

Johannes Binotto

Außen drin. Francesca Woodmans eigene Räume

»Denn hinter dem Raum, so will es scheinen, gibt es nichts mehr, worauf er zurückgeführt werden könnte.

Vor ihm gibt es kein Ausweichen zu anderem.« Martin Heidegger: *Die Kunst und der Raum*.

»Hatte sie ein Zimmer für sich allein?« Virginia Woolf: *A Room of One's Own*.

»So, wie die Dinge liefen, versuchte ich immer wieder, meine Richtung zu ändern und andere Dinge zu fotografieren. Mann, ich bin's genauso leid, mich anzusehen, wie ihr anderen ...« – so zitiert Rosalind E. Krauss aus einem Brief von Francesca Woodman.¹ Obwohl sie sich bewusst ist, wie skeptisch ihre Obsession mit dem eigenen Körper beäugt würde, kommt die Fotografin davon doch nicht los. Francesca Woodmans Körper, so Krauss, bleibt damit Grund und Zentrum ihrer Bilder, »der Grund für was immer der Sinn eines Bildes sein mag«.² In der Tat scheint es unmöglich, beim Betrachten dieser Fotografien von dem Körper abzusehen, der sich hier inszeniert, sich in Szene setzt – ein Körper, der immer auffällt, auffallen will, gerade auch dort, wo er sich zu verstecken vorgibt. Was aber, wenn das Zitat zugleich als Aufforderung zu lesen wäre, den Blick von Woodmans Körper ab- und auf das hinzuwenden, was sich daneben, dahinter und um den Leib der Künstlerin abspielt?

Tatsächlich hat Francesca Woodman auf ihren Fotografien immer auch jenes Andere eingefangen, hat immer wieder die Blickrichtung gewechselt und das fotografiert, was jenseits ihres Körpers liegt: den Schauplatz des Geschehens, den Raum selbst. So ließen sich scheinbar so neutrale Werktitel wie *space*² (Abb. 3) oder *house* und Bildunterschriften wie »*verticale*« verstehen: als Aufforderung, das Augenmerk auf die räumlichen Gegebenheiten in diesen Bildern zu richten.

In einer dieser Fotografien (Kat. 15, S. 128) sehen wir eine Ausstellungsvitrine auf einem Podest, in der Vitrine kauernd die Künstlerin, sich gegen die seitliche Glaswand pressend. Vollkommen fasziniert von dem sich hier zur Schau stellenden Körper, der keinen Kopf zu haben und rätselhaft zwischen männlich und weiblich zu changieren scheint, könnte man fast das Setting übersehen. Dabei ist es ein mindestens ebenso großes Mysterium wie die in ihm platzierte Figur: Der Raum ist irritierend in Schieflage geraten. Der Boden schwankend wie auf hoher See und auch der Kasten mit der Vitrine droht ins Rutschen zu geraten. Das Spiel von Licht und Schatten auf dem Boden verstärkt noch den Eindruck, dass mit dem Zimmer etwas nicht stimmt. Dabei

¹ Rosalind E. Krauss, »Francesca Woodman. Problem Sets«, in: *Francesca Woodman Photographic Work*, hrsg. von Ann Gabhart, Ausst.-Kat. Wellesley College Museum, Hunter College Art Gallery, New York, Wellesley 1986, S. 48.

² Ebenda, S. 172.

genügte offenbar allein die Positionierung der Kamera, um diese räumliche Verunsicherung zu erzeugen. Woodman erweist sich darin überraschend als Schülerin des russischen Konstruktivisten Alexander Rodtschenko. Über dessen Fotografien eines Moskauer Hauses hatte der russische Fototheoretiker Ossip Brik 1922 geschrieben: »Wir müssen mit dem vertrauten Radius des normalen menschlichen Auges brechen [...], erst dann werden wir die Realität sehen, wie sie noch nie gesehen wurde. [...] Das vertraute Objekt [das Haus] verwandelt sich plötzlich in eine nie zuvor gesehene Struktur, eine Feuerleiter wird zu einer monströsen Sache, Balkone transformieren sich in die Türme einer exotischen Architektur.«³ Das reale Gebäude, auf das die Linse der Kamera gerichtet war, wird laut Brik allein durch den Akt des Fotografierens nachhaltig verwandelt. Wo die Kamera aus dem gewohnten Radius ausschert, transformiert sich tatsächliche Architektur in ein unmögliches Gebilde, das mit allen Gesetzen von Statik und Geometrie bricht.

Auch jene aus den Angeln gehobene Tür auf einem von Woodmans Bildern (Abb. 1; Kat. 36, S. 170), die gleichsam in der Luft zu schweben scheint, zeugt von dieser anderen, durch die Fotografie transformierten, neu erschaffenen Räumlichkeit. Mag man auch wissen, dass die Tür nur an die Wand gelehnt und aus einem besonders geschickt gewählten Winkel fotografiert wurde, sieht es doch auf dem Bild so aus, als müsste man nur seine eigene Position ändern, dann würde sich die Tür als Eingang in eine andere Dimension entpuppen, als Pforte zu einer anderen Welt, die schräg und verquer in das Zimmer hineinragt.

Derart sensibilisiert für diesen Raum jenseits der realen Architektur, wird man ihn auch dort bemerken, wo er zunächst nicht aufgefallen war. Nicht nur, dass die aus den Fugen geratene Tür in eine rätselhafte Zone zu führen scheint, auch das, was man durch den leeren Türrahmen im Hintergrund sieht, wird umso undurchschaubarer, je länger man es betrachtet. Im Nebenzimmer tauchen zwei weitere Türöffnungen auf. Rechtwinklig zueinander angeordnet, gehen diese Türen wohl von verschiedenen Seiten zum selben Zimmer auf. Doch liegen die beiden Öffnungen viel zu nah nebeneinander, als dass solch eine Bauweise sinnvoll wäre. Was soll das für ein Zimmer sein, dessen Eingang sich gerade mal einen halben Schritt neben dem Ausgang befindet? Und auch sonst bleibt die Kammer im Hintergrund obskur, auch im wörtlichen Sinn: Obwohl beide Türen offen stehen, fällt kein bisschen Licht in die Dunkelheit dahinter. Dieser Raum hinter dem Raum bleibt ein schwarzes Nichts, unergründlich und letztlich unvorstellbar. Er entspricht damit jenem radikalen Außerhalb, das der Philosoph Gilles Deleuze meint, wenn er über das Off oder »hors-champ« spricht. Mit »hors-champ« ist zunächst schlicht jener Bereich gemeint, der sich außerhalb eines Bildfensters befindet. Indes gilt es dabei zwei Sorten dieses »hors-champ« zu unterscheiden: »Zum einen bezeichnet hors-champ das, was woanders, nebenan oder im Umfeld, existiert; zum andern zeugt es von einer ziemlich beunruhigenden Präsenz, von der nicht einmal gesagt werden kann, dass sie existiert, sondern eher, dass sie insistiert oder verharrt, ein radikales Anderswo, außerhalb des homogenen Raums und der homogenen Zeit.«⁴ Zwar erläutert Deleuze den Begriff am Beispiel des Films, doch betrifft das »hors-champ« – wie Philippe Dubois gezeigt hat – das fotografische Medium an sich: Im »foto-

