

Riss – Raum – Haus – Heim: Ein Streifzug durch einige Videoarbeiten von Miriam Bajtala

Claudia Slanar

Menschen in Nahaufnahme, ineinander verhakt, aneinander gelehnt, mehrere Körper zu *einem* massiven Körper aufgetürmt. Sie sind in ähnliche Farben gekleidet. Die Sonne scheint auf ihre Gesichter, ein leichter Wind spielt mit ihrem Haar, ihre Augen sind geschlossen. Manche wirken erschöpft, einige scheinen zu schlafen, andere wiederum die Wärme der Sonne zu genießen. Sie alle sind miteinander verbunden, nicht zuletzt durch das Kontinuum der Kamerabewegung und die Musik, die einsetzt, zuerst verhalten, dann immer stärker und treibender. Es ist die versöhnliche Abschlussequenz von *Becoming Outline* [WVZ 127], der bis dato letzten und gleichzeitig ersten langen Videoarbeit von Miriam Bajtala.

Sie ist in mehrererlei Hinsicht ihr "opus magnum". Denn nicht nur hat sich die Künstlerin dabei der Arbeitsweise bei großen Filmdrehs angenähert – Drehbuchschreiben, für Produktionsförderung einreichen, mit einem großen Team arbeiten – sondern sie spitzt auch thematisch zu, was sie zuvor oft nur angedeutet hat: eine größere Erzählung von Entwurzelung, Trauma, Raumerfahrung, Körpergedächtnis und Autofiktionalisierung.

Das Verschneiden der Künstlerinnenbiografie mit jener der Person Miriam Bajtala. Das mag eine konservative Deutung sein, die von einer Linearität im künstlerischen Schaffen ausgeht. Doch verschiebt *Becoming Outline* retrospektiv die Lesart weiterer Videoarbeiten wie eine Gebrauchsanweisung, die erst lange Zeit nach dem Gegenstand selbst veröffentlicht wird. Um dieser Spur zu folgen, braucht es an der Stelle ein paar Schritte zurück ...

Riss

bin abwesend anwesend

bin bild in kopf

wenn bild sein wollen

abwesend sein müssen

entweder gast in gasthaus

oder gast in kopfhaut

(...)

Elfriede Gerstl, *alle tage gedichte*, 1999 ¹

Eine karge Wüstenlandschaft, eine Frau taucht auf und läuft davon, ihre Bewegungen sind verlangsamt. Bevor sie den Bildrahmen "verlässt", verschwindet sie und die Kamera gerät in Bewegung. Sie verfolgt diese Frau im Zeitraffer, gepaart mit seltsamen Watschelgeräuschen. Immer wieder taucht diese mit Sommerkleid und Sonnenhut Bekleidete an verschiedenen Plätzen einer Geisterstadt im US-amerikanischen Death Valley auf und verschwindet wieder. Immer wieder folgt ihr die seltsam watschelnde Kamera-Entität, bis sie beide die Ruine eines Hauses erreichen, doch auch dort kann die Verfolgerin die Verfolgte nicht einholen. Letztere springt schließlich aus dem Fenster (und dem Bild). Nach dieser Flucht beginnt die ganze Verfolgungsjagd von neuem wie in einem Videospiel. In *Paranoia (Death Valley)* [WVZ 30 / 2005] arbeitet Miriam Bajtala mit der Auflösung einer narrativen Schließung und der Öffnung hin zu einem potenziell unendlichen Kontinuum.² Dies verwirrt die stabilen Positionen von Kamera, Protagonistin, Zuschauer*in und Raum. Raum wird hier von einer sich kontinuierlich bewegenden Kamera erzeugt, die "blickt", Ausschau hält nach "ihrem" Objekt. Und hier beginnt schon der Witz an der

¹ Wiederabgedruckt in: Elfriede Gerstl: *Haus und Haut. Werke Band 3*, hrsg. von Christa Gürtler und Martin Wedl, Graz/Wien: Droschl 2014, S. 148.

