

**Performance Saga
Interview 05
Ulrike Rosenbach**

Herausgeberinnen/Editors

Andrea Saemann, Katrin Grögel
Interview
Andrea Saemann, Chris Rejn

Text

Inge Hinterwaldner, Basel
Lektorat/Editing
Katrin Grögel, Georg Rutishauser
Übersetzung/Translation
Jean-Marie Clarke
Korrektur/Proofreading
Franz Scherer

Gestaltung/Graphic design

Simon Fuhrmann, Georg Rutishauser
Druck/Printing
LD Lichtdruck, Dielsdorf
Ausrüstung/Binding
Hinnen Kartonagen, Dielsdorf

Bildnachweis/Photo credits

Elisabeth Jappe (S./p. 9)
Klaus vom Bruch (S./p. 10)
Künstlerhaus Stuttgart (S./p. 21)

© 2008 Autorinnen/Authors

Performance Saga
www.performance saga.ch

edition fink, Zürich

Verlag für zeitgenössische Kunst
www.editionfink.ch

ISBN 978-3-03746-116-7

Wir bedanken uns herzlich bei
Ulrike Rosenbach.
We wish to thank Ulrike Rosenbach.

Unterstützt von/Supported by

Kunstcredit Basel-Stadt
Ernst Göhner Stiftung, Zug
Luma Stiftung
Alfred Richterich Stiftung
UBS Kulturstiftung
und einer privaten Göhnerin/and
a private benefactor

 **Kunstcredit
Basel-Stadt**

 **LUMA
STIFTUNG**

*Mein Name ist Ulrike Rosenbach.
Ich bin 1943 geboren in Deutschland,
um das gleich zu ergänzen,
und ich habe in Düsseldorf an der
Kunsthochschule Bildhauerei
studiert.*

Inge Hinterwaldner Spurensuche in multimedialen Bildschichtungen

Als Performerin war Ulrike Rosenbach in den 1970er und 1980er Jahren am aktivsten. Während für ihre Arbeiten der 1970er Jahre eine auf eine einzige Geste konzentrierte Handlung typisch war, so zeichneten sich jene der 1980er Jahre durch mehrere Handlungsabschnitte aus. Die Künstlerin verwendete nun häufig ein komplexes Arrangement an Utensilien. Sie selbst als körperlich Anwesende blieb jedoch weiterhin das skulpturale Zentrum der Aktionen. Da sich Rosenbach seit den 1990er Jahren immer stärker Videoinstallationen und -skulpturen zuwandte, konzentriere ich mich im Folgenden auf die ersten beiden Jahrzehnte ihrer künstlerischen Produktion.

Rosenbachs Performances sind heute über verschiedenste Dokumente rezipierbar.¹ Nebst zeitgenössischen Beschreibungen und Interpretationen gibt es Videomaterial, das sich in unterschiedlicher Weise auf die Performances bezieht. Da ich keine von Rosenbachs Performances selbst erlebt habe, geht es in diesem Beitrag nicht um den Versuch, streng präsentische Performance (die durch die körperliche simultane Anwesenheit von Performerance und Publikum gekennzeichnet ist) von medialer Repräsentation zu separieren. Solcherart Polarisierungen zwischen körperlicher Aktion und technischen Medien wurde bereits andernorts kritisch begegnet.² Dennoch ist es sinnvoll, zur Orientierung eine kleine Typologie der Perfor-

¹ An dieser Stelle möchte ich dem Zentrum für Kunst und Medien-technologie Karlsruhe, insbesondere Claudia Gehring, für die freundliche Unterstützung meiner Recherche danken.

² Vgl. Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München: Verlag Silke Schreiber, 2001, S. 10.

mance-Video-Relationen im Werk Rosenbachs voranzustellen: Es gibt erstens «Videoperformances», womit Performances gemeint sind, die – vor allem in den beginnenden 1970er Jahren – häufig im Atelier und ohne Publikum aufgeführt und für die Kamera konzipiert waren. Für das Verständnis dieser Arbeiten von Rosenbach ist wichtig, zu bemerken, dass durch das Medium Video eine Manipulation entsteht, die eine bestimmte Aussage der Performance verdichtet, welche jedoch immer schon werkimmanent angelegt ist. Von dieser ersten Kategorie unterscheiden sich zweitens «Video-Live-Aktionen», die vor einem Publikum stattfanden und bei denen eine am Körper befestigte Kamera zum Einsatz kam. Gegebenfalls war diese an einen Monitor auf der Bühne angeschlossen, sodass über eine Closed-Circuit-Anordnung das Gefilmte vom Publikum mitverfolgt werden konnte. Eine dritte Sparte bilden «Videoaufzeichnungen» von Live-Performances. Waren die frühen Aufzeichnungen in Schwarzweiss gehalten, kamen ab 1978 auch farbige Aufnahmen dazu. Schliesslich existieren viertens «Videobänder», für welche Videoaufzeichnungen von Performances weiterverwertet wurden. Teilweise sind sie so stark überarbeitet, dass man anhand dieser Bänder den Ablauf der Performances nicht mehr nachvollziehen kann. Die ursprüngliche Performance und deren Aufzeichnung sind hierfür nur eine «bildnerische Vorlage, wie etwa eine Zeichnung die Vorlage für eine Gemäldekomposition ist»³. Die Videobänder sind eigenständige Arbeiten, die das Thema neu fassen und kontextualisieren. Die intendierte Präsentationsform all dieser unterschiedlichen Videomaterialien ist der Monitor.

Nach dieser Auffächerung der Bezugsvarianten von Video und Performance in Rosenbachs künstlerischem Schaffen sei nun der Versuch unternommen, sich aus heutiger Sicht diesem Werkkomplex zu nähern, indem die überlieferten Videomaterialien unter die Lupe genommen werden. Wie entwickeln sich bestimmte Bildstrategien aus der vielfältigen Verschränkung

von Performance und Video? Ist es möglich, über die Beschreibung formaler Gestaltungslösungen der Arbeiten Themenspektren zu erschliessen, die bislang in der Rezeption kaum zur Sprache kamen? Ansätze ambivalenter Bildkommunikationen rücken eindeutige Interpretationsraster in die Ferne. Im Gegenzug dazu kehren Instanzen der Vermittlung, Sichttrübung und Verfremdung eine Vielschichtigkeit hervor, bildliche Einsprengel und Collagen schaffen neue Verbindungen auf kulturellen und medialen Ebenen. Ziel dieses Textes ist es weniger, eine bestimmte Argumentation zu verfolgen, als vielmehr, eine Herangehensweise, eine Perspektive zu skizzieren.