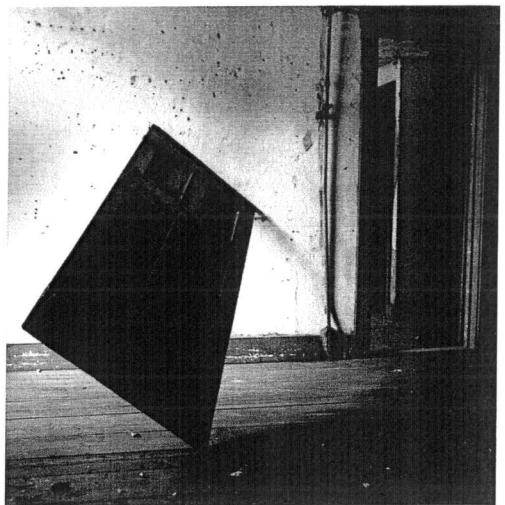


Abb. 1 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976, Schwarz-Weiß-Silbergelatine-Abzug auf Barytpapier Kat. 36

3 Ossip Brik, »What the Eye Does Not See«, in: *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, hrsg. von Christopher Phillips, New York 1989, S. 219–220, hier S. 220.

4 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt am Main 1997, S. 34.

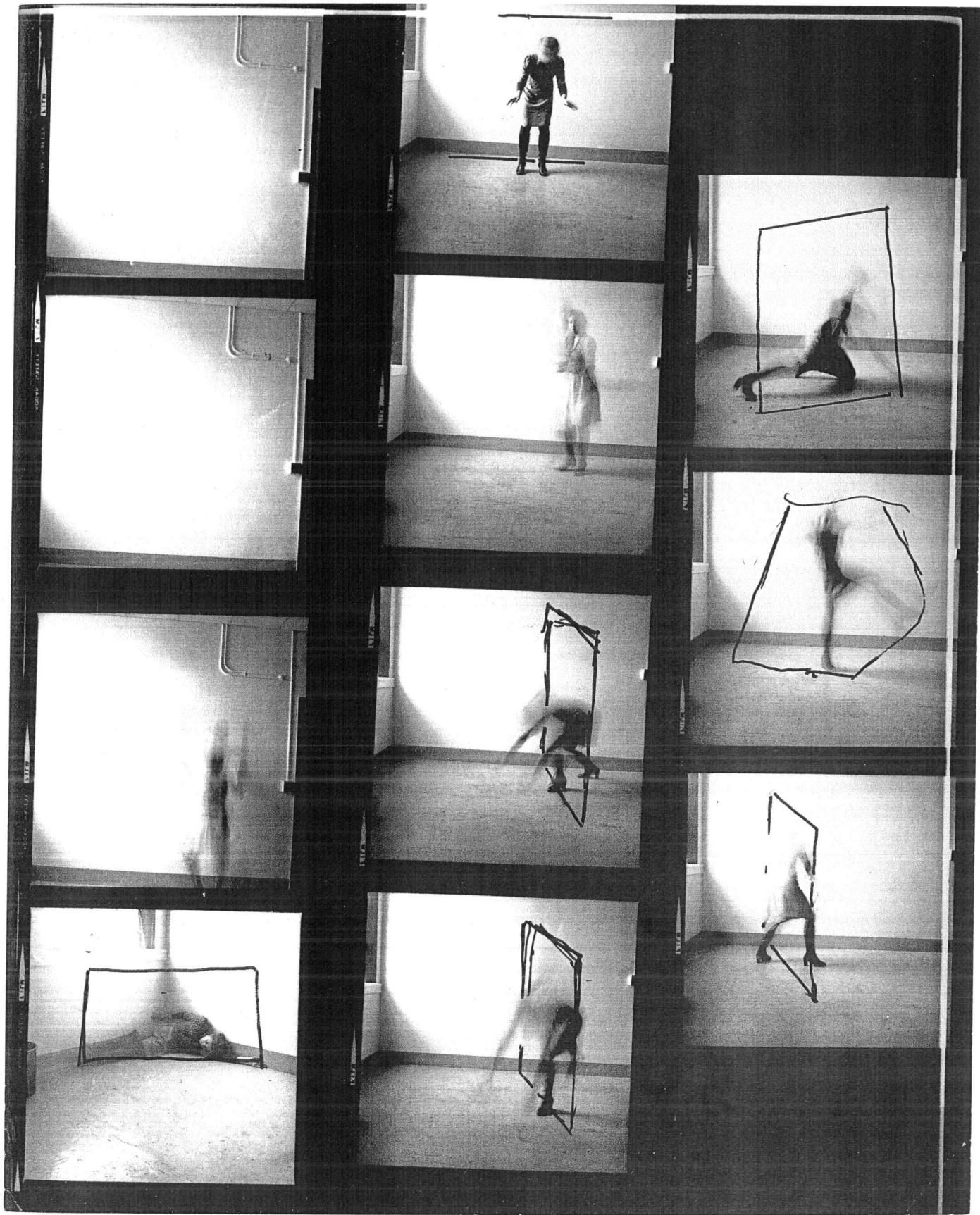


Abb. 2 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976, Schwarz-Weiß-Kontaktabzug



grafischen Akt« wird ein Bildausschnitt gewählt, damit aber im selben Zug das abgetrennt, was außerhalb des Bildausschnitts liegt. »Jede Aufnahme ist unweigerlich wie ein Axthieb, der ein Stück der Realität separiert und zugleich alles andere, was dieses Stück der Realität umgibt (das *hors-cadre* oder *hors-champ*) ausschließt, verwirft und verdrängt.«⁵ Doch ist dieses aus dem Bild gedrängte Ausgeschlossene nicht nur die simple Umgebung, sondern kann mitunter auch die Form jenes unvorstellbaren, radikalen Anderswo annehmen, von dem Deleuze fasziniert ist.

