⁹⁶ dazu ist anzumerken, dass die linke (Therapeuten-)Figur mehr und intensiveren Augenkontakt zeigt.

between the positions of the patient and the psychiatrist, I think the viewer remains positioned as the analyst who interprets and fills in the gaps in discourse.”⁹⁷

Was diese Projektion bei ihnen auslöst, bleibt doch jedenfalls immer kontingent. Wie Draxler anmerkt, ist es zudem denkbar, dass sich die Betrachter_innen in der Rolle als Kritiker_innen von Frasers Position wiederfinden. Kritik wird in unterschiedlichen psychoanalytischen Ansätzen bis zu einem gewissen Grad als „Verteidigungsmechanismus“ gesehen, unter anderem um mit Ängsten – beispielsweise Ängsten, die gerade aus der Koexistenz von den Impulsen zu lieben und zu zerstören - umzugehen. Im hier zitierten Interview wird noch näher auf die psychoanalytischen Hintergründe eingegangen:

„But it is not a question of resolving that ambivalence, or of doing away with hate or of doing away with love. It’s a question of tolerating the coexistence of those impulses and the anxiety it produces⁹⁸. It would be too much to imagine that *Projection* could impact the capacity of any viewer to tolerate ambivalence, but perhaps it can structure a recognition of the problem.”⁹⁹

Und zwar kann dieses Problem laut Fraser nicht ‚einfach‘ mit Klugheit gelöst werden oder weil mensch Künstler_in ist und/oder diverse Theorien verstanden hat - vielmehr geht es, auf den Punkt gebracht, - um eine kritisch-analytische Herangehensweise. Wieder mit Bezug auf die psychoanalytische Praxis und den Formalien von *Projection* ist anzumerken, dass gerade der fragmentarische Charakter des gesprochenen, inkohärenten Textes ohne konkreten Zusammenhang und frei von Eigennamen und (offensichtlichen bzw. eindeutigen) Kontextualisierungen das freie Assoziieren und die „projektive Identifizierung“¹⁰⁰ anregen und begünstigen könnten.

⁹⁷ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 331.

⁹⁸ Freud beschrieb in *Trauer und Melancholie* (1915) dass die Melancholie „die Verlustangst mit einer Spaltung ab[wehrt]“: nämlich „nicht nur mit einer Spaltung des verlassenen Objekts in gute und schlechte, idealisierte und verachtete Stücke, sondern auch, entsprechend ihrer eigenen Ambivalenz, mit einer Spaltung ihrer selbst in gute und schlechte, liebende und hassende Anteile.“ Führt zu innerem Kampf des Subjekts, und zu Schuld- und Angstgefühlen. Vgl. Fraser, Andrea, IN: Cugini, 2013, 67. (Ins Deutsche übersetzt von Stefan Ripplinger)

⁹⁹ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 331.

¹⁰⁰ siehe auch: Die in Österreich geborene, britische Psychoanalytikerin Melanie Klein führt die projektive Identifizierung auf den Umstand zurück, dass Menschen im frühen Kindesalter – noch bevor

Das freie Assoziieren ist in der Psychoanalyse genau genommen ein Prozess, bei dem der_die Patient_in erzählt – das tun die Betrachter_innen in der Galerie eher nicht. Gemeint ist damit, dass einige von Fraser genannte Begriffe per se „socially unsayable“¹⁰¹ sind und dadurch die Betrachter_innen womöglich dazu ermutigen, über diese Themen nachzudenken.

Begünstigend für das freie Assoziieren können vor allem auch die Phasen sein, in denen beide Stimmen gleichzeitig erklingen. Wenn nämlich Bilder auf beiden Seiten erscheinen, es aus physischen Gründen aber nicht möglich ist, beide gleichzeitig zu sehen, hat dieser Moment eine gewisse Ähnlichkeit mit der Off-Stimme im Film. Diese kann – jedenfalls bezogen auf den Film – entweder die Gedanken der ‚erlebenden‘ bzw. betrachtenden Person wiedergeben, oder – im Fall von *Projection* – möglicherweise von den Betrachtenden auf sich selbst bezogen, sozusagen gegen-projiziert werden. Diese Kreation eines ‚Off‘-Raumes ist sicher eine der großen Stärken der Arbeit.