Objekte für den Körper

Mit einem Schwerpunkt auf Bildhauerei studierte Ulrike Rosenbach bildende Kunst und Kunstgeschichte an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. Als Meisterschülerin von Joseph Beuys kam sie früh mit Aktionen in Berührung, beschäftigte sich aber zunächst, Ende der 1960er Jahre, mit «Objekten für den Körper». Über Kostüme und Hörnerhauben kam Rosenbach zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Kulturgeschichte der Frau und Symbolen der Weiblichkeit. Nachdem sie sich, inspiriert durch die US-amerikanische *Body Art*, eine Videokamera gekauft hatte, fing Rosenbach an, das Tragen von Hauben, die sie nach mittelalterlichen Vorbildern fertigte, aufzunehmen. «Das erste Mal», so Rosenbach, «filmte ich den Umgang mit einem Objekt am Körper, das zweite war bereits die Entstehung einer Plastik am Körper durch Wickeln, der Vorgang des Wickelns wurde vom Video aufgenommen. Da ergab sich auch sofort eine neue Ästhetik: durch den Ausschnitt, durch die Handlung in der Zeit.»⁴ Rosenbach empfand die Entfaltung der künstlerischen Gestaltung in der Zeit zunehmend als wichtiger als das Endprodukt, da hierbei metamorphotische Momente zum Ausdruck kommen können. In diesem Sinne entstanden in den beginnenden 1970er Jahren erste Videoperformances. In *Mon Petit Chou* (1973)⁵ umwickelt die Künstlerin ihren frontal aufgenommenen Kopf mit Kohlblättern und einer Schnur, sodass ihr Gesicht durch die vielen künstlich

3 «Für mich hat Schönheit Tiefgang», Ulrike Rosenbach im Gespräch

mit Friedemann Malsch, in: *Ulrike Rosenbach: Arbeiten der 80er Jahre -*

Video Installation Performance Fotografie, Ausstellungskatalog

Stadgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken, Dillingen 1990, o.S.;

wieder in: *Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969-2004*, hrsg. von

Gerhard Glüher, Köln: Wienand Verlag, 2005, S. 126-129, S. 127.

4 Zitiert nach Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozess: Handbuch*

der Aktionskunst in Europa, München/New York: Prestel, 1993, S. 155.

5 Wörtlich übersetzt heisst der Titel «Mein kleiner Kohlkopf».

es handelt sich dabei um ein französisches Kosewort.

angebrachten Häute völlig unkenntlich wird. Bei *Umwicklung mit Julia* (1972) kommen Mullbinden zum Einsatz. Die fünfjährige Tochter der Künstlerin sitzt nackt auf dem Schoß ihrer ebenso entkleideten Mutter. Die Künstlerin bindet ihrer beider Oberkörper per Umwicklung mit dem Verbandsmaterial aneinander. Am Ende dreht sich Rosenbach mit dem Kind zur Seite und schaut in die Kamera, prüfend und präsentierend, dass beide nun zusammenhängen. «Einerseits wird die Nähe beider Akteure offensichtlich, andererseits aber auch die ungläubliche Enge, wo kaum Raum zur Bewegung und Eigenständigkeit bleibt. Dies betrifft sowohl die Tochter als auch die Mutter.»⁶ Die Metapher des Verbundenseins tritt hier offen zu Tage, weswegen die Arbeit auch als «umgekehrtes Geburtsstück»⁷ gesehen worden ist. Zugleich zeigt sich diese Nähe als etwas sehr Beengendes und Einschränkendes. Dasselbe gilt für die Umwicklungen des Kopfes in *Mon Petit Chou*, die der Künstlerin die Sicht sowie die Atemluft nehmen. Obwohl also diese Plastiken am Körper mit organischem oder weichem Material realisiert wurden, haben sie kaum etwas Schönes an sich. Von aussen betrachtet mag der Vorgang primär als Modellierung des Körpers wahrgenommen werden. Aus der Perspektive der Künstlerin dürfte allerdings das Erlebnis von Beklemmung vorherrschend gewesen sein.

In der Videoperformance *Zeichenhaube* (1972) sieht man den Kopf der Akteurin zweimal nebeneinander in ähnlicher Ausrichtung, Ausleuchtung und Grösse mit einem weissen, eng anliegenden Verband, der ihr Haar wie eine Badekappe verdeckt: einmal links auf dem Monitor als Fotografie, das andere Mal als Performerin rechts auf dem Bildschirm. Rosenbach setzt an, mit einem dunklen Stift auf eine vom Betrachter zunächst nicht wahrgenommene, parallel zur Kamera stehende Glasscheibe zu zeichnen. Zuerst verpasst sie ihrem fotografischen Porträt einen so genannten Hennin mit Doppelpfütz, eine im 15. Jahrhundert in Westeuropa modische Hörnerhaube. Sodann malt sie auch für sich eine gleichartige Haube. Entscheidend ist nun,

6 Gerhard Graulich, «Im Palast der Neugeborenen Kinder: Zu einer Videoinstallation von Ulrike Rosenbach», in: *Ulrike Rosenbach: Im Palast der Neugeborenen Kinder*, Ausstellungskatalog Staatliches

Museum Schwerin, 1999, S. 7–15, S. 11.

7 Lucy Lippard, «Die Vergangenheit als Ziel(scheibe) der Zukunft», in:

Ulrike Rosenbach, *Ulrike Rosenbach: Videokunst Foto Aktion/Performance Feministische Kunst*, Köln 1982, S. 125.

dass Rosenbach sich immer wieder korrigierend in Position bringen muss, damit die gezeichnete Kopfbedeckung unter Berücksichtigung der Kameraposition auch richtig sitzt. Die statische Zeichnung und die bewegte Lebendigkeit der Akteurin stehen in leichter Spannung zueinander, was bewirkt, dass sich Rosenbach disziplinieren muss. Abschliessend malt sich die Künstlerin vertikale Streifen – Gitterstäbe? – vor das Gesicht. Akustisch wird das Geschehen von einem Zwitschern begleitet, das Assoziationen zu oft in Käfigen gehaltenen Singvögeln evoziert. In dieser Videoperformance erscheint Rosenbach verdoppelt und aufgesplittet in eine jüngere und eine ältere: Im Foto ist sie notwendigerweise zu einem früheren Zeitpunkt zu sehen als die vor der Kamera Agierende. Die frühere Rosenbach hat sich an ihrer Kopfbedeckung nicht gestört. Sieh darin einzufinden, war für sie kein Problem, weil sie stillgestellt war; hier symbolisiert durch die fixierende Fotografie. Heute empfindet sie die Haube als Gefängnis. Dass die fotografierte Frau der agierenden Künstlerin wie gebannt über die Schulter hinweg zuzuschauen scheint, könnte als Hinweis darauf gelesen werden, dass dieser Akt der Neuenschätzung der eigenen Stellung für sie früher überraschend gewesen wäre.