² Miriam Bajtala dreht *Paranoia (Death Valley)* im Rahmen des Schindler-Stipendiums des Museums für angewandte Kunst 2004. Es ist nicht die erste Video-Arbeit von ihr, die ich sehe, aber eine, die mich nachdrücklich fasziniert. Ich konstatiere damals geloopte und repetitive Strukturen, offene Enden und fragmentierte Narrative, die nicht nur aus der Tradition des experimentellen Films kommen, sondern auch von Videospielen und TV-Serien. Mittlerweile müssten diese Referenzen natürlich um für *YouTube* oder diverse Social-Media-Plattformen hergestellte Bewegtbilder erweitert werden.

Sache – und Miriam Bajtalas Arbeiten sind voll von dieser Art von Humor – denn diese Beziehung zwischen Kamera-Subjekt und dem Objekt, der Künstlerin selbst, ist eine ins Lächerliche verzerrte. Als ob die Künstlerin uns als Zuseher*innen bedeuten würde, dass die Blickregime und deren durch feministische Filmtheorie festgesetzte Ordnung einfach nicht zu ernst genommen werden dürfen. Weil die Subjekt-Objekt-Beziehungen nicht so einfach funktionieren, weil sowohl diese Beziehungen als auch die Künstlerinnen-Person immer schon mehrere/viele sind. Die leeren Fensterhöhlen des Gebäudes werden zum Ort, an dem die Protagonistin durch einen "Trick" verschwinden kann.³ Sie dienen ihr dazu, vom "Inneren" des Bildes nach "Draußen", *woanders hin* zu gelangen und später auch wieder im Bild aufzutauchen. Der Ort dient als Passage, er markiert die Grenze eines Innen und Außen, vorerst noch einer An- und Abwesenheit im medial vermittelten Bild. Das wird sich in den folgenden Videos auch auf die narrative Ebene übertragen.

Das Rütteln an der medialen Kondition vor allem eines weiblich gelesenen (Ab-)Bildes beschäftigt Bajtala vordergründig in vielen ihrer frühen Arbeiten. In *Im Leo* [WVZ 20 / 2003] steht sie außerhalb eines weißen Zimmers und fängt mit einem Spiegel das Licht ein, das sie auf die Kameralinse umlenkt und somit die Betrachter*innen und die Kamera blendet. Zuerst ergibt dies eine partielle Auslöschung, dann zoomt die Kamera ins Bild und es wird durch das reflektierte Licht gänzlich weiß. Diese Auflösung des Bildgegenstandes passiert nur für kurze Momente und ist an einen immer wiederkehrenden Signalton gekoppelt. Auch hier gibt es diese seltsam beunruhigende Beziehung zwischen Kameraposition, Zuseher*in und Protagonistin. Will die Künstlerin das Bild auslöschen, die Betrachter*innen blenden oder eine Botschaft senden?

"Im Leo" befindet sich Bajtala selbst, da sie vor den Zugriffen auf ihre Person als Subjekt und Objekt geschützt ist sowie vor dem Einnehmen einer eindeutig fixierbaren Position. Was zusätzlich auffällt, ist das weiße Zimmer, in dem ein Fenster und eine Balkontüre weit geöffnet sind. Wieder ist es ein liminaler Ort, dessen Öffnungen eine Verbindung von Innen und Außen suggerieren, die nur von der Künstlerin durch eine von ihr evozierte Bildstörung aktiviert werden kann.

In *Grießbrei* [WVZ 2 / 1998] steht der Mund offen, um mit der gleichnamigen Speise gefüttert zu werden. Die von der Künstlerin selbst als ihre erste bezeichnete Videoarbeit beginnt mit einem harmlosen Kinderreim.⁴ Ein bläulich schimmerndes Videobild verdichtet sich zu den Konturen des Gesichtes einer Frau, die gefüttert wird. Ein leiser elektronischer Drone-Sound kündigt sich an und wir sehen den Kopf der Frau in der Umgebung eines Innenraumes, vom Fernseher abgefilmt. Sie wischt sich Tränen aus den Augen.

³ Bajtala selbst zu diesem Verfahren: "Der Videoschnitt markiert jeweils einen Zeitwechsel und wird lediglich durch die Darstellerin sichtbar. Ich bin hinter der Kamera, renne aber auch – im nächsten Schnitt – vor der Kamera davon, bis ich den Bildausschnitt wieder verlasse."

⁴ "Drei Tage Regen, drei Tage Schnee, drei Tage Sonnenschein, morgen wird alles besser sein."

