

**Von der Performance zur Installation  
am Beispiel Mona Hatoums**

Dissertation  
zur Erlangung der Würde des  
Doktors der Philosophie  
der Universität Hamburg

vorgelegt von  
Judith Marth  
aus Hamburg

Hamburg 2003

<b>Einleitung.....</b>	<b>5</b>
<b>Struktur .....</b>	<b>11</b>
<b>Methode .....</b>	<b>13</b>
<b>Die Frage der Distanz .....</b>	<b>16</b>
<b>Von Goodman/Elgin zu Habermas .....</b>	<b>17</b>
<b>Die Wiedereinführung der Avantgarde.....</b>	<b>22</b>
<b><i>Van Gogh's Back</i> (1995) .....</b>	<b>25</b>
<b>Die Rolle der Künstlerin .....</b>	<b>27</b>
<b>Hatoums Performances .....</b>	<b>Fehler! Textmarke nicht definiert.</b>
<b>Das Problem der Dokumentation.....</b>	<b>33</b>
<b>O'Dell – Taktilität der fotografischen Oberfläche ....</b>	<b>35</b>
<b>Jones – Postmoderne Bedeutungsvielfalt .....</b>	<b>37</b>
<b>Habermas – Dramaturgisches Handeln.....</b>	<b>39</b>
<b>Performancetheorie .....</b>	<b>40</b>
<b>Strategischer Essentialismus.....</b>	<b>42</b>
<b>Aktionismus .....</b>	<b>45</b>
<b>Postmoderner Relativismus .....</b>	<b>45</b>
<b>Psycho-Legalismus.....</b>	<b>46</b>
<b>Hatoums Performances im Kontext .....</b>	<b>50</b>
<b>der politischen Ikonographie der 80er Jahre.....</b>	<b>50</b>
<b><i>Under Siege</i> (1982) und .....</b>	<b>50</b>
<b><i>Antonis Loving Care</i> (1993) .....</b>	<b>51</b>
<b><i>The Negotiating Table</i> (1983) .....</b>	<b>55</b>
<b><i>Them and Us ... and Other Divisions</i> (1984).....</b>	<b>60</b>
<b>Die Tradition des Wischens – .....</b>	<b>61</b>
<b>von Pollock zu Womanhouse .....</b>	<b>61</b>
<b>Wandel der Körpermetaphern – .....</b>	<b>61</b>
<b>von Panes Masochismus .....</b>	<b>61</b>
<b>zu Hatoums ‚Gut Reaction‘ .....</b>	<b>63</b>

<b>Video</b> .....	<b>66</b>
<b>Die Videoperformance</b> .....	<b>68</b>
<i>Don't Smile, You're on Camera!</i> (1980) .....	
und <i>Video Performance</i> (1980) .....	<b>68</b>
<i>Look No Body!</i> (1981) .....	<b>70</b>
<b>Die Videoinstallation</b> .....	<b>74</b>
(M)TV und Video – .....	
Kritik von Mulveys ‚befreiter Kamera‘ .....	<b>75</b>
Vom Narzissmus .....	
zur gesellschaftlichen Erfahrungsbildung .....	<b>77</b>
<i>Corps étranger</i> (1994) .....	<b>87</b>
<i>Deep Throat</i> (1996) .....	<b>94</b>
<b>Installation</b> .....	<b>101</b>
<b>Ausgangspunkt Minimalismus</b> .....	<b>109</b>
<i>Light Sentence</i> (1992) – .....	
zum Verhältnis von Ästhetik und Gewalt .....	<b>113</b>
<i>Quarters</i> (1996) – produktive Entfremdung .....	<b>117</b>
<b>Xenophobie und Identität</b> .....	<b>120</b>
<i>Pin Carpet</i> (1995) .....	<b>121</b>
<i>Prayer Mat</i> (1995) – kulturelle Identität .....	<b>124</b>
<i>Present Tense</i> (1996) – Nahostkonflikt .....	<b>130</b>
<b>Der politische Körper</b> .....	<b>133</b>
<i>Nablus Soap</i> (1996) .....	<b>135</b>
Antonis <i>Lick and Lather</i> (1993) .....	<b>137</b>
<b>Allianz von Theorie und Werk</b> .....	<b>140</b>
<i>Socle du Monde</i> (1992-93) und Piero Manzoni .....	<b>141</b>
<i>Entrails Carpet</i> (1995) .....	<b>150</b>
<b>Eva Hesses</b> .....	
<i>Accession Serie</i> (I, II, III, IV, 1967-68) .....	<b>152</b>
<i>Recollection</i> (in progress) (1995) .....	<b>158</b>
<b>Resumée und Ausblick</b> .....	<b>165</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>173</b>