Die Nebenzimmer und Außenräume, die man bei Woodman durch Türspalte und Fensterscheiben erahnt, sind nicht nur natürliche Verlängerungen des realen Raumes, sie grenzen nicht einfach an die vertrauten Zimmer an. Vielmehr scheinen sie ein rätselhaftes Nirgendwo darzustellen, ein »radikales Anderswo«, dessen »beunruhigende Präsenz« man zwar spüren, aber nicht ergründen kann (Abb. 2). Dieses Anderswo macht sich auch bemerkbar auf jenem Bild, auf dem die Künstlerin mit steifen Beinen, leicht vornübergebeugt und wie in Trance der Kamera zugewendet ist, mit verwischem Kopf (Kat. 30, S. 158). Erneut droht man ob der faszinierenden Gestalt zu übersehen, was mit dem Raum vorgeht. Nur wer den Blick von ihr abwendet, der sieht am rechten Bildrand, ganz knapp angeschnitten, eine schwarze Fensternische. Als virtuose Meisterin der Kadrage legt Francesca Woodman den Bildrand genau so an, dass vom Fenster nur die dunkle Nische, nicht aber die helle Scheibe zu sehen ist. So ergibt sich auf dem fertigen Bild ein faszinie-

Abb. 3 Francesca Woodman, *space²*, Providence, Rhode Island, 1976, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier

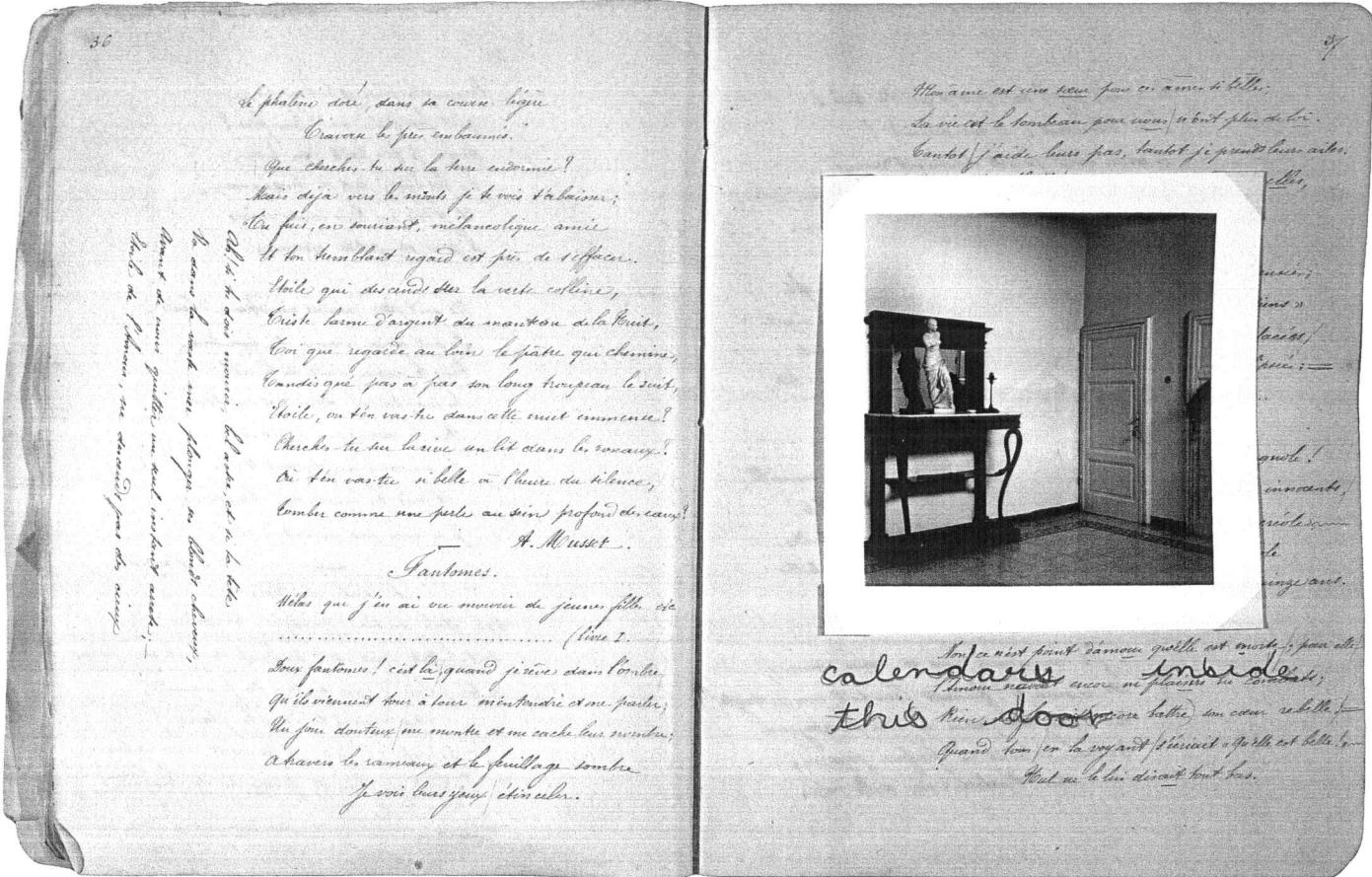


Abb. 4 Francesca Woodman, *Angels, Calendar Notebook*, 1978, Seiten aus dem Künstlerbuch

rendes Paradoxon: Das Fenster ist einzig als dunkler Fleck zu sehen, dennoch fällt durch die dunkle Öffnung helles Licht und zeichnet sich auf der hinteren Wand ab. Was hier am Bildrand auftaucht, ist gleichsam ein Außerhalb, in dem sich die Widersprüche auflösen: ein Anderswo, zugleich hell scheinend und doch tiefschwarz (Abb. 3).

Während der Film die Möglichkeit hat, dieses rätselhafte Anderswo mit Kamerabewegung spürbar zu machen, genügt Woodman bereits die geschickte Wahl des Bildausschnitts. Und wo das Kino mit dem Ton zusätzliche räumliche Dimensionen schafft, nimmt die Fotografin die Schrift zu Hilfe: »calendars inside this door« hat sie unter eines ihrer Bilder geschrieben, das eine Zimmerecke mit einem Gestell und zwei Türen zeigt (Abb. 4).⁶ Durch die Bildunterschrift wird ein rätselhaftes *hors-champ* insinuiert, das sich hinter oder genauer: *in* der Tür befinden soll. Was diese schriftliche Anmerkung zusätzlich so verunsichernd macht, ist der Umstand, dass nur von einer Tür die Rede ist, während das Bild doch zwei zeigt. In welcher der beiden Türen also sollen sich diese Kalender befinden? Nicht nur, dass sich das *hors-champ* hinter einer geschlossenen Tür verbirgt, man weiß nicht einmal, hinter welcher. Die beunruhigende Präsenz des Off – so hieß es bei Deleuze – sei eine, von der man gar nicht recht sagen könne, ob sie existiere, sondern vielmehr, dass sie insistiere. So auch hier: Das Außerhalb ist da, präsent durch die Schrift und doch nicht zu verorten. Es lauert hinter der Tür, doch wissen wir nicht, hinter welcher.