Dann beginnt die Prozedur von neuem. Die Bewegungen werden immer schneller, der Sound durchdringender, bis sich das Bild wieder in blaue Schlieren verflüssigt und am Ende nochmals eine Stimme den Reim singt. Diese meist mit liebevoller Sorgearbeit verbundene Geste offenbart durch die stakkatoartige Wiederholung ihre brutalen Seiten. Das Re-enactment einer möglichen Kindheitserfahrung weist nur noch weiter weg von möglicher Sicher- und Geborgenheit.

Ein Öffnen des Bildes erfolgt wiederum in *Anleitung Nr. 3* [WVZ 11 / 2000]: Die Künstlerin nimmt sich Raum, bezieht selbstbestimmt Position, diese ist jedoch instabil. Fast wirkt es wie eine Persiflage auf das Video *Raumsehen und Raumhören* von VALIE EXPORT (1973 – 1974)⁵, wenn Miriam Bajtala ins Bild tritt und sich auf ein schwarzes X auf weißem Grund stellt. Zum knisternden und pfeifenden Ton beginnt sie sich zu drehen und bewegt sich dabei immer weiter weg von dieser markierten Bildmitte, aus dem Bildrahmen hinaus und wieder hinein. Plötzlich adressiert eine Stimme aus dem Off die Zuseher*innen: "Stellen Sie sich vor, es gäbe ein Zentrum," Füße "hängen" von oben ins Bild und scheinen zu flattern. Die Kameraposition wechselt wieder und die Frau ist nun aus der Untersicht zu sehen. Sie stellt die Kamera ein, geht weg, kommt zurück und hebt ihren Fuß, als ob sie in einem aggressiven Akt die Kamera verdecken oder sogar zerstören wollte. "Fixieren Sie dieses Zentrum auf dem Boden," heißt es nun und später: "Schalten Sie nun auf Play!" Dann wiederholt sich alles im Zeitraffer, beschleunigt sich, der Ton wird lauter bis alles im Schwarzbild endet. Dieses Abarbeiten an einer medialen (oder bereits post-medialen) Kondition ist auch in *Ohne Schatten: Trigger* und *Ohne Schatten: Satellite me* [WVZ 67 A+B / 2009] nachzuerfolgen, in denen eine Frau in der Mitte einer Fabrikshalle sitzt und dabei ist, ein Feuerzeug zu bedienen. Der Raum zwischen Kameraposition und der Frau wird fünfzigmal durchmessen. In *Trigger linear*, in *Satellite me* nach einem Algorithmus, der die Einzelbilder der Kreissegmente aneinander montiert und so eine spiralförmige Bewegung um das Objekt = die Frau simuliert. Die Kamera oder das Subjekt hinter der Kamera⁶ will sich dieser Frau annähern und sie in ihrer Gesamtheit erfassen. Doch es sind gegenläufige Kräfte am Werk, die das Bild fragmentieren. Das Feuerzeug markiert Anfangs- und Endpunkt einer möglichen Narration, beinahe wie ein schlechter Witz nach diesen ekstatischen Kamerafahrten.

⁵ Darin setzt EXPORT Closed-Circuit-Kamerabewegungen und akustische Tonsignale ein, um die Spaltung zwischen Performerin, ihrem medialen Abbild und der Erzeugung des Raumes zu thematisieren. Im Gegensatz zu EXPORTS medienwissenschaftlichem Ansatz geht es bei Bajtala weitaus anarchischer zu.

⁶ Seltsamerweise denke ich selbst in den strukturell aufgebauten Videos von Miriam Bajtala nie an eine reine Kamera-Apparatur oder ein Maschinenaugen. Es ist immer ein Rest an biomorpher Entität spürbar, sei es als watschelndes Etwas in *Paranoia (Death Valley)* oder als die Präsenz einer Person, die den Bildausschnitt gewählt hat und miterzählt.