IV. v) Selbstpräsentation / Doppelung / Narzissmus / Ambivalenz

Für diese Projektionen und Identifikationen stellt sich Fraser zur Verfügung, vielleicht ‚opfert‘ sie sich – das Stichwort Opfer kommt in vier von zwölf Videosequenzen vor. Worum geht es bei dieser ‚Aufopferung‘? Oder ist es doch eine Form von Narzissmus oder Exhibitionismus? Was verkörpert die Künstlerin Andrea Fraser, wenn sie sich in ihren Arbeiten körperlich wie auch psychisch entblößt?

Petra-Maria Meyer sagt allgemein, dass der Körper von Performer_innen und Schauspieler_innen immer zugleich „projizierter Körper“ und „Projektionsfläche“ ist.¹⁰²

sie sich von ihren Bezugspersonen psychologisch unabhängig fühlen: „Via this process, a person tries to expel a state of mind by projecting it but remains identified with what is projected, is convinced of the accuracy of the attribution, and induces in the object of projection the feelings or impulses that have been projected [...]. Another example: A woman in psychotherapy experiences her therapist's ending a session on time as a sadistic attack. She loudly berates him for abusing her, accusing him of enjoying hurting her. In response to this denunciation and its misrepresentation of his motives, the normally compassionate therapist notices that he is having sadistic thoughts. The projection has become a self-fulfilling fantasy. Because projective identification is a particularly challenging defense to deal with in psychotherapy, it has spawned an extensive psychoanalytic literature.“ s. Online-Artikel „projection“ auf Britannica Academic.

¹⁰¹ Bourdieu, IN: Alberro, 2005, XIV.

¹⁰² vgl. Meyer, IN: Fischer-Lichte, 88

Dies erlebte Fraser besonders in Zuge des Projektes *Untitled* (2012)¹⁰³. „With *Untitled*, I very much experienced myself becoming a kind of projection screen“¹⁰⁴: in den sechs Monaten zwischen dem Dreh und der Präsentation des Videos sammelten sich umfassende Spekulationen und Gerüchte um das Projekt an. Die Menschen entwickelten verschiedenste Fantasien zu dem Video – wovon die meisten sehr weit weg von dem tatsächlichen Video waren, so stellten sich die meisten Leute Pornografie vor:

„At some point, I realized that the confrontation between these fantasies or projections and the document itself, which failed to realize them, was central to what constituted the piece. It is the gap between the two that opens up a space for reflection. With *Projection*, I wanted to try to engage that structure more directly and explicitly.“¹⁰⁵

Diesen direkteren Bezug zu den Betrachter_innen erreicht Fraser mit ihrem Anspruch einer Präsenz und dem Raumbezug¹⁰⁶. In *An Artist's Statement* (1992) zitiert Fraser Freud „...denn schließlich kann niemand *in absentia* oder *in effigie* erschlagen werden“¹⁰⁷ und erläutert, dass ihre Auseinandersetzung mit Ortsspezifität auf dieser Vorstellung (von der Notwendigkeit einer gewissen Präsenz und Anwesenheit) basiert:

„Die Institutskritik, die ich praktiziere, geht von der Tatsache aus, dass für mich als Künstlerin und Autorin – sofern ich schreibe – künstlerische und akademische Institutionen die Orte sind, an denen meine Tätigkeit stattfindet. Ich begreife diese Orte größtenteils im Sinne der Psychoanalyse als eine Reihe von Verhältnissen, wobei ich denke, dass es sich bei diesen Verhältnissen sowohl um sozioökonomische als auch um subjektive handelt.“¹⁰⁸

Dieses Verhältnis von der Künstlerin Fraser zum Kunstwelt (mit ihren Institutionen, dem Markt,..) flackert auch an einer Stelle von *Projection* auf. In der neunten Sequenz

¹⁰³ Für *Untitled* (2003) fragte Fraser einen Kunsthändler, für sie einen Sammler zu finden, der mit der Künstlerin Sex in einem Hotelzimmer haben solle. Der Händler bezahlte im Voraus für die Videoaufzeichnung, das Treffen wurde arrangiert und das ungeschnittene Video (ohne Ton) erschien in einer fünf Kopien umfassende Edition, von dem die erste an den partizipierenden Sammler ging (vgl. Breitwieser, 2015, 181).

¹⁰⁴ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 328.

¹⁰⁵ Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 328.