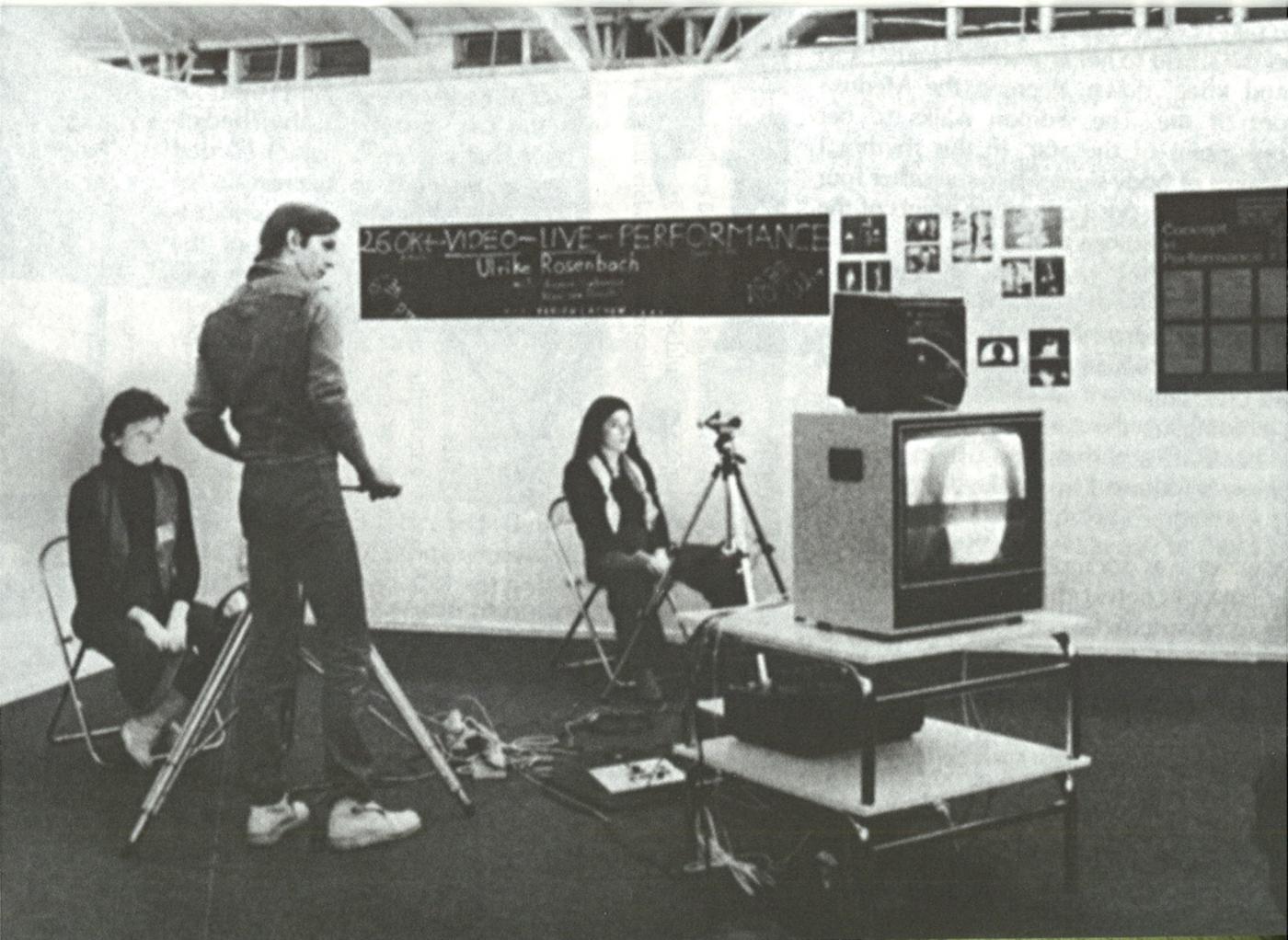
Bildschichtungen

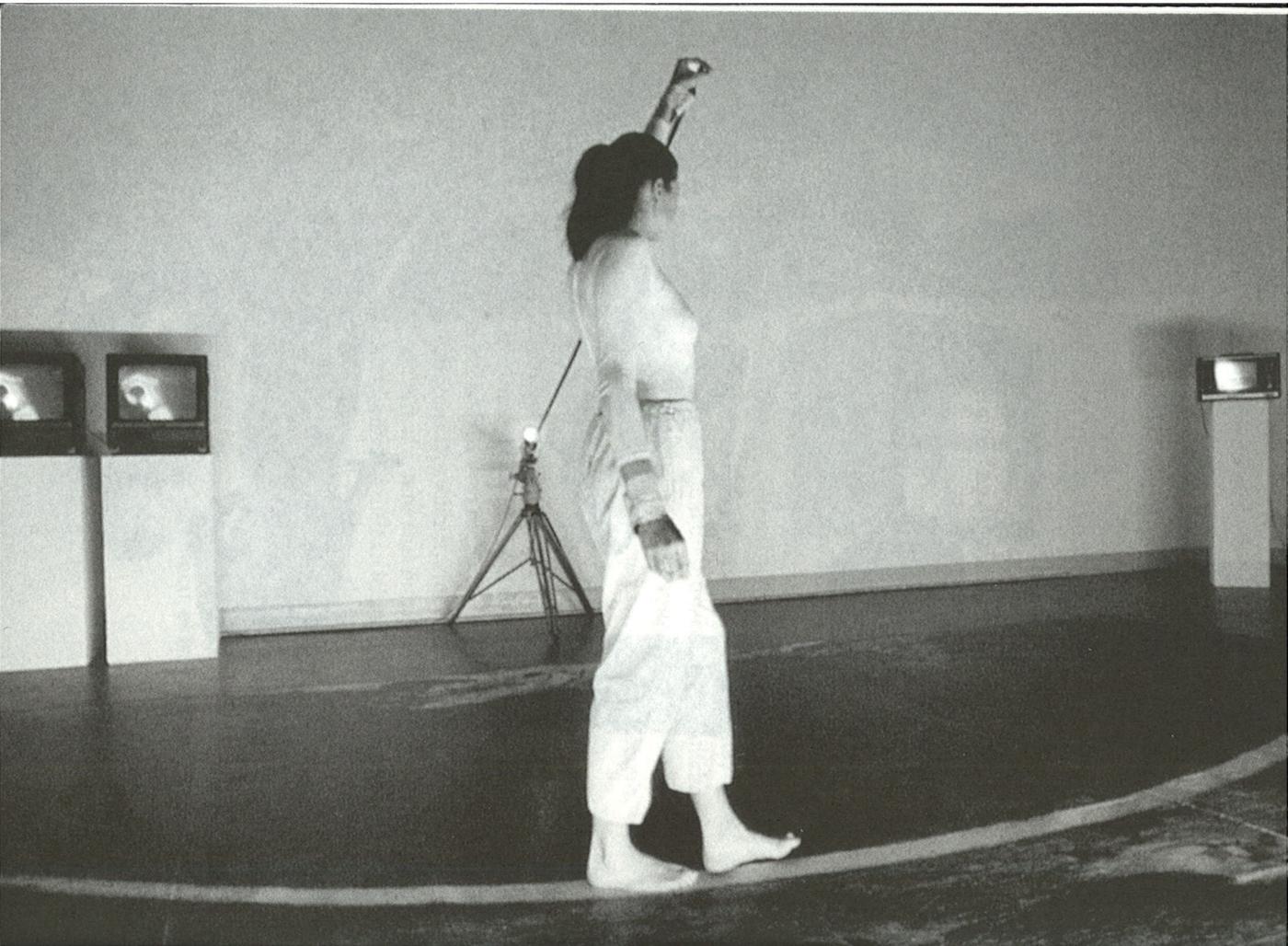
Mit der *Zeichenhaube* führte Rosenbach eine medienübergreifende Konzeption ein, die sie in vielen folgenden Arbeiten weiterentwickelt hat. Durch den Einsatz von transparenten und spiegelnden Flächen in Verbindung mit der Videotechnik gelangen ihr komplexe Bildschichtungen. Oft findet man erst nach mehrfacher Betrachtung der Videos heraus, wie das zu Sehende «funktionierte». In der Videoperformance *Five-Point-Star* (1974) begnügte sich Rosenbach wie bei fast allen frühen Arbeiten mit einer starren Kameraeinrichtung. In der schwarzweissen Videoaufnahme verfolgt man die rhythmischen Bewegungen eines zentralen Pentagramms, das sich durch aufschimmernde Reflexionen mal mehr und mal weniger von der Umgebung abhebt. Man versteht nicht sofort, worin der Vorder- und der Hintergrund bestehen. Der inmitten des Fünfecks zu erkennende Nabel gibt schliesslich Aufschluss darüber, dass eine sternförmige Klarsichtfolie auf den Bauch der Künstlerin gelegt wurde. Diese Folie reflektiert im Atemrhythmus der

Akteurin das Umgebungslicht und wird wechselweise «opak» oder gibt die Durchsicht auf den Nabel frei. Rosenbachs Faszination für das Verunklärten des zu Sehenden durch Spiegelreflexe und multiple Schachtelungen verschiedener gestalterisch-medialer Ebenen hält an bis hin zu viel späteren Videobändern, wie *Osho – Samadhi* (1990).