Heim

(...)

wie(so) bin ich wo
wo bin ich
wenn ich wo bin
bin ich in diesem blöden körper
oder mehr da draussen
und wer bitte
setzt mich wieder zusammen

Elfriede Gerstl, *ort-klauberei (geseires beim aufwachen)*⁷

Mit *Drei Stimmen* [WVZ 86 / 2011] setzt ein Wendepunkt ein.⁸ Denn ab da steht nicht mehr die Frage nach dem Subjekt und dessen medialen Konditionen im Zentrum, sondern wer denn dieses Subjekt tatsächlich ist. Wer ist diese Frau, die manchmal abhebt und deren Füße ins Bild flattern, die gegen die Kamera tritt, vor einem watschelnden Verfolger davonläuft, durchs Bild schwebt, hüpf, kriecht? Wer ist dieses Künstler*innensubjekt Miriam Bajtala? Wer ist sie, wenn sie auftritt und performt? Wer spricht durch sie, mit ihr und schließlich in ihr?

In *Drei Stimmen* ist es ein Text über Bajtalas Erfahrung von Flucht aus der damaligen Tschechoslowakei, über das Fremdsein in der neuen "Heimat", den sie in Deutsch und Englisch von zwei Schauspieler*innen sprechen lässt. Die dritte Stimme aus dem Off ist die der Künstlerin, die die Ereignisse in ihrer Erstsprache Slowakisch erzählt. Die Stimmen existieren zu Beginn des Videos außerhalb der Körper, müssen sich erst einfinden, danach überlagern sie einander. Die enge Verschränkung von Erzähler*innen-Ich und der tatsächlichen Person Miriam Bajtala über die Präsenz und den Einsatz der eigenen Stimme ist eine Strategie, die die Künstlerin in vielen Arbeiten verwendet. In *Drei Stimmen* spricht die Künstlerin erstmals über eine autobiografische Erfahrung. Es fallen Schlüsselsätze, in denen lange internalisierte Konflikte konkretisiert, nach außen getragen und in weiterer Folge an Objekten festgemacht und durch Re-enactments überprüft werden. "Ich verstand oft nicht und wiederholte. Viele Gefühle sind in den Körper gerutscht," oder: "Das Fremde ist eine Art Heimat geworden." Die alte Sprache ist nachläufig und es stellt sich Scham für die Dominanz der "neuen" Sprache ein.

⁷ Gerstl, *Haus und Haut*, S. 197.

⁸ Die Frage nach der Repräsentation und dem Autor*innensubjekt wird Bajtala weiter begleiten. In der 2013 für die Secession - Vereinigung bildender Künstler*innen Wien entwickelten und dort realisierten Ausstellung *in meinem Namen* arbeitet sie sich ebenfalls an diesen Themen ab.

Auch in *Drei Stimmen* verläuft, auf den ersten Blick nicht sichtbar, ein Riss/Schnitt durch das Bild. Nur scheinbar reagieren Frau und Mann darin aufeinander, denn eigentlich kommunizieren sie mit einer Leerstelle, sind von einander entfremdet. Das ist traurig wie symptomatisch.

In *kritische räume brauchen zuneigung* [WVZ 96 / 2014] setzt sich Bajtala wieder selbst ins Bild und performt im historisch belasteten Gebäudekomplex des Seebades Prora auf Rügen, das als Erholungsort von den Nazis geplant und nie fertiggestellt wurde. 2014 ist es eine denkmalgeschützte Ruine von beeindruckendem Ausmaß, die kurz vor der Adaptierung durch Immobilienentwickler*innen steht. In diese Gänge, Zimmer und Bäder haben sich Zeit und Geschichte eingeschrieben, doch das Hier und Jetzt dringt ebenfalls ein: offene Fenster und Schranktüren, Lärm von draußen, Wind bewegt abblätternde Tapeten. Die Künstlerin stapft, stampft, springt und flattert durch diese Räume, wobei sich Letzteres durch den Trick der Zeitraffer-Animation ergibt. So wirkt sie geisterhaft, ferngesteuert und gleichzeitig sehr komisch. Der Raum selbst wird durch die Performance zum Protagonisten, der vor allem eigene Töne hervorbringt. Noch nie war das Off so wichtig wie in dieser Arbeit. Die Anwesenheit von Filmemacherin und Kameraperson, die die Räume durchmessen und dabei Geräusche erzeugen, korrespondiert mehr und mehr mit den "Betriebsgeräuschen" des Films, mit dem Anhalten, Wiederholen und Beschleunigen des Zeitraffers. Immer wieder macht sich Bajtala auf, durch die "Räume" zu fliegen, dann geht sie mit einem leicht dahingesprochenen "so" aus dem Bild. Erledigt.