¹⁰⁶ Zu Ortsspezifität hat sich Fraser auch an anderer Stelle geäußert: „The critique of the autonomy of the art object resulted, first for minimalism and then site-specific art, in the production of works that were physically and conceptually dependent on their particular placement.“ Siehe: Fraser, Andrea: What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? Part II. IN: Alberro, 2005, 77.

¹⁰⁷ Sigmund Freud, „Zur Dynamik der Übertragung“ in: Gesammelte Werke, Bd. 8, Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 1996, 374. Zitiert nach Fraser, IN: Breitwieser, 2015, 42.

¹⁰⁸ Fraser, IN: Breitwieser, 2015, 42.

sagt die Patientin „...there's kind of a double game“ und erzählt vom inneren Konflikt, dass sie einerseits diese Art „culture of money“ ablehnt, kein Teil des Marktes und der von ihm produzierten Ungleichheit sein möchte und sich gleichzeitig in einer privilegierten Position wiederfindet. Schreibt Bourdieu, dass sich die Strategien künstlerischer Produktion im Allgemeinen „zwischen zwei Grenzen bewegen, die faktisch nie erreicht werden: der totalen und zynischen Unterordnung unter die Nachfrage und der absoluten Unabhängigkeit vom Markt und seinen Ansprüchen“¹⁰⁹ – so ließe sich in Hinblick auf *Official Welcome* (2001-2003), *Untitled* (2003), und weitere. annehmen, dass Fraser es sich zum Ziel macht, diese Grenzen ad absurdum zu treiben und involviert dafür ihr Ich und ihren Körper.

Projection und *Untitled* (2003) könnten – im Vergleich zu den früheren Arbeiten – vielmehr so gesehen werden, als dienten sie Frasers Narzissmus. (Sich-)Zeigen bzw. zur Schau stellen („exhibiting“) und Exhibitionismus werden oft mit diesen Arbeiten in Verbindung gebracht. Wenn mensch (vor allem) *Untitled* (2003) jedoch als mehr als nur Selbst-Exposition sieht, könnte mensch es dahingehend interpretieren, dass es eine Gelegenheit kreiert, die eigene Situation innerhalb der kommodifizierten Kunstwelt zu reflektieren.¹¹⁰ Im Skript von *Projection* verbindet Fraser den Exhibitionismus ebenso mit der psychologischen Frage der Ambivalenz zwischen Innen und Außen, in dem Fall in Verbindung mit einer „Gefahr“:

„Well, weeping in public is also a kind of exhibitionism. [...] I think it's about...exposure, you know, exposing and being exposed, and...and...which is, of course, exactly what I'm doing. [...] Well, that exposure is to expose oneself to, you know, to risk or to danger, to abuse, whether that abuse is...whether that danger is external or internal, I mean, is a very old question.“¹¹¹

Ihr sei auch bewusst, dass das Risiko besteht, *Projection* als zwei Seiten ihrer selbst gelesen werden könne, aber das fände sie „schrecklich“ und bezieht sich lieber auf Bourdieu:

„One of my favorite concepts in the work of Bourdieu – who actually gets it from Bachelard – is that of a “particular instance of the possible.” We are all particular instances of the possible. Of course, we are individuals. We occupy singular points in time and space. We

¹⁰⁹ Bourdieu, 1999, 228.

¹¹⁰ Draxler, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 327.

¹¹¹ Sequenz [7, rechts]

have experiences and histories and identities that are unique in many ways. But we only exist as the individuals we are with the experience we have because of the social and historical conditions that make them – and us – possible. That also includes psychological structures, of course. In my experience, to be in psychoanalysis is to be confronted with the banality of one's individual experience. For artists in particular, whose *habitus* is defined by a world in which "to exist is to differ", as Bourdieu says, I think such banality can be a source of shame. That is certainly true for me. The shame I associate with naiveté and banality predates my becoming an artist, but I think it is one of the psychological structures that disposes me, and many artists, to the field of art. I don't think one can go through psychoanalysis without being forced to recognize the banality of one's own neurosis. It is the opposite of the kind of narcissistic satisfaction that many people assume psychotherapy and psychoanalysis offers."¹¹²

Tatsächlich ist bei der Rezeption von *Projection* nie eindeutig, wer das ‚Ich‘ ist, das gerade spricht. Abgesehen davon ist bei Frasers Arbeiten klar, dass sie oft aus Zitaten von verschiedenen Menschen bestehen und, dass, auch wenn sie anscheinend und deklariert für sich selbst spricht, nicht eindeutig einzuordnen ist, wo die Ironie beginnt und wo sie wieder aufhört¹¹³: diese Elemente verschwimmen zwischen dem Oeuvre Frasers und ihrer Künstlerpersönlichkeit. Jedenfalls stellt Fischer-Lichte fest, dass jeder Inszenierungsprozess gleichzeitig eine „Konstitution eines Selbst“ beinhaltet und diese „solcherart erworbene Identität auch nur für die Dauer der Akte“ besteht¹¹⁴.