Man weiss oft nicht, wie vielfach vermittelt man blickt, und ist als Rezipient grosszügig mit kleinen Unstimmigkeiten, die man bei frühen Videocarbeiten bereitwillig technischen Aufnahmeschwierigkeiten zuschreibt. So kann es passieren, dass man bei der Betrachtung der Videoperformance *Tanz für eine Frau* (1974) zunächst darüber hinwegsieht, dass die Tänzerin leicht wippt. Man sieht sie von oben, auf einem kreisrunden Boden stehend, sie beginnt, sich fortwährend um die eigene Achse zu drehen, wie bei einem Dervisch Tanz. Das weisse Kleid, ein Tellerock mit glänzenden Punkten, bedeckt fast den ganzen Boden. Mit der Zeit wird das zunächst kaum wahrnehmbare asymmetrische Schaukeln der Tänzerin stärker und erfasst auch den Untergrund. Wie ist das möglich? Schliesslich fällt die Frau hin und bleibt still sitzen, ist jetzt nur noch zur Hälfte, quasi «angeschnitten», zu sehen, das Videobild wippt weiterhin. Erst diese unerwartete bildliche Diskrepanz lässt die bisherige Interpretation der technischen Anordnung überdenken. Die Szenerte kann man nur dann konsistent rekonstruieren, wenn man nicht von einer direkt von oben gefilmten Aktion ausgeht, sondern den vermeintlich runden Boden als Spiegel erkennt, der einen Ausschnitt wiedergibt, der abgefilmt wird. Die Lufturbulenzen, erzeugt vom Tanz der Frau, haben den Spiegel zunehmend aufschaukeln lassen. Das Rund (des vermeintlichen Bodens) war nicht die Vorgabe für die Tänzerin, sondern der vordefinierte Ausschnitt, eine Art Blende für den Betrachter. Man achte auf Details und nehme eine präzise Planung der Videoperformance an, scheint uns diese Arbeit zu lehren: Wenn man sich mehrerer Voraussetzungen bewusst ist, kann man die Situation (sei sie gesellschaftlicher oder technischer Art) besser einschätzen.

Die Vorführung von vermittelnden und verfremdenden Instanzen ist in anderen Arbeiten noch vielschichtiger. Ganz besonders vertrackt ist die Situation beispielsweise in der Videoperformance *Weiblicher Energieaustausch* (1976). Zu sehen ist Rosenbachs Gesicht frontal, es ist von links





unten beleuchtet, was es ein wenig gespenstisch erscheinen lässt. Die Augenbrauen der Künstlerin treten auf merkwürdige Weise hervor. Nach einer an ein undurchschaubares Ritual gemahnenden Handlung mit einer Kerze und einem Messer hebt die Künstlerin die brennende Kerze hoch und senkt etwas an, das offensichtlich zwischen ihr und der Kamera war. Ein Netz, vielleicht ein aufgespannter Nylonstrumpf, wird löchrig, schrumpft zusammen und fällt dann Stück für Stück ab. Manche Fetzen hängen vom oberen Bildrand herab. Rosenbach stellt dem Betrachter somit den Blick frei. Aber dies ist nicht die letzte Sichtsübung, die jener unvermutet ertlitten hat. Die Künstlerin nimmt das Messer und schneidet sich die Augenbrauen weg, die – nun offensichtlich – künstlich aufgetragen waren und als Masse am Messer kleben bleiben. Erst als sie sich die Haut abzieht, wird offenbar, dass Rosenbachs Gesicht gänzlich mit einer Kunstmasse bedeckt gewesen ist. Nach und nach wird klar, dass mehrere Filter vorgeschoben waren: Manche waren zwischen Kamera und Akteurin aufgespannt, andere direkt auf deren Körper aufgetragen und nur mehr mit brachialen Mitteln abzustreifen. Darüber, ob es aber sinnvoll ist, einen ungestellten Blick jemals anzunehmen, lässt Rosenbach Zweifel aufkommen, indem sie sich zum Schluss eine Zigarette anzündet und damit möglichst viel Rauch verursacht.

Ambivalenzen der Bildkommunikation

Man kann, entgegen der Meinung der Künstlerin, immer wieder lesen, dass Rosenbach in ihren frühen feministischen Arbeiten eine eindeutige Bildersprache für unmissverständliche Aussagen geschaffen hat.⁸ Diese Vorstellung speist sich daraus, dass Rosenbach bekannte Topoi als paralyisierende Klischeebilder aufruft und in ihren Arbeiten Darstellungen mythologischer Gestalten (Medusa, Venus, Amazonen, Parzen, Normen, Engel), Personifikationen (Diana von Ephesos) und weibliche Figuren aus der Religionsgeschichte (Hildegard von Bingen, Eva, Madonna) einbezog. Gerhard Glüher beschreibt das Ungenügen einfacher Deutungsweisen und folgendetmassen: «Es sind gerade die unklaren, verzögerten und beschleunigten, die mehrfach überlagerten und verzerrten Bilder, welche Rosenbach benutzt. Ikonologische Deutung heisst in diesem Fall soviel

8 Ulrike Rosenbach im Gespräch mit Friedemann Malsch (wie Anm. 3).

wie das Ignorieren des visuellen Rauschens und der Störung, die bewusst über den direkten Zugang zum Bildsinn gelegt wurden. [...] Die Flüchtigkeit des Sinns, die unsichere Zone der Deutung findet in ihren Werken eine Visualisierung, die diesen Charakteristika entspricht.»⁹ Auch wenn die interpretatorisch anschlussfähigen Elemente der Kunst- und Kulturschicht erkannt werden, ist damit bei weitem noch keine ausreichende Auslegung von Rosenbachs Arbeiten erreicht. Wenn manchmal davon die Rede ist, dass sie diese positiv oder negativ besetzten Frauenfiguren als Folien für den Entwurf eines «Gegenbildes»¹⁰ benutzte, so wäre zu fragen, welcher Art dieses «Gegenbild» ist. Es müsste ein flexibles sein, ein ambivalentes mit temporalem, performativem Charakter: «[...] es geht nicht mehr darum, das Selbst in Identifikation zu spiegeln, sondern gewissermaßen durch die Erscheinungen hindurch zum Selbst zu gelangen. Veränderung/Transformation wird nicht als blosses Mittel benutzt, um von einem (falschen) Bild zum anderen (richtigen) Bild zu gelangen, sondern wird zur eigentlichen Form von Existenz.»¹¹

Eine von Rosenbachs bekanntesten Arbeiten, die Performance *Reflexionen über die Geburt der Venus* (1975/76) beziehungsweise deren nachträgliche Videoproduktion von 1978, zeigt diese Ambivalenz deutlich. Rosenbach steht dicht vor einer Wand, auf die ein Ausschnitt aus Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* (um 1480), nämlich die Venus selbst und die Muschel, in der sie steht, projiziert wird. Der Rest des Gemäldes ist in der lebensgroßen, farbigen Diaprojektion schwarz ausgeblendet. Die Gestalt der Künstlerin überlagert jene der Venus. Begleitet von Bob Dylans Song «Sad-Eyed Lady of the Lowlands» (1966), dreht sich Rosenbach langsam im Uhrzeigersinn um die eigene Achse. Ihr eng anliegendes Trikot ist vorne weiss, hinten schwarz. Mit jeder Umdrehung, immer, wenn sie der Videokamera den Rücken zukehrt, verdunkelt sich die Projektion der Venus. Das Bestreben,

9 Gerhard Gähler, «Das Risiko des Betrachtens. Interpretationsansätze elektronischer Bildkomplexe im Werk von Ulrike Rosenbach», in:

Ulrike Rosenbach: Last Call für Engel, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Heidenheim, 1996, o.S.