"Die Topo-Analyse wäre also das systematische psychologische Studium der Örtlichkeit unseres inneren Lebens. In diesem Theater der Vergangenheit, das unser Gedächtnis ist, gibt die Bühnenausstattung den handelnden Personen ihre Stichworte," meint Gaston Bachelard in der *Poetik des Raumes*.⁹ Spätestens an diesem Punkt ihres künstlerischen Schaffens verfolgt Miriam Bajtala diese "Topo-Analyse" in ihren Arbeiten ganz offensichtlich. Sie sucht äußerliche Entsprechungen – Bilder, Szenen, Worte – für mögliche Örtlichkeit(en) des inneren Lebens und landet bei Ruinen, an verlassenen Orten, in großbürgerlichen Wohnungen, Sanatorien, Fabriken. Diese Orte sind immer heimlich und unheimlich zugleich und die Künstlerin übersetzt sie in Bildräume, die eine Durchlässigkeit von Innen und Außen suggerieren.¹⁰ Sich dem Einfluss dieser Räume und der darin gespeicherten Erinnerungen zu entziehen wird so immer möglich.

Die Inkongruenz von innerem Erleben und einer äußeren Hülle, die nach gesellschaftlichen Normen funktioniert oder eben nicht, wird zum ersten Mal in *drei Stimmen* thematisiert, in *Sofern Real* [WVZ 98 / 2015] wird sie zum Gegenstand einer Exploration schauspiele-

⁹ Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes* [1957]. 7. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer 2003, S. 35.

¹⁰ Wie heißt es ebenfalls so schön und treffend bei Bachelard? "Jedenfalls können das Drinnen und Draußen, wenn sie in der Phantasie erlebt sind, nicht mehr einfach als reziprok angesehen werden." Ebd., S. 215.

rischer Taktiken und Gesten der Aneignung des Innenlebens über den äußeren Ausdruck. Zu Beginn ist unklar, über wen gesprochen wird. Eine Frau sitzt vor weißem Hintergrund wie in einer klassisch dokumentarischen Interviewsituation und beschreibt eine andere Frau, in deren Rolle sie später schlüpfen wird. Mit der Zeit stellt sich heraus, dass es sich bei den Interviewten um Schauspieler*innen handelt, die Zustände und Verhaltensweisen psychisch Kranker für Medizin-Studierende gleichsam "übersetzen". Diese Beschreibungen sind unterbrochen von Bildern leerer Räume, deren Funktion ebenfalls unklar bleibt. Manchmal wirken sie wie eine großbürgerliche Wohnung oder ein Hotel, dann wiederum wie eine ehemalige Arztpraxis oder Behandlungsräume. Eine Performerin durchquert diese Räume, geht Treppen auf und ab, setzt zu alltäglichen Gesten an und wirkt im nächsten Moment irritiert, verwirrt, abwesend. In kleinen Momenten decken sich die Beschreibungen der Schauspieler*innen mit den ausagierten Zuständen dieser Performerin.

Dies funktioniert besonders gut bei sensuellen Erfahrungen, die pathologische Zustände auslösen, wie etwa alles übertönende Geräusche, verstärkte Gerüche, Materialitäten, die sich plötzlich anders anfühlen. Denn auf filmischer Ebene können genau diese Erfahrungen durch raumbezogene Tongestaltung, Kamerazooms oder schnelle Schwenks für die Zuseher*innen anschaulich gemacht werden. Bildkomposition und Kameraperspektive tragen zusätzlich zur Dislozierung bei. Wie in Videoarbeiten von Bajtala zuvor angedeutet, dominieren nun Raumöffnungen das Bild. Spiegelungen, Treppendetails, Fußbodenecken, komplizierte Verwinkelungen schaffen ein labyrinthisches Raumgefühl. "Das Körpergefühl selber ist oft sehr verwaschen. Sie kann sich oft nicht abgrenzen den Gegenständen gegenüber", heißt es an einer Stelle. Und Bajtala selbst beginnt diesen Satz, der von einer der Schauspieler*innen vollendet wird. Wie schon in *drei Stimmen* überlagern sich die Stimmen, doch hier wird die Aufspaltung in die Subjekte, die sprechen, noch deutlicher und erzeugt eine abermalige Konfusion: Wer spricht für wen? Die Schauspieler*innen für ein Außen? Bajtala für ein Innen, das seine Entsprechung in der die Räume und Gegenstände performenden Frau findet? Diese schiebt sich in einer unglaublichen Szene am Bauch liegend einmal quer durch den Raum, an der Türöffnung vorbei.