¹ Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris 1990, S. 170.

² Für den Hinweis auf dieses verblüffende Bild danke ich Gabriele Schor.

Es ist dieses Insistieren des widersprüchlichen Außerhalbs, das auch ein scheinbar so schlichtes Bild wie die Aufnahme eines Zimmerwinkels zutiefst beunruhigend macht (Kat. 13, S. 124). Das mysteriöse Off ist hier gleich doppelt präsent: zum einen in der hell gleißenden Fensterscheibe, durch die Licht eindringt, ohne dass man erkennen kann, was sich im hellen Tageslicht draußen befindet; zum andern in jener Dunkelheit im Winkel unter dem Mauer-vorsatz, einer Dunkelheit, von der man nicht wissen kann, wie weit sie reicht. So wie in David Lynchs Film *Lost Highway* der Protagonist in einer der unheimlichsten Szenen im Schatten hinter der Schlafzimmertür verschwindet und nicht mehr daraus auftaucht, so droht auch der dunkle Winkel bei Woodman eine Passage in ein Jenseits von Raum und Zeit zu sein. Und als Spuren dieses gewaltsamen Durchbruchs ins Außerhalb liegen Scherben auf dem Boden – Zeugnisse, dass die schützende Trennwand zwischen Hier und Dort, Innen und Außen, realem Raum und Nirgendwo niedergeissen wurde.

So wäre denn auch die Bedeutung des Körpers der Künstlerin anders zu interpretieren: Wenn Francesca Woodman sich in ihren Bildern zeigt, benutzt sie die Räume nicht nur, um sich und ihren Leib in Szene zu setzen. Vielmehr ist es auch umgekehrt: Die Künstlerin benutzt den eigenen Körper, um die ungewohnte Räumlichkeit der Schauplätze vorzuführen. Der Körper ist das Medium, das den Raum erfahrbar macht, wie auf jenem berühmten Bild, wo Francesca Woodman ihre Hände erhoben hat, wie eine Zauberin, sodass es aussieht, als lasse sie allein durch die Kraft ihrer Suggestion eine Tür aufgehen (Kat. 12, S. 122), hinter der sich – einmal mehr – ein bodenlos dunkles »hors-champ« auftut. Ob die Fotografin hinter die Tapete dringt (Kat. 34, S. 166), um Mauerecken kriecht (Kat. 58, S. 216), hinter den Kamin schlüpft (Kat. 31, S. 160) oder sich im Boden eingräbt (Kat. 9, S. 116): Unentwegt dient ihr Körper dazu, räumliche Gegensätze zu überwinden, immerzu positioniert er sich an jener prekären Schnittstelle zwischen Innen und Außen, Davor und Dahinter.

Eines ihrer Bilder (Kat. 37, S. 172) zeigt eine mehrteilige Holztür, deren oberen und unteren Teil man separat öffnen kann, so wie man das etwa von Stalltüren kennt. Woodman hat die obere Hälfte aufgestoßen, sodass man ihren Oberkörper sieht. Ihre Beine aber sind hinter dem unteren Teil der Tür verborgen. Irritierend unwirklich sieht es aus, als wäre das Bild eine Fotomontage, in welche die Künstlerin nur den oberen Teil ihres Körpers hineinkopiert hat. Wie in der legendären Varieté-Nummer der »zersägten Frau« scheint der Körper wie durch Zauberei halbiert zu sein. Erst wer genau hinschaut, erkennt, dass auch von der unteren Hälfte eine Spur zu sehen ist: Ein Zipfel des Rockes ist durch den schmalen Spalt der unteren Tür gedrungen. Während der Oberkörper sich bereits ins Innere lehnt, wird der Unterkörper gerade noch knapp von der Tür zurückgehalten. Der Körper als Ganzer akzentuiert die räumliche Schranke der Tür und überwindet sie zugleich. Weder ganz hier noch ganz dort, befindet sich dieser Körper im selben Augenblick drinnen im Zimmer und draußen vor der Tür.

In einer von Francesca Woodmans Videoarbeiten sieht man durch einen weißen Papierschirm nur vage die Silhouette der Fotografin, während ihre Hand auf das Papier ihren Vornamen schreibt, um es anschließend zu zerreißen um so den Blick auf ihren nackten Körper freizugeben (Abb. 16, S. 31). Gewiss

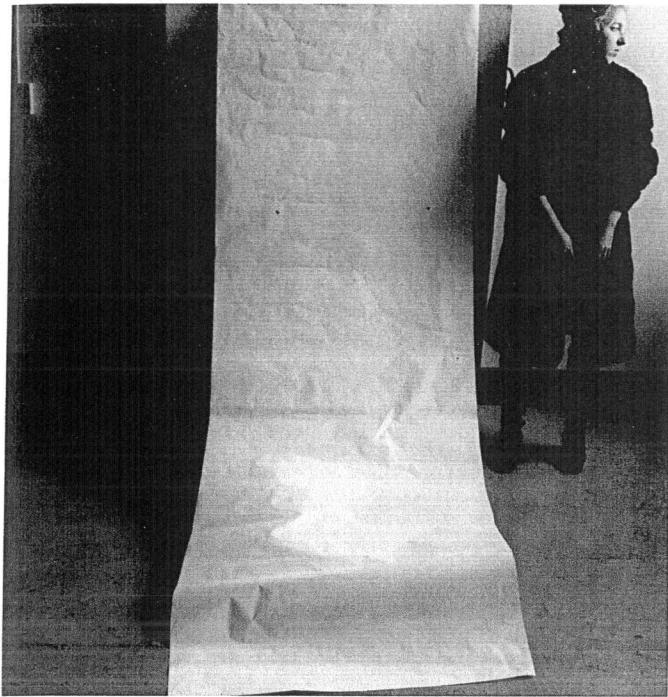
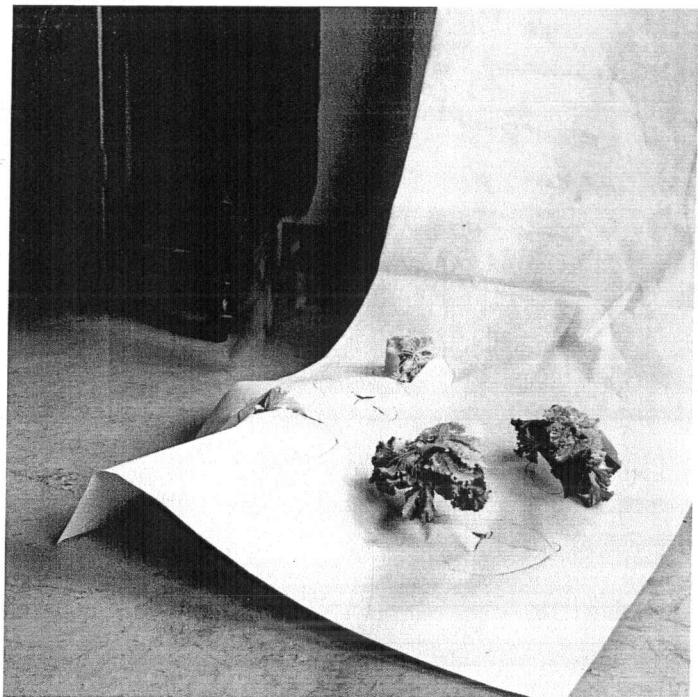