10 Engelbach 2001 (wie Anm. 2), S. 20.

11 Bernd Schulz, Vorwort in: *Ulrike Rosenbach. Arbeiten der 80er Jahre*:

Video Installation Performance Fotografie, Ausstellungskatalog

Stadtgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken, Dillingen 1990, o.S.

sich in die vorgegebene Figur einzupassen, markiert die Künstlerin jedoch explizit als einen Versuch: Jedes Mal, wenn sie im Profil zu sehen ist, wechselt sie behutsam die Armstellung, sodass sie von hinten wie von vorne möglichst der Silhouette der Venus entspricht. Durch die Überlagerung des Bildes mit dem Körper der Performerin ergeben sich neue visuelle Formationen und unvermutete Linienfluchten. Im Austausch gelingt es sowohl der körperlich gegenwärtigen Künstlerin als auch der im Lichtbild präsenten Schaumgeborenen, neue Qualitäten zu erlangen. In manchen Momenten geht Rosenbach mit der Venus eine merkwürdige Synthese ein. In anderen wiederum scheint es, als wäre die Venus nicht die von ihr nachzunehmende Schablone, sondern ihre sie umarmende Tanzpartnerin, also ein Gegenüber. Es geht hier folglich um einen kommunikativen Prozess der Performerin mit dem Bild. In späteren Arbeiten gelingt es Rosenbach, ein «Gespräch» mit eigenen früheren Arbeiten aufzunehmen, indem sie diese integriert.¹² Damit deutet sich an, dass vermehrt eigene, gelebte Erfahrungen als relevante Bezugspunkte fungieren und als bildliche Erinnerung präsent bleiben.

Einsprengsel und Collagen

Nicht zufällig heisst ein Katalog, den Rosenbach 2000 gemeinsam mit ihren Studenten der Hochschule der Bildenden Künste Saar anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Schule gestaltete, «Media-Split». Medien- oder Bildsplitter sind ein immer wiederkehrendes Motiv in ihrem Werk. In der Video-Live-Aktion *Frauenkultur - Kontaktversuch* (1977) rollte Rosenbach auf dem Boden vor einem Fries von ethnologischen Fotografien aus dem 19. Jahrhundert auf und ab. Dabei hielt sie eine Videokamera vor ihr Gesicht und auf diese Porträts von Frauen aus verschiedenen Kulturen. Somit transferierte sie eine zurechtgerichtete Bestandsaufnahme der Vergangenheit in die Gegenwart, nicht ohne sie zu dynamisieren. Der Monitor, der mit der Videokamera verbunden war, zeigte als ein überschaubares Instrumentarium der Betrachtung die aus der Bewegung heraus aufgezeichneten Bilder. Deren Dynamik entstand aus der zeitgleich im selben Raum stattfindenden horizontalen Drehung der Künstlerin. Und doch war die in der

12 So etwa *Entwicklung mit Julia* (1972) in der Performance *Narzissen scheiden weg* (1980).

Betrachtung der Videobilder zu machende Erfahrung erheblich verschieden von dem übrigen vor Ort zu gewinnenden Eindruck. Dies deshalb, weil die Kamera an der Rotation teilhatte und somit eine Perspektive erschloss, die dem Betrachter sonst unzugänglich gewesen wäre. Eine Abwandlung dieser formalen Idee war 1979 im Nationalpark von Sydney zu erleben.

Dort führte Rosenbach die Video-Live-Aktion *Tanz um einen Baum* aus, die sich an ein Initiationsritual der Aborigines anlehnte. Rosenbach wälzte sich im Kreis um einen Baum herum auf dem Rasen und zerschlug mit einem Schwert die ringförmig in einem bestimmten Abstand aufgestellten Spiegelstelen. An ihrem linken Arm war eine Videokamera befestigt, die diese Aktion aufzeichnete. Die Künstlerin war per Videokabel mit dem zentralen Baum verbunden. Sie wurde im Laufe der Aktion immer enger zur Mitte hin gezogen, da sich das Kabel mit jeder Umrundung verkürzte. Die Performance endete damit, dass Rosenbach, am Baum angekommen, das Videokabel durchtrennte, sich abhobelte. Das Schwarzweissvideo, das die Künstlerin während ihrer Aktion aufzeichnete, ist durch ihre Körperbewegung geprägt und zeigt ruckelnde Drehungen. Mal sieht man die Welt aufrecht, mal steht sie auf dem Kopf. Immer wieder sind auch die Spiegelstelen zu sehen, die das Bild der Künstlerin mit Kamera reflektieren. Im Videobild erscheinen sie als Einsprengsel, die einen anderen Weltausschnitt (den gegenüberliegenden durch das Spiegelbild) zeigen. Im Anschluss an diese Video-Live-Aktion entstand ein Videoband, das die Schwarzweissaufnahmen der Handkamera mit einer dokumentarischen Videoaufzeichnung der Aktion in Farbe kombinierte.

In ihren Live-Performances arbeitete Rosenbach oft mit Projektionen und suchte die Verbindung von einem flächigen Motiv mit dem dreidimensionalen Körper. Dies ist nicht ohne Diskrepanzen möglich, denn eine flache Projektion kann einen dreidimensionalen Körper nie voll umschliessen. Es resultieren immer abgeschattete, unbelichtete oder dunkle Stellen. Eben diese wurden von Rosenbach in den 1980er Jahren in ihren Videobändern für eine elektronische Einschreibung mittels «Key»-Technik genutzt. Rosenbach erkundete insbesondere jenen Stanzeffekt, der die Kombination von zwei Videobildern erlaubt, indem Bildanteile eines bestimmten Farbwegs eines Videobildes durch ein anderes ersetzt werden. Somit verschränken sich

die Motive hier noch stärker, da die Form- und Farbgebung eines Videos festlegt, wo das andere zum Vorschein kommen kann. Eine andere Herangehensweise ist das Einblenden einfacher Formen, wie Kreis oder Quadrat, die beispielsweise Filmausschnitte zeigen. Eine vergleichbare Art der Verquickung zweier Elemente kam bereits bei *Tanz um einen Baum* durch die Spiegelstelen vor. Jedoch veränderte sich mit der elektronischen Herstellung des Effekts Wesentliches: Das Videobild mit den Einsprengseln via Spiegelstelen «garantierte» eine raum-zeitliche Einheit des Gezeigten. Man war in dieser Arbeit dazu ermuntert, die räumliche Konfiguration zwischen Agierender, bearbeiteter Fläche, Licht, Kamera und so weiter zu ergründen, die dieses kompakte und komplexe Videobild ermöglichte. Dieser Aspekt ist in stark nachbearbeiteten Videobändern nicht mehr gegeben, weil ganz unterschiedliche Quellen, Zeiten und Blickwinkel zusammenkommen und Neues generieren. Vielmehr bildet eine Dokumentation der Aktion hier lediglich das Ausgangsmaterial für die Bildmischung, die zu einer neuen, poetischen Komposition, einem Videogedicht, wird.