Wir werden also Zeug*innen einer Übersetzung – die Psychonalytiker*innen würden von Übertragungen sprechen – von Zuständen ins Sprachliche und einer Rückübersetzung ins Performative und Bildhafte. Einmal wird diese Übertragungssituation vom Kranken zum Schauspieler als "funktionierend" bezeichnet, wenn "nicht geschauspiel wird". Wie lässt sich das wiederum auf die Rolle der Künstlerin übertragen?

Die performativen Gesten, die auf sich am Körper manifestierende Pathologien verweisen, sind in *Im Akkord* [WVZ 104 / 2019] zu Produktivkräften geworden. Es ist ein fragmentarisches Porträt von Bajtalas Mutter, denn es geht um die Arbeit, die sie 15 Jahre lang in einer Brillenmanufaktur ausgeübt hat. Die repetitiven Tätigkeiten der Hände und Füße sind im Video als "Trockenübung" zu sehen. Der Körper erinnert sich, die Bewegungen sitzen. Der Blick auf diese Performance ist nicht nur einer auf eine ökonomischen Gesetzen folgende Zurichtungsform, sondern indirekt auch jener der Tochter auf eine Tätigkeit der Mutter, die ihr erst jetzt Respekt abringt, bildwürdig erscheint. Die sie vielleicht auch mit der eigenen, durch intensives Leistungsgeräteturnen in der Jugend bewirkten Disziplinierung verbinden kann. Wir kennen die Erzählungen von Fließbandarbeiter*innen, die die Bewegungen im Schlaf weiter ausführen, im Traum weiterarbeiten. Insofern ist es eine Austreibung, die da passiert. Die Aufzeichnung durch das filmische Medium gibt der Erwerbsbiografie der Mutter eine Geschichte. Der Körper darf nun vergessen und entspannen.

Um Erinnerung und Erzählung kreist auch *Erste Landschaft #Mirka* [WVZ 114 / 2020]: Zu einer Erzählstimme aus dem Off – jener der Künstlerin – zeigt Bajtala Bilder von südlichen Landschaften. Ein leerer Basketballplatz, Schafe, Glockengebimmel, Hundegebell. Die Stimme spricht von Aufbruch, Bewegung, Verortung, sie kreist um die Frage nach dem Selbst und wo es sich denn gerade befindet. Erinnerungen an die Kindheit kommen hoch - "Erinnerungen lagern sich in der Kamera ab" – und werden begleitet von Reflexionen über Ortlosigkeit und das Begehren, sich verorten zu können. Die dritte Person im Text ist, wie so oft, die Künstlerin selbst und gleichzeitig ein Erzählerinnen-Ich. Über die biografische Kongruenz kann nur spekuliert werden. Schließlich ist "der Kopf voll" und "sie wird die nächste Landschaft beginnen."

Diese "nächste Landschaft" – die bachelardsche "innere Örtlichkeit" – zeigt sich zur Gänze in Miriam Bajtalas neuester Arbeit *Becoming Outline* [WVZ 127]. Bezugnehmend auf ihr Künstlerinnenbuch *dichtegeschichte in 18 Räumen* inszeniert Bajtala die 18 Grundrisse jener Wohnungen, in denen sie bis jetzt gelebt hat. Sie vermisst buchstäblich das Feld ihrer topologischen Untersuchung auf einer Wiese, in dem sie die Grundrisse mit Bändern absteckt und verbindet. Re-enactments, sowohl als therapeutische wie künstlerische Strategie, erfüllen verschiedene Funktionen. Sie stehen für das Durcharbeiten einer traumatischen Situation, die somit im besten Falle aufgelöst werden kann. Gleichzeitig können sie Verschiebungen in der sinnstiftenden Funktion des zugrunde liegenden Ereignisses bewirken und so Bedeutungen verschieben und zusätzliche Handlungsräume eröffnen.¹¹ So ist die erste Hälfte von *Becoming outline* von der Linearität der biografischen

¹¹ Angelehnt an Maurice Merleau-Ponty lässt sich so eine "kohärente Deformation der (erlebten) Welt" bewirken oder, mit Jacques Rancière eine "Neuaufteilung des Sinnlichen", das dadurch die mögliche Umgestaltung einer Zukunft erlaubt.