Abb. 5 Francesca Woodman, *Spring in Providence #1*, Providence, Rhode Island, 1976, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier

Abb. 6 Francesca Woodman, *Spring in Providence #4*, Providence, Rhode Island, 1976, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier



ist dieser Moment, da der Körper aus dem Papier hervorbricht, ein Moment der Autopoiesis, der künstlerischen Selbsterschaffung. Vor allem aber und noch grundlegender geht es um eine räumliche Intervention. Der Bereich vor der Papierwand und jener dahinter, den man nur vage erahnen kann, werden vereint, wenn das Papier einreißt. Das Off hinter dem Sichtschutz dringt zur sichtbaren Szene durch. Das Außen schwappt ins Innere hinein. Ähnlich wäre wohl auch jenes Bild zu lesen, in dem sich in einem großen, von der Wand hängenden und über den Boden ausgebreiteten Papierstreifen Löcher auftun, durch die Gemüseköpfe lugen (Abb. 5, 6). Was unter dem Papier verborgen war, wuchert in den Vordergrund. Das Davor ist mit dem Dahinter verwachsen.

»Nicht orientierbar« nennt man in der mathematischen Topologie räumliche Situationen, in denen solche Verschiebungen stattfinden und die fundamentalen Gesetze der Geometrie ausgehebelt werden. In topologischen Konstruktionen wie dem Möbiusband wird ein Papierstreifen so zusammenklebt, dass die Unterseite in die Oberseite übergeht und umgekehrt. Oben und unten werden ununterscheidbar. Und bei der Klein'schen Flasche ist die Innenseite dieser topologischen Konstruktion zugleich ihre Außenseite: Wer aus dieser Flasche Wasser gießt, gießt dadurch Wasser in sie hinein. *Some disordered Interior Geometries* – so könnte man diese topologischen Figuren auch nennen (Abb. 9). Und das ist auch der Titel des von Francesca Woodman unmittelbar vor ihrem Tod veröffentlichten Künstlerbuches.

Auch Woodmans obsessive Beschäftigung mit Spiegeln und Spiegelungen dreht sich möglicherweise nur in zweiter Linie um ihren Körper und dessen Bild, sondern ließe sich vielmehr als Technik der Des-Orientierung verstehen, als hintergründige Methode, um die »Interior Geometries« in Unordnung zu bringen. Gerne wird vergessen, dass der Spiegel nicht nur die Person reflektiert, sondern auch den sie umgebenden Raum. Mehr noch: Wer sich nicht

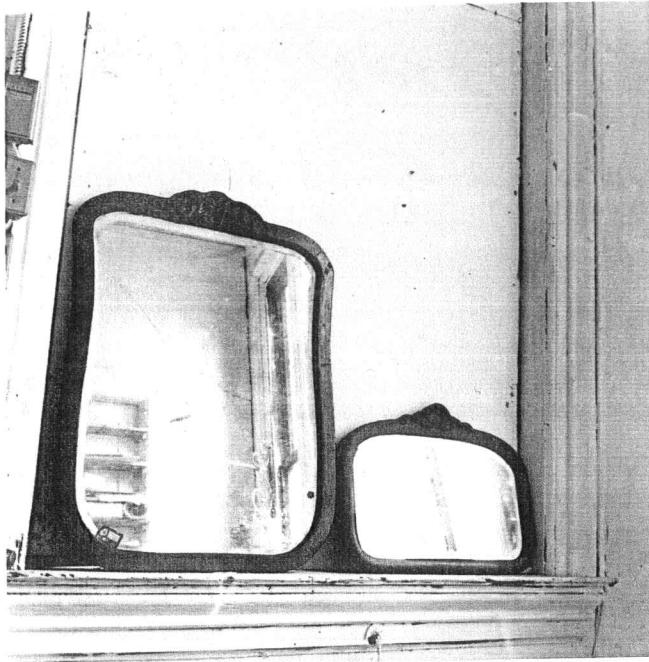


Abb. 7 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976
Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier



Abb. 8 Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1975-1976, Schwarz-Weiß-Silbergelatineabzug auf Barytpapier Kat. 26

frontal vor den Spiegel stellt, der wird zwar die Umgebung, nicht aber sich selbst darin erkennen. Auf diese Raum-Wirkungen des Spiegels insistiert auch der Psychoanalytiker Jacques Lacan. Dessen sattsam bekannter Aufsatz »Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion«⁷ wird regelmäßig zitiert, wenn es darum geht, die identifikatorische Macht von Spiegelbildern zu erläutern. Tatsächlich wirft Lacan seinen Kommentatoren vor, sie hätten seine Theorie gründlich missverstanden, indem sie sich allzu sehr faszinieren ließen von den im Spiegel reflektierten Körperbildern. Wichtiger seien vielmehr jene Grenzphänomene, die der Spiegel gleichsam an seinen Rändern aufscheinen lasse: »Nun erstreckt sich ein Spiegel nicht ins Unendliche, er hat Grenzen. [...] Sie sehen, dass ich mich auf diese Grenzen des Spiegels beziehe. Dieser Spiegel ermöglicht dem Subjekt, einen im Raum situierten Punkt zu sehen, den es direkt nicht wahrnehmen könnte. Aber ich sehe nicht zwangsläufig mich selbst oder mein Auge im Spiegel, selbst wenn der Spiegel mir hilft, etwas zu wahrzunehmen, das ich anders nicht sehen würde. [...] Weil Sie vom Inhalt fasziniert sind, vergessen Sie die Grenzen des Spiegels.«⁸

Indem der Spiegel den Raum auf paradoxe Art erweitert, bringt er etwas zum Vorschein, was man direkt nicht sehen könnte. Das Off, das außerhalb des eigenen Blickradius liegt, wird durch den Spiegel gleichsam ins Feld der Wahrnehmung hineingefaltet. Wenn Francesca Woodman auf einer ihrer Bildserien an einem auf den Boden gestellten Spiegel vorbeikriecht (Kat. 58, S. 216), wird darin ein Stück jener Zimmerhälfte sichtbar, die sich auf der anderen Seite, eben hinter der Kamera befindet. Die ohnehin schon rätselhafte Geometrie des Innenraumes wird damit noch verwirrender. Indem der Spiegel ein Stück dessen enthält, was sich eigentlich auf der gegenüberliegenden Seite des Zimmers befindet, bringt er die Orientierung nachhaltig durcheinander. Hier und Dort, Vorne und Hinten finden sich plötzlich in einer fotografischen Aufnahme verschränkt. Die topologischen Szenerien

7 Jacques Lacan, *Schriften I*, Weinheim 1991, S. 61-70.

8 Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X: L'angoisse*, Paris 2004, S. 89.