Inge Hinterwaldner Retracing Multimedial Image Layers

Ulrike Rosenbach's most active period as a performer was in the 1970s and 1980s. While her works of the 1970s usually concentrated on single gestures, those of the 1980s were characterized by sequences of actions, with the artist often using a complex array of equipment. Her physical presence, however, remained the sculptural core of the performances. As Rosenbach has devoted herself since the 1990s increasingly to video installations and video sculptures, I will concentrate in this article on the first two decades of her artistic production.

Rosenbach's early performances are accessible today through different kinds of documents.¹ Together with contemporary descriptions and interpretations, there is video material that relates to the performances in a variety of ways. Since I was not present myself at any of Rosenbach's performances, this article will not attempt to establish a distinction between live performances (characterized by the simultaneous presence of the performance and the audience) and their medial representation. This polarization of physical action and technical media has already been critically discussed elsewhere.² Nevertheless, it will be useful for purposes of orientation to provide a tentative typology of the relations between performance and video in Ulrike Rosenbach's work. First, there are the "video performances," which means performances that often took place in the artist's studio, in the absence of an audience—especially in the early 1970s—and that were intended to be

1 Here, I would like to express my thanks to the Center for Art and Media Karlsruhe, and especially to Claudia Gehring for her help in my research.

2 Cf. Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst: Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, Munich: Verlag Silke Schreiber, 2001, p. 10.

recorded on video. For the understanding of these works, it is important to note that the video medium imposed a manipulation that, in fact, condensed the inherent message of the performance. The second type features the "video live performances," which were executed in the presence of an audience and called for a video camera that was attached to the artist's body. This camera was sometimes connected to a closed-circuit monitor on stage that showed the audience what was being filmed. The third category groups "video recordings" of live performances. The first recordings were in black and white, with color making its appearance in 1978. Lastly, the fourth type consists of "videotapes" based on the material furnished by video recordings of the performances. Some of these tapes have been edited to such an extent that the sequence of action is no longer clearly evident. In such cases, the original performance and its recording served only as "iconic models, in the same sense that a drawing is a model for the composition of a painting."³ The videotapes are works in their own right that reformulate and recontextualize the issues. All of these various video materials are intended for viewing on a monitor.

After detailing the various relationships between video and performance in Rosenbach's work, I will endeavor to approach this ensemble from a present-day perspective and take a closer look at the video material that has come down to us. How did specific image strategies develop out of the multifarious interweaving of performance and video? Is it possible through the description of formal visual solutions to highlight a range of topics that have scarcely been mentioned until now? Ambivalent image communication strategies exclude patent schemes of interpretation. Instead, we come to instances of the transmission, distortion and alienation of a complexity, while visual collages and inserts create new interconnections on cultural and medial levels. The aim of this article will be less to pursue a clear line of argumentation than to sketch out an approach, a perspective.

3 "Für mich hat Schönheit Tiefgang," Ulrike Rosenbach in discussion with Friedemann Malsch, in *Ulrike Rosenbach: Arbeiten der 80er Jahre - Video Installation Performance Fotografie*, exhibition catalog Stadlgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken, Dillingen 1990 (unpaginated); again in *Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969-2004*, ed. by Gerhard Glüher, Cologne: Wienand Verlag, 2005, pp. 126-129, 127.

Objects for the Body

Ulrike Rosenbach studied the visual arts and the history of art with a major in sculpture at the Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf. Although, as a master student of Joseph Beuys, she came into contact with performance work early on, she started creating "objects for the body" at the end of the 1960s instead. Working with costumes and headresses led Rosenbach to an in-depth investigation of the cultural history of women and symbols of femininity. Inspired by *Body Art* in the U.S.A., Rosenbach purchased a video camera and began to film herself wearing headresses that she created on the basis of medieval models. In her own words: "The first time, I filmed myself dealing with an object on my body; the second time, a sculpture came into being through wrapping; the procedure of swaddling was filmed on video. A new aesthetics immediately emerged due to the framing and action in time."⁴ For Rosenbach, the temporal unfolding of the artistic form gradually became more important than the final product, because metamorphic moments could be expressed in the process. This was the thrust of her first video performances of the early 1970s. In *Mon Petit Chou* (1973)⁵, the artist stood facing the camera and wrapped her head in cabbage leaves, tying them with string until her face was unrecognizable for all the layers of artificial skin. In *Einwicklung mit Julia* (Wrapping with Julia, 1972), she used gauze bandages. The artist's five-year-old daughter sits naked on the lap of her mother, who is similarly bare. Wrapping the bandage around their upper bodies, the artist tied herself and her daughter together. At the end, Rosenbach pivoted on her chair to show a side view and looked into the camera, both as if checking and displaying herself bound to her daughter. "On the one hand, there is an evident closeness between the two protagonists; on the other hand, there is an incredible tightness, with hardly any room for movement or independence. This applies to the daughter no less than to the mother."⁶

4 Quoted by Elisabeth Jappe, *Performance Ritual Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa*, Munich/New York: Prestel, 1993, p. 155.
5 The title is a French term of endearment that literally means "my little cabbage."
6 Gerhard Graulich, "Im Palast der Neugeborenen Kinder: Zu einer Videoinstallation von Ulrike Rosenbach," in *Ulrike Rosenbach: Im Palast der Neugeborenen Kinder*, exhibition catalog Staatliches Museum Schwerin, 1999, pp. 7-15, 11.

The metaphor of being connected is rendered visible, which is why this work has also been seen as a “reverse birth piece.”⁷ Closeness, or intimacy, also appears as something that blocks and entraps. The same can be said about the wrapping of the head in *Mon Petit Chou*, which hindered both the artist’s view and her breathing. Although these body sculptures were done with soft materials, there was nothing gentle about them. Seen from the outside, the procedure could be perceived primarily as a form of modeling of the body, but from the vantage point of the artist, the feeling of oppression must have dominated.

In the video performance *Zeichenhaube* (Headress Drawing, 1972), we see two images of the artist’s head next to each other, with the same orientation, lighting and size, and both with the hair tightly wrapped in a white bandage that it looks somewhat like a bathing cap. The image on the left side of the monitor is a photograph, while the image on the right shows the artist performing. Rosenbach proceeds to draw with a dark pen on a sheet of glass that is parallel to the camera and initially invisible to the viewer. She starts by drawing over the photograph a so-called butterfly hennin, which was a fashionable Western European horned headress in the 15th century. Then she draws a similar headpiece for herself. Owing to the fixed camera angle, she has to keep adjusting her position to make the headress seem to sit on her head. There is a slight tension between the static drawing and the active movements of the artist, and Rosenbach has to keep correcting herself. At the end, she draws vertical lines — prison bars? — in front of her face. The action is accompanied by a sound track with chirping that recalls that of songbirds kept in cages. In this video performance Rosenbach appears double and split, before and after, as it were: the photograph shows her necessarily “younger” than when she acts in front of the camera. The “early” Rosenbach was not bothered by her headress; she had no problem adapting to it because she had been immobilized, as symbolized by the still photograph. For the present Rosenbach, the headress feels like a prison. The woman in the photograph seems to be gazing spellbound over the shoulder of the artist in action, which could be understood to mean that she might have been surprised earlier at this new way of gauging her own position.