¹¹² Fraser, Interview Fraser / Draxler, IN: Anastas, 2019, 328.

¹¹³ das bringt Fraser in die Situation, dass sie es explizit ansprechen muss oder möchte, wenn sie in einer Rede nun etwas „ernst“ meint, zum Beispiel bei Danksagungen (vgl. Fraser: Acknowledgements, IN: Alberro, xvi-xxi).

¹¹⁴ vgl. Fischer-Lichte, 2000, 64f.

Conclusio

In Antwort auf die Frage im ersten Kapitel – nämlich jene nach der möglichen Positionierung Frasers unter den verschiedenen feministischen Ansätzen – ist festzuhalten, dass Fraser sich nicht – wie durch die „Einnahme“ der Therapeutenrolle vermutet werden könnte – lediglich die doppelte Machtposition des männlichen Therapeuten aneignet und ihn einer weiblichen Opferposition gegenüberstellt. Vielmehr beschäftigt sie sich ausführlich mit den historischen und gesellschaftlichen Strukturen, und hinterfragt diese Machtverhältnisse indem sie sie zer-teilt, neu zusammensetzt, enacted und in ein andersartiges Dispositiv überführt. Das therapeutische Setting reflektiert sich in dieser Arbeit in gewisser Weise selbst. Projektionen, die die Künstlerin in ihrer Laufbahn auf sich selbst bezog, werden verschoben und auf das Publikum zurückgeworfen. All jenes geschieht aber nicht als „Racheakt“ oder simple Umkehrung, sondern unter reibungsvoller Selbstkritik und Dekonstruktion ihrer Rolle als Künstlerin, eingebettet in einer analytisch-reflexiven Auseinandersetzung mit der menschlichen Psyche und kunstfeldinterner Dynamiken.

Rekapitulierend wird ein letztes Mal auf den Titel eingegangen und eine Sammlung der vermuteten Projektionsflächen, die in *Projection* entstehen, zusammengestellt.

Angefangen bei der ursprünglichen Therapiesituation bieten die beiden Agenten jeweils eine besondere Form der Projektion, nämlich Übertragung bzw. Gegenübertragung. In Anbetracht des technischen Aspektes sind die Leinwände Projektionen für die Videos. Für die Menschen, die mit einer gewissen Erwartungshaltung die Kunstgalerie besuchen, projizieren ihre Wünsche auf die Galerie – womöglich auf die gesamte Institution inklusive der Universität, der Kuratorin - und auf die Kunst. Dasselbe gilt vermutlich ebenfalls für die Künstlerin selbst, die mit ihrer Arbeit Wünsche auf die Besucher_innen, auf die vermittelnde Institution und auf Kritiker_innen überträgt. Last but not least entstehen bei den Besucher_innen, die sich auf das Setting der Videoinstallation einlassen, unter Umständen Projektionen auf die Figur links, die Figur rechts – getrennt und/oder als Ganzes erblickt- und auf die Künstlerin – getrennt oder verschmolzen mit dem Werk betrachtet.

Bibliografie

Monografien

Allesch, Christian G.: Einführung in die psychologische Ästhetik. Wien: WUV Facultas 2006.

Andrew, Dudley: Concepts in Film Theory. Oxford et al.: Oxford University Press 1984.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes (übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius 2007.

Faulstich, Werner: Einführung in die Filmanalyse. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1980.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.

Kastner, Jens: Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus. Wien: Turia + Kant 2009.

Kreitler, Hans; Kreitler, Shulamith: Psychologie der Kunst. Stuttgart et al: Verlag W. Kohlhammer 1980.

Sammelbände, Artikel in Sammelbänden/Zeitschriften und Ausstellungskataloge

Alberro, Alexander [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Museum highlights. The Writings of Andrea Fraser. London/Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005.

Anastas, Rhea et al: Andrea Fraser - collected interviews 1990–2018. London: A.R.T. Press and Koenig Books 2019.