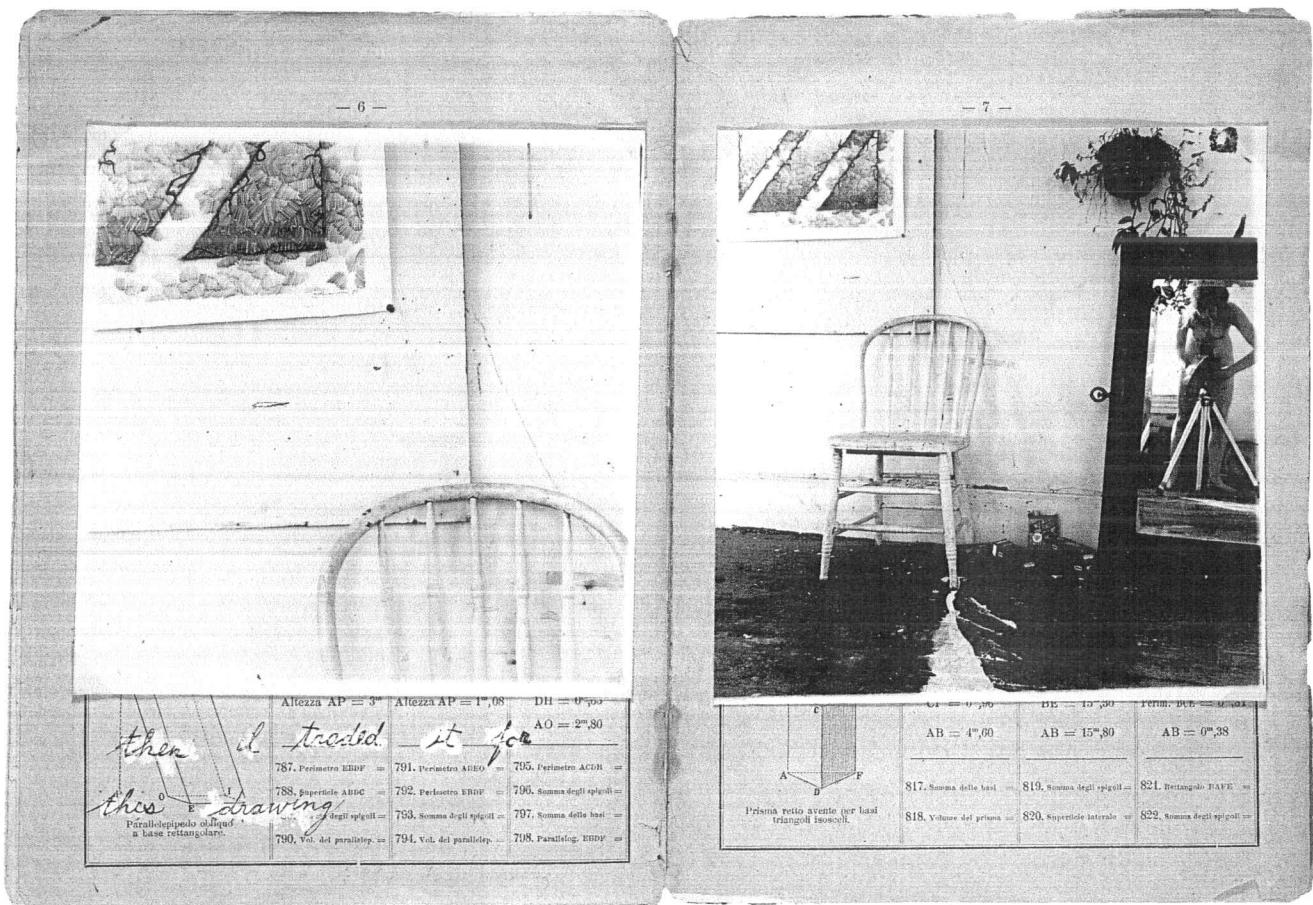
9 Siehe Peggy Phelan, »Francesca Woodman's Photography. Death and the Image One More Time«, in: *Signs*, Ausgabe 27, Nr. 4, Sommer 2002, S. 979-1004, hier S. 987 f.

Francesca Woodmans erweisen sich somit als Schauplätze im doppelten Sinn: »Schauplatz« meint hier nicht bloß den Ort, den man ansieht, sondern kann auch den Platz meinen, von dem aus man schaut. Im Spiegel werden diese beiden vormals entgegengesetzten Positionen in eine gesetzt: Anschauen ist zugleich auch Angeschaut-Werden, der Platz, von dem aus man schaut, ist mit dem Platz identisch, den man erblickt.

Dass Francesca Woodmans Fotografien selbst als solche Spiegel-Schauplätze verstanden werden müssen, in denen die räumliche Ordnung durcheinandergerät, legt auch jene Aufnahme nahe, die zwei Spiegel auf einem Sims zeigt, über denen eine Reihe Fotos an die Wand gepinnt ist (Abb. 8; Kat. 26, S. 150). Spiegel und Fotografien werden durch das Arrangement miteinander gleichgesetzt. Doch während man auf einigen der Fotos Gestalten erkennt, ist in den Spiegeln nur die gegenüberliegende Wand mit einem Regal zu erkennen. Genau darum scheint es in Woodmans Fotografien zu gehen: Wie in einem Spiegel gilt es ins Blickfeld jene von Figuren ausgeräumte Leere hineinzufalten, dieses Off, das jenseits von Kamera und Künstlerin liegt (Abb. 7).

Peggy Phelan hat in ihrem sensiblen Essay zu Francesca Woodman argumentiert, die Fotografin betreibe mit ihren Bildern eine Art Fortführung jenes Fort-Da-Spiels, das Freud in seinem Aufsatz »Jenseits des Lustprinzips« beschreibt.⁹ So wie Freuds Enkel eine Fadenspule aus seinem Bettchen fort-

Abb. 9 Francesca Woodman, *Some disordered Interior Geometries*, New York, 1980–1981
Seiten aus dem Künstlerbuch



wirft und wieder zurückholt, um dadurch das Kommen und Gehen seiner Mutter durchzuspielen und zu verkraften, so spielt Woodman mit dem Bild ihres eigenen Körpers ein Fort-Da-Spiel, in dem sie möglicherweise bereits ihren eigenen Tod antizipiere.