7 Lucy Lippard, “The Past as Target of the Future,” in Ulrike Rosenbach, *Ulrike Rosenbach: Videokunst Foto Aktion/Performance Feministische Kunst*, Cologne 1982, p. 125.





Layered Images

With *Zeichenhaube*, Rosenbach introduced a new cross-medial idea that she developed in many of her subsequent works. By using transparent and reflecting surfaces with video, she was able to create complexly layered images. Often, it takes many viewings of the videos just to find out how the image works. In the video performance *Five-Point-Star* (1974), Rosenbach opted for a fixed camera position, as she had done in almost all her previous pieces. The black-and-white videotape shows a central pentagram that moves rhythmically and stands out sometimes more, sometimes less from its surroundings by a play of reflections. It is difficult at first to make out what the fore- and background are made of. When we see a navel in the middle of the five-pointed star, we realize that a star-shaped piece of transparent film has been put on the artist's belly. The film reflects the ambient light in time to the artist's breathing, turning alternately "opaque" and transparent to reveal the artist's navel. Rosenbach's fascination with the disturbance of what-can-be-seen by using reflections and the overlapping of different formal-medial levels continued well into much later videotapes, like *Osho - Samadhi* (1990).

Often we do not realize how many interferences our gaze is subject to and tend to be indulgent with minor disturbances that—in the early works on video—we readily attribute to technical problems in the filming. And so it can happen that when we look at the video performance *Tanz für eine Frau* (Dance for a Woman, 1974), we initially ignore the fact that the dancer seems to be swaying slightly. We see her from above, standing on a circular floor, starting to spin around her axis like a dervish. Her white dress, a skirt with sequins, almost covers the entire floor. In the course of time, the initially barely perceptible asymmetrical swaying of the dancer increases in intensity and also affects the ground. How is this possible? At the end, the woman falls down and remains sitting motionless, only half visible, as if "cut," but the video image continues to sway. It is only this unexpected visual discrepancy that leads us to rethink our original interpretation of the technical setup. The scene can be coherently reconstructed only when we stop assuming that the action was filmed directly from above and realize that the supposedly circular floor is in fact a mirror and that what was filmed was in fact

a reflection. The air turbulence created by the woman's dance made the mirror sway more and more. The circle (of the presumed floor) was not the dancer's given space, but a pre-cut opening, a sort of aperture for the viewer. This piece seems to teach us to pay attention to details and assume a precise planning of the video performance: the more conditions we are aware of, the better we can evaluate the situation (whether social or technical).

The demonstration of mediating and alienating strategies is even more complex in other works. Particularly bewildering is the situation in a video performance like *Weiblicher Energieausstausch* (Female Energy Change, 1976). We see Rosenbach's face head on, lit from the left and below, making it look somewhat ghoulish. The artist's eyebrows seem to be strangely prominent. After what resembles an obscure ritual with a candle and knife, the artist raises the burning candle and scorches something that apparently hung between her and the camera. Holes appear in a net, possibly a stretched nylon stocking, which shrivels and disintegrates. Some shreds remain hanging at the top of the image. Rosenbach has cleared our sight, but this was not the last visual disturbance that we had been subject to without knowing it. With the knife, the artist then cuts off her eyebrows, which turn out to be artificial and stay stuck to the blade. Only when she begins to remove her skin does it become apparent that Rosenbach's entire face was covered with a putty of some kind. It gradually becomes clear that a number of filters had been interposed: some stretched between the artist and the camera, and others put directly on the skin, only to be ruthlessly removed. At the end, Rosenbach makes us doubt whether it is reasonable ever to assume an undistorted image when she takes a cigarette, lights it and proceeds to make as much smoke as possible.

Ambivalence(s) of Image Communication

Unlike what the artist herself has said, one can often read that Rosenbach created a clear iconic language for unmistakable messages in her earlier feminist work.⁸ This idea is sustained by the fact that Rosenbach called up well-known topoi as paralyzing cliché images and assimilated mythological figures (Medusa, Venus, Amazons, the Parcae, the Norms, angels), personifi-

8 Ulrike Rosenbach in discussion with Friedemann Malsch (note 3).

cations (Diana of Ephesus) and female figures from the history of religion (Hildegard of Bingen, Eve, the Virgin Mary) in her work. Gerhard Glüher describes the inadequacy of iconology in the following terms: "Rosenbach happens precisely to use unclear, decelerated and accelerated images, with multiple juxtapositions and distortions. To interpret iconologically in this case means to ignore the visual noise and disturbances that were deliberately placed over a direct access to the iconic meaning. [...] The fleetingness of sense, the uncertain zone of interpretation has been given a visualization in her work that corresponds to these characteristics."⁹ Even if the elements of the history of art and culture applicable to the interpretation have been identified, this does not mean that a sufficient exegesis of Rosenbach's works is possible in this way. When it is sometimes said that she uses these positively or negatively connoted figures of women as "foils" for the creation of a "counter image,"¹⁰ the question should be raised as to what kind of "counter image" this is. It has to be a versatile one, an ambivalent one with a temporal, performative character. "It is no longer a matter of mirroring the self by identification, but rather of somehow reaching the self through the appearances. Change/transformation is not used merely as a means to go from a (false) image to a (true) image, but becomes the basic form of existence."¹¹

One of Rosenbach's best-known works, the performance *Reflexionen über die Geburt der Venus* (Reflections on the Birth of Venus, 1975/76), or the subsequent video production of 1978, clearly exhibits this ambivalence. Rosenbach stands close to a wall onto which a detail of Sandro Botticelli's painting *The Birth of Venus* (ca. 1480) — namely, the figure of Venus standing on a seashell — is being projected. The rest of the picture reproduced life-size on the

9 Gerhard Glüher, "Das Risiko des Betrachtens. Interpretationsansätze elektronischer Bildkomplexe im Werk von Ulrike Rosenbach," in *Ulrike Rosenbach: Last Call für Engel*, exhibition catalog, Kunstmuseum Heidelberg, 1996 (unpaginated).

10 "Foil" is meant in both the literal and the figurative sense. Engelbach 2001 (note 2), p. 20 (German "Gegenbild").