Bourdieu, Pierre: Vorwort (übersetzt von Donald Nicholson-Smith). IN: Alberro, Alexander [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Museum highlights. The Writings of Andrea Fraser. London/Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005, XIVf.

Breitwieser, Sabine; Museum der Moderne Salzburg [Hrsg.]: Andrea Fraser (Ausstellungskatalog). Ostfildern: Hatje Cantz 2015.

Butler, Judith: Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. IN: Theatre Journal, Vol. 40, No. 4., Dezember 1988, 519-531.

Cugini, Carla; Museum Ludwig Köln [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Texte, Skripte, Transkripte. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2013.

Draxler, Helmut [Hrsg.]; Fraser, Andrea; Kunstverein München: Eine Gesellschaft des Geschmacks (Ausstellungskatalog). München: Kunstverein München 1993.

Draxler, Helmut: Das kulturelle Kapital des Kunstvereins IN: Draxler, Helmut [Hrsg.]; Fraser, Andrea; Kunstverein München: Eine Gesellschaft des Geschmacks (Ausstellungskatalog). München: Kunstverein München 1993, 3-23.

Draxler, Helmut; Fraser, Andrea: Helmut Draxler and Andrea Fraser (Interview), Berlin, November 2008. IN: Anastas, Rhea et al: Andrea Fraser - collected interviews 1990–2018. London: A.R.T. Press and Koenig Books 2019, 326-332.

Dziwior, Yilmaz; Kunstverein München [Hrsg.]; Fraser, Andrea; Baker, George; Kempkes, Anke: Andrea Fraser. Works 1984 to 2003 (Ausstellungskatalog). Köln: Dumont Literatur und Kunst Verlag 2003.

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Selbst? Zur autobiografischen Performance. IN: Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: A.Francke Verlag 2000, 59-70.

Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: A.Francke Verlag 2000.

Fraser, Andrea: „To Quote,” say the Kabyles, “is to bring back to life”. IN: Alberro, Alexander [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Museum highlights. The Writings of Andrea Fraser. London/Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005, 81-87.

Fraser, Andrea: Acknowledgements. IN: Alberro, Alexander [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Museum highlights. The Writings of Andrea Fraser. London/Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005, xvi-xxi.

Fraser, Andrea: An Artist's Statement IN: Breitwieser, Sabine; Museum der Moderne Salzburg [Hrsg.]: Andrea Fraser (Ausstellungskatalog). Ostfildern: Hatje Cantz 2015, 42-50.

Fraser, Andrea: Official Welcome (Offizielle Begrüßung) IN: Breitwieser, Sabine; Museum der Moderne Salzburg [Hrsg.]: Andrea Fraser (Ausstellungskatalog). Ostfildern: Hatje Cantz 2015, 261-267.

Fraser, Andrea: Projection (Projektion). IN: Breitwieser, Sabine; Museum der Moderne Salzburg [Hrsg.]: Andrea Fraser (Ausstellungskatalog). Ostfildern: Hatje Cantz 2015, 271-275.

Fraser, Andrea: Projection. IN: Anastas, Rhea et al: Andrea Fraser - collected interviews 1990–2018. London: A.R.T. Press and Koenig Books 2019, 314-324.

Fraser, Andrea: Warum bringt mich Fred Sandbacks Werk zum Weinen? IN: Cugini, Carla; Museum Ludwig Köln [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Texte, Skripte, Transkripte. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2013, 50-72.

Fraser, Andrea: What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? Part II. IN: Alberro, Alexander [Hrsg.]; Fraser, Andrea: Museum highlights. The Writings of Andrea Fraser. London/Cambridge, Mass.: The MIT Press 2005, 55-80.

Haug, Frigga: Frauen: Opfer oder Täter? IN: Das Argument. Nr. 123 [1980]. Hamburg: Argument Verlag, 1980, 643-649.

Meyer, Petra Maria: Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln. IN: Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: A.Francke Verlag 2000, 71-91.

Internetquellen

- Britannica Academic: "mental disorder" (Zugang beschränkt, Link funktionslos)
- Britannica Academic: „projection“ (Zugang beschränkt, Link funktionslos)
- Universitätsgalerie Heiligenkreuzerhof, Die Angewandte (zuletzt aufgerufen am 14.02.2020):
https://www.dieangewandte.at/we_need_more_than_one_term_for_these_big_things

Bildanhang