Erzählung bestimmt. In den Grundrissen und teilweise an konkreten Orten spielen die Performer*innen – die meisten befreundete Künstler*innen oder generell Wegbegleiter*innen Bajtalas, eine "gewählte" Familie – Szenen aus dem Leben der Künstlerin nach. So entfaltet sich eine migrantische Biografie, die kein Einzelfall ist: Die Eltern nehmen einfache Arbeiten an, um sich finanziell über Wasser halten zu können. Frustration und Trauer schlägt auf der Vaterseite in Gewalt um, das Kind Miriam steht dazwischen, wird still, findet Anerkennung als Turnerin, wovon eine alte Videoaufnahme von 1982 zeugt. Sie will/muss sich freispielen.

"Der Raum entfaltet sich, sobald es möglich ist, oder klappt zusammen, wenn es notwendig wird," meint die Sprecherin im Video. Die Topologie der 18 Wohn- und Gedächtnisräume funktioniert nach diesem Prinzip. Das bachelardsche "Theater der Vergangenheit" wird in seiner ganzen Fülle inszeniert, gespielt, ausagiert und vor den Zuseher*innen ausgebreitet: die Internalisierung eines Traumas, Verzweiflung, Scham aufgrund des gefühlten Klassismus – "Wie soll ich schaffen, was andere von klein auf wissen?" – und die gleichzeitige Erkenntnis (durch den Kunstunterricht) in Bildwelten versinken und sie besetzen zu können. Es wird klar, dass die Aufspaltung des Subjekts und die Überwindung des Gegensatzes von Innen und Außen immer schon mit der Person der Künstlerin zu tun hatte und mit der bereits erwähnten Frage, wer "sie" denn nun ist. In *Becoming Outline* ist Bajtala jedenfalls ganz klar Regisseurin und Stimme aus dem Off. Das Performen hat sie an 18 Ich-Darsteller*innen, davon 17 Frauen "abgegeben", die sie allesamt in verschiedenen Stadien ihres Lebens spielen. Diese Ichs treten oft gemeinsam auf und unterstützen einander beim Re-enactment der autobiografischen Szenen.¹² Bajtala spricht – wie schon in einigen Videoarbeiten davor – mit ihnen und durch sie. Die zweite Hälfte von *Becoming Outline* gehorcht schließlich der Ordnung der Träume und die Künstlerin zieht alle gestalterischen Register, um die Szenen so surreal wie möglich erscheinen zu lassen. So steht das Bild einmal Kopf, Menschen gehen rückwärts, Rauch steigt aus einem Steinbruch auf.

Die Erzählung endet 2001 mit der letzten Wohnung. Die "alten" Miriams liegen in den Grundrissen auf der Wiese verstreut. Jede hat ihren angestammten Ort. Es folgt eine letzte traumähnliche Sequenz in einem Atelier, in dem schließlich eine Fotografie des letzten Bildes von *Becoming Outline* hängt. Es ist ein Haus, aus Menschen gebaut, in dem die unterschiedlichen Miriams ihren Platz haben, an das sie sich anlehnen können und gleichzeitig Teil davon sind. "Manchmal ist das Haus der Zukunft fester, klarer, weiter als alle Häuser der Vergangenheit."¹³ In diesem Sinne bin ich neugierig, wie es nach *Becoming Outline* weitergehen wird. Ich kann es nicht sagen, Miriam wird es wissen.

¹² Manche dieser Darsteller*innen sind öfter, manche weniger oft zu sehen. Manche verschwinden aus dramaturgischen Gründen in der Erzählung des Films. Sechs davon sprechen Text und erhalten nicht zuletzt dadurch die stärkste Präsenz.

¹³ Bachelard, Poetik des Raumes, S. 78.



Ausstellungsansicht exhibition view, Bildraum 01, Wien Vienna, 2023;
Die Augen der Anderen, The eyes of the others [WVZ 125] Fotografie photography, gerahmt framed, 120 x 80 cm