Doch das Fort-Da-Spiel bei Freud ist auch ein Spiel von Hier und Dort: Mal ist die Spule im Bettchen drin, dann wieder aus dem Bettchen raus. Das Kind, das die Fadenspule behändigt, schafft damit einen psychischen Raum, der sich öffnet und schließt, wo man mal draußen, mal drinnen ist. Die Fadenspule erweist sich dadurch als »Übergangsobjekt«¹⁰ par excellence: Nicht nur, dass dem Kind der Übergang von Anwesenheit und Abwesenheit der Mutter erträglich wird, es schafft auch einen psychischen Raum des Übergangs, wo Innen und Außen nicht mehr sauber getrennt werden, sondern fortwährend ineinander übergehen.

Freud hat diese paradoxe psychische Räumlichkeit in dem wunderbaren Bild eines »inneren Auslands« zu fassen versucht.¹¹ Gerade die inneren Vorgänge sind einem am fremdesten. Lacan schließlich wird diese psychische Räumlichkeit noch treffender beschreiben: mit dem Wort »extimité«.¹² Der Neologismus setzt sich aus »intimité« und »extérieur« zusammen und widerspricht damit allen gängigen Vorstellungen vom Seelenleben als einem intimen, innerlichen Vorgang. Für Lacan ist das Intimste vielmehr etwas radikal Äußerliches und Abgespaltenes, während umgekehrt scheinbar externe Diskurse, wie etwa die Linguistik oder Mathematik, sich direkt im Unbewussten einschreiben und manifestieren. Als *Extimité* changiert die Psyche unablässig zwischen Innen und Außen, ist zugleich hier wie dort verortet. Woodmans Bilder zeigen ebenfalls solche *extimen* Situationen, wo das Außen im Innen und umgekehrt das *hors-champ* im Feld des Sichtbaren eingeschrieben ist. Woodmans Bilder sind selbst *Extimitäten – intim* gerade auch in ihrer Darstellung *externer* Räume.

In einer von Francesca Woodmans Videoarbeiten filmt die wackelige Handkamera eine Zimmerecke (Abb. 10). Die Ecke ist dabei selbst schon leerer, toter Raum – eine Zone des Off. Doch als wäre das nicht genug, schreibt sich ein weiteres *hors-champ* in diesen abseitigen Ort ein: Von außerhalb des Bildes, also gleichsam aus dem Off des Off, tropft Wasser in diese Ecke. Woher es kommt, wird man nie sehen. Dann aber zoomt und schwenkt die Kamera zurück, man sieht die Beine der Künstlerin, welche die Kamera hält. Erst nachträglich bemerken wir, dass der rechte Fuß immer schon, angeschnitten, am Bildrand zu sehen war. Die Künstlerin, die außerhalb des Bildfeldes im *hors-champ* sitzt, um von dort aus ihre Bilder erst machen zu können, war immer Teil jener Leere gewesen, die sie auf ihre Bilder bannte. Die Schauende war immer schon in der angeschauten Leere drin gewesen.

Diese Einsicht verleiht dem immer wieder auf Woodmans Bildern vorgeführten Verschwinden des eigenen Körpers eine neue Bedeutung. Geht aber die Künstlerin mit dem Verschwinden des Körpers aus dem Raum wirklich verloren? Oder ist nicht vielmehr diese Absenz des Körpers, die die reine Präsenz des Raumes unterstreicht, das ultimative Zeichen von künstlerischer Autonomie? Virginia Woolfs Essay »A Room of One's Own« soll eines der

10 Siehe Donald W. Winnicott, »Übergangsobjekte und Übergangsphänomene«, in: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1974, S. 10–36.

11 Sigmund Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, London 1940, S. 62.

12 Jacques Lacan, *Das Seminar. Buch VII. Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim 1996, S. 171. Siehe auch: Jacques-Alain Miller, »Extimité«, in: *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*, hrsg. von Mark Bracher u. a., New York 1994, S. 74–87.

13 Siehe Harm Lux, »Zugänge zu Francesca Woodmans Werk«, in: *Francesca Woodman. Photographische Arbeiten / Photographic Works*, Ausst.-Kat. Sheddalle Zürich, Westfälischer Kunstverein, Köln 1992, S. 6.