11 Bernd Schulz, foreword to *Ulrike Rosenbach. Arbeiten der 80er Jahre: Video Installation Performance Fotografie*, exhibition catalog, Stadtgalerie Landeshauptstadt Saarbrücken, Dillingen 1990 (unpaginated).

transparency has been blacked out. The artist's body covers that of Venus. Rosenbach slowly rotates clockwise around herself to the accompaniment of Bob Dylan's "Sad-Eyed Lady of the Lowlands" (1966). Her leotard is white in the front and black in the back. Each time she turns her back to the camera, the projection of Venus goes dark. Her efforts to fit inside the outlines of the painted figure are explicitly indexed by the artist as attempts. Every time she comes into profile view, she makes sure to change the position of her arms, so that she fits as closely as possible to the figure of Venus both front and back. The superimposition of the picture with the performer's body results in new visual formations and unexpected linear patterns. In this exchange, both the present body of the artist and the projected body of the goddess born-of-the-sea-foam acquire new qualities. At times, Rosenbach achieves a remarkable synthesis with the figure of Venus. At other moments, Venus appears, not as a stencil to be imitated, but as a dance partner in her arms, and so as a counterpart. It is therefore a communicative process between the artist and the picture. In later works, Rosenbach was able to come into "dialogue" with her own earlier works by integrating them.¹² This suggests that her own experiences increasingly act as relevant points of reference and remain present as iconic memories.

Inserts and Collages

It is no coincidence that a catalog produced by Rosenbach and her students in 2000 to commemorate the tenth anniversary of the founding of the Hochschule der Bildenden Künste Saar was given the title of "Media-Split." Media- or image-splitters are recurrent motifs in her work. In her video live performance *Frauenkultur—Kontaktversuch* (Women's Culture—Attempt to Make Contact, 1977), Rosenbach rolled back and forth on the floor in front of a frieze of nineteenth-century ethnological photographs. While doing this, she held a video camera in front of her face and trained it on the portraits of women from different cultures. In this way she transferred a "corrected" past survey to the present, dynamizing it in the process. The monitor that was connected to the camera acted as a straightforward instrument of observation that displayed the images recorded in motion.

¹² Like *Einwicklung mit Julia* (1972) in the performance *Narzissen scheiden weg* (Narcissi Depart, 1980).

Their dynamics were the product of the horizontal rotation of the artist within the same space and time. Nonetheless, the experience made by the observation of the video images was considerably different from the rest of the impressions to be had then and there. This was because the camera participated in the movement of rotation and created a perspective that would otherwise have remained inaccessible to the spectator. A modified version of this formal idea was presented in 1979 in the National Park of Sydney, where Rosenbach presented *Tanz um einen Baum* (Dance around a Tree), a video live performance based on an Aborigine initiation ritual. Rosenbach rolled in a circle on the grass around a tree and, with a sword, shattered mirror steles placed in a ring at a certain distance.

A camera was attached to her left arm to film the performance. The artist was connected to the tree by a video cable that became shorter with each turn around the tree, pulling her ever closer to the middle. The performance ended when Rosenbach reached the trunk and freed herself by cutting through the cable. The black-and-white video that the artist filmed during her performance is marked by her movements and displays jerky rotations. The world is sometimes right side up, sometimes upside down. The mirror steles can be seen repeatedly, reflecting the image of the artist with her camera. In the video image, they appear as insert flashes that show another section of the world (what was opposite the mirrors). The black-and-white scenes taken with the handheld camera were later combined with color documentary material of the live performance to make another videotape.

In her live performances, Rosenbach often worked with projections and sought connections between flat motifs and the three-dimensional body. This cannot be done without discrepancies occurring, since a flat projection can never completely enclose a three-dimensional body. There are always dark spots and shadows. In the 1980s, Rosenbach used precisely these effects in her videotapes for electronic inscription using the "key" technique. She particularly explored effects that result in the combination of two video images, when portions of the image of a certain color are blanked out and replaced by other images. In this way, the motifs interpenetrate even more, since the given forms and colors of one video determine the place

where the other will appear. Another method fades in simple shapes, like circles or squares that show film clips. A similar type of combination of two elements occurred in *Tanz um einen Baum* with the mirror steles. However, this situation is fundamentally different when it is generated electronically. The video image with the insert flashes in the mirror steles "guaranteed" the spatio-temporal unity of what is seen. In this work, the spectator was encouraged to fathom the spatial configuration between the performer, the site, lighting and camera, etc. that permitted the dense and complex video image. This quality is lacking in videotapes that have undergone considerable postproduction, because completely different sources, times and angles were combined to create something else. In this case, a documentation of the performance only provides the raw material for the image mix that will become a new composition, a video-poem.

Ulrike Rosenbach

wurde 1943 in Deutschland geboren. 1971 begann sie, mit Video zu arbeiten, 1972 realisierte sie ihre erste Aktion/Performance.

1976 gründete sie in Köln die «Schule für Kreativen Feminismus».

Von 1989 bis 2007 war sie Professorin für Medienkunst an der HBK Saar. Ulrike Rosenbach lebt und arbeitet in der Nähe von Köln.

was born in Germany in 1943. She began working with video in 1971, did her first performance in 1972 and founded the "School for Creative Feminism" in Cologne in 1976. Between 1989 and 2007 she was professor of Media Art at the HBK Saar. Ulrike Rosenbach lives and works near Cologne.

Bücher/Books

Ulrike Rosenbach: figur/natur, Saarbrücken: Saarlandmuseum;

Heidelberg: Kehrer, 2007. Text: Klaus Honnert, Ralph Melcher;

Mona Stocker.

Ulrike Rosenbach: Wege zur Medienkunst 1969-2004, hrsg. von Gerhard

Glüher, Köln: Wienand Verlag, 2005. Text: Gerhard Glüher,

Marlitta Halbersma, Ulrike Rosenbach, Ingrid Strobl; Interviews:

Friedemann Malsch, Wolf Herzogenrath, Renate Petzinger.

Ulrike Rosenbach: Arbeiten der 80er Jahre - Video Installation

Performance Fotografie, Saarbrücken: Stadtgalerie Landeshauptstadt

Saarbrücken, 1990. Text: Marlis Gräterich, Ulrike Rosenbach,

Stephan von Wiese et al.; Interview: Friedemann Malsch.

Ulrike Rosenbach: Video, Performance, Installation 1972-1989, Toronto,

Ont.: Art Gallery of York University, 1989. Text: Claudia Lupri.

Ulrike Rosenbach, Ulrike Rosenbach: Videokunst Foto Aktion/

Performance Feministische Kunst, Köln (Eigenverlag) 1982.

Ulrike Rosenbach, Schule für Kreativen Feminismus - Beispiel einer

autonomen Kulturarbeit, Köln (Eigenverlag) 1979.

Performance by Artists, ed. by AA Bronson and Peggy Gale, Toronto,

Ont.: Art Metropole, 1979.

Ulrike Rosenbach: Foto Video Aktion, Aachen: Neue Galerie -

Sammlung Ludwig, 1976. Text: Gisliind Nabakowski, Peter Gorsen,

Wolfgang Becker.

Website

<http://www.ulrike-rosenbach.de>

Archive/Archives

Amsterdam: *Montevideo/Time Based Art* - Netherlands Media

Art Institute

<http://www.nimk.nl>

Berlin: Videoforum Neuer Berliner Kunstverein

<http://www.nbk.org/video-forum/>

Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie

<http://www.zkm.de>

Abgebildete Arbeiten/Illustrated work

Frauenlachen - Frauenärztlichkeit, 1977, Video-Live-Aktion

mit Andrea, Kunstmarkt Köln. (S./p. 9)

Die einsame Spaziergängerin, 1979, Performance, Folkwang

Museum Essen. (S./p. 10)

Konzert im Gewildakt, 1980, Performance, Künstlerhaus

Stuttgart. (S./p. 21)

Elven - Es wurde eine Frage auf Leben und Tod, 1985,

Performance, *Moderne Kunst* 3, Barcelona. (S./p. 22)