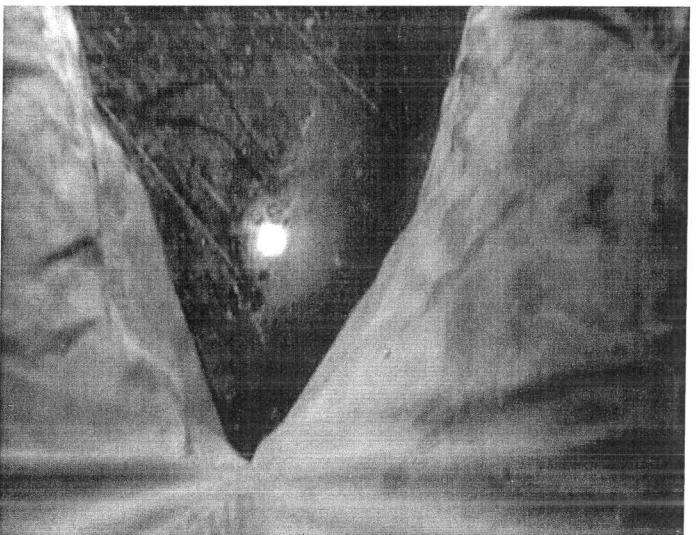
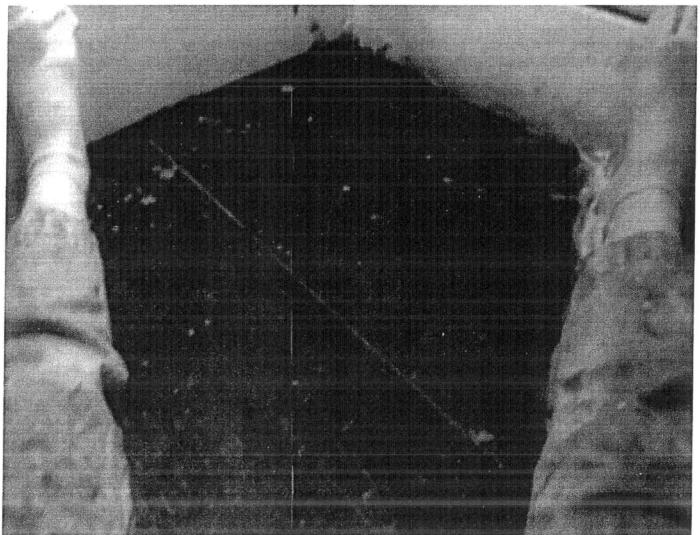
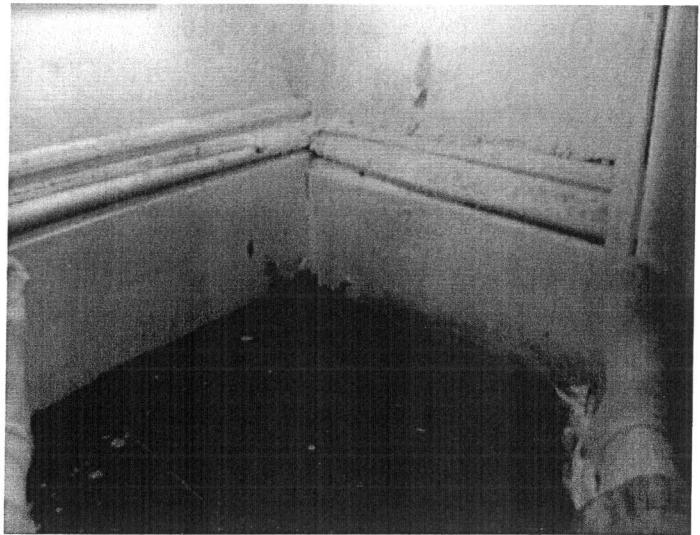
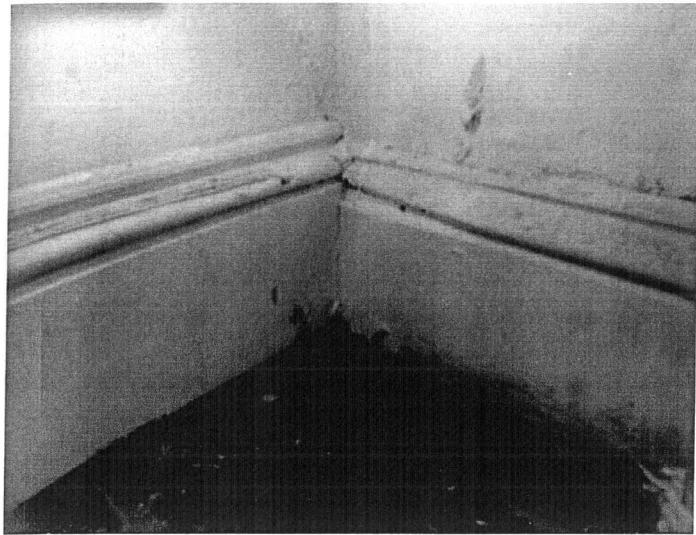


Abb. 10 Francesca Woodman, *Untitled*,
Providence, Rhode Island, 1976-1978
Videostills, schwarz-weiß, Ton

Bücher gewesen sein, das Francesca Woodman gelesen, möglicherweise auch geschätzt hat.¹³ Darin beschreibt Woolf, wie unabdingbar es für die (weibliche) Künstlerin ist, über einen eigenen Raum zu verfügen, im konkreten wie metaphorischen Sinn, als Platz innerhalb des kulturellen Diskurses wie auch als Rückzugsort für die eigene Kreativität. Doch Woolfs Titel erlaubt auch eine ungewohnte Lesart: »A Room of One's Own« lässt sich nicht nur übersetzen als »eigenes Zimmer«, sondern auch als »Zimmer des eigenen Selbst«. Es ist diese zweite Lesart, die sich in Francesca Woodmans Fotografien Bahn bricht. Im Raum selbst manifestiert sich das eigene Ich. Mag die Künstlerin auch den eigenen Körper aus ihren Zimmern verbannen, so bleibt sie doch in diesen Zimmern selbst und in deren »Disordered Interior Geometries« präsent. Die obskuren, topologisch verdrehten Kammern selbst sind die Künstlerin, sie sind »rooms of her own«. In den leeren Räumen ihrer Bilder bewahrt sich Francesca Woodman – als Abwesende, insistierend.

FRANCESCA WOODMAN

Werke aus der SAMMLUNG VERBUND

Herausgegeben von

Gabriele Schor | Elisabeth Bronfen

Essays von

Betsy Berne | Johannes Binotto | Elisabeth Bronfen
Gabriele Schor | Abigail Solomon-Godeau | Beate Söntgen

Verlag der Buchhandlung Walther König

sammlung

VERBUND
VERBUND

ICESCA WOODMAN
e aus der SAMMLUNG VERBUND
isgegeben von Gabriele Schor und Elisabeth Bronfen

uch erscheint zur Ausstellung
ICESCA WOODMAN
e aus der SAMMLUNG VERBUND
tale Galerie, SAMMLUNG VERBUND, Wien
nner-21. Mai 2014

ion
ele Schor, SAMMLUNG VERBUND, Wien
eth Bronfen, Zürich

ionsassistenz
esa Dann, Ema Rajković, SAMMLUNG VERBUND, Wien

at
ta Hanten und Georg Hauptfeld, Mediendesign, Wien

etzung
Jackson, Berlin
laus G. Schneider, Berlin
ael Strand, Wien

che Gestaltung und Satz
-Anna Friedl, Wien

duktionen
storm, Wien

duktionsassistenz
rina Jerinic, The Estate of Francesca Woodman, New York
Rajković, SAMMLUNG VERBUND, Wien

Möller, Herbert Abrell, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
l Bradway, Artbook D.A.P. | New York

er Book, Futura Book

la K 135g/m²

Stadtdrucker, Wien

© 2014 George and Betty Woodman, The Estate of Francesca
Woodman, New York; Gabriele Schor, SAMMLUNG VERBUND,
Wien; Elisabeth Bronfen, Zürich; Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln; Artbook | D.A.P., New York

© 2014 für die abgebildeten Werke und Privatfotos von Francesca
Woodman und George und Betty Woodman, New York; Marian
Goodman Gallery, New York; SAMMLUNG VERBUND, Wien

© 2014 für die abgebildeten Werke von Hans Bellmer, Birgit
Jürgenssen und Hannah Wilke bei Bildrecht, Wien

Erschienen im
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221/20 59 6-53
Fax +49 (0) 221/20 59 6-60
www.buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86335-352-0 (Deutsch)
ISBN 978-1-938922-41-1 (Englisch)

Printed in Austria

Cover
Francesca Woodman, *Self deceit #1*, Rome, Italy, 1978/1979

S. 2, 4, 94
Francesca Woodman in ihrem Atelier, Pilgrim Mills,
Providence, Rhode Island, 1976-1978
© Courtesy und Foto Douglas D. Prince, Portsmouth

Vordere Klappe
Francesca Woodman ca. 1979-1980
© Courtesy und Foto George Woodman, New York

Rückseite
Francesca Woodman, *Untitled*, Providence, Rhode Island,
1975-1976 Kat. 26