**Abbildungen ..... 191**

## 1 Einleitung

Über die Auseinandersetzung mit einigen Werken Mona Hatoums möchte ich einen exemplarischen Einblick in den Wandel ihrer ästhetischen Strategie von der Performance der 1980er Jahre zur Installation der 90er Jahre gewinnen. Ich werde dabei meine Aufmerksamkeit insbesondere auf zwei Aspekte von Hatoums künstlerischer Entwicklung richten: Zum einen werde ich die Beschaffenheit der politischen Referenzen in Hatoums Arbeiten beleuchten, zum anderen soll die Beziehung zwischen BetrachterIn und Werk untersucht werden. Meine Fragestellung speist sich dabei aus zwei Strängen der Kunstgeschichte, die durch Genre Grenzen getrennt meist unvermittelt nebeneinander herlaufen. Das politische Erbe der Performanz wird eher in interventionistischen Kunstformen des öffentlichen Raums gesehen<sup>1</sup>, während die Einbeziehung der BetrachterIn in installative Werke meist als subjekttheoretische „Antwort der modernen Kunst auf die (...) aktuelle Event-Gesellschaft unserer Tage“<sup>2</sup> verstanden wird. Dabei geht der Installation scheinbar jener gesellschaftskritische Impuls verloren, den die Performance durch die Einbeziehung der BetrachterIn initiiert. In Hatoums Arbeiten lässt sich dieses zentrale Charakteristikum des Genres (die Einbeziehung der BetrachterIn) aber nicht unabhängig

---

<sup>1</sup> Christian Höller bespricht den von Nina Felshin herausgegebenen Sammelband, *But is it Art?* (Seattle 1995) und kommt zwar zu dem Schluss, dass sich die aktionistische Kunst von 1975-1995 nicht über ein hegemoniales Paradigma definieren lasse, unterscheidet aber gleichwohl fünf maßgebliche Charakteristika, von denen keine die Installation einschließt. Die Performance sieht er als Vorläufer des ersten Feldes aktionistischer Kunst, das er als ‚Interventionen im öffentlichen Raum‘ bezeichnet, weitere Kategorien sind: 2. Gegenagitationen, also Institutionskritik in Kunsträumen (zum Beispiel die public announcements in Museen und Galerien der Guerilla Girls) 3. informationsdienstliche Einrichtungen (zum Beispiel Arbeiterklassenprojekte von Carole Condé) 4. sozialdienstliche Leistungen (zum Beispiel die Obdachlosenprojekte des „Artist and Homeless Collaborative“) und 5. Infrastrukturprojekte (zum Beispiel das American Festival Project). Vgl. Höller 1995, S. 112f.

<sup>2</sup> Scorzin 2000, S. 76. Scorzin schreibt der Installation einen totalisierenden Aspekt zu, der sich in dem Bestreben einer „fundamentalen Wahrnehmungs- und Bewusstseinssteuerung im vom Werk Adressierten“ ausdrückt. Ebd., S. 271. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Installation „vor allem einer neuen Subjektivitätsinszenierung in der Zweiten Moderne“ diene. Ebd., S. 273.

von politischen Kontexten verstehen. Bei dem Versuch, die Beschaffenheit der politischen Inhalte von Hatoums Arbeiten zu verstehen, stößt man hingegen schnell auf ein methodisches Dilemma:

In den Turbulenzen einer beschleunigten Stilentwicklung kam es auch in der Kunstgeschichte zu einer Erweiterung an Methoden in Form der „New Art History“, die semiologische, feministische, kulturwissenschaftliche, psychoanalytische und andere Ansätze in postmoderner Manier zu kombinieren versuchte.<sup>3</sup> Der Zugewinn an Erkenntnismöglichkeiten der diversifizierten Methoden wurde jedoch mit dem Verlust einer verbindenden Geschichtstheorie bezahlt. Das Fehlen einer solchen Rahmentheorie wird besonders deutlich, wenn es an die Erklärung von Werken geht, die sich explizit mit historischen Problemen beschäftigen. Durch Hatoums Einbindung des Nahostkonfliktes in ihre Arbeit etwa diffundiert die Insuffizienz von Teilerklärungen - seien es ökonomische, psychologische oder religiöse - angesichts der aktuellen Brisanz des Konfliktes auch in den Bereich des Ästhetischen. Zu einer Synthese verschiedener Theorien drängt auch die Dominanz des Körpers in Hatoums Werk. Diese wird zur Metapher für eine verallgemeinerbare Subjektivität und fordert einen Vermittlungsversuch zwischen psychoanalytischen Ansätzen und soziologischen wie historischen Betrachtungen. Es bedarf also einer Theorie, die sowohl historische Prozesse als auch ästhetische

---

<sup>3</sup> Vgl. Hemingway 1996. Hemingway beschreibt insbesondere die Dynamik der feministischen Kritik des Marxismus, aus der die Schulen eines historischen Feminismus und eines psychoanalytischen Feminismus hervorgegangen sind, die sich konkret jedoch meist in Mischformen äußern. Lisa Tickner kam deswegen 1988 zu dem Schluss, dass in Ermangelung einer „single all-embracing theory of the subject and social relations in history“ wir mit unterschiedlichen Theoriemodellen arbeiten müssen “in the full knowledge of their incompatibility, testing them each against each other, reading through them the historical material that can itself throw light on their usefulness.“ Tickner, zitiert nach Hemingway 1996, S. 24. Die “Visual Culture” als neueste amerikanische Ausformung der kunsthistorischen Methodensuche, treibt den interdisziplinären Impuls in Richtung eines unpolitischen, kulturalanthropologischen Ansatzes: „Through visual culture, we may once again revel in visual sensations and experiences, welcome the interdisciplinary, rejoice in the profundity of high art as well as the vitality of mass ... die Fußnote wird auf der nächsten Seite fortgesetzt.

---

or popular culture, and view culture nonpolitically, almost from an anthropological perspective.“ Homer 1998, S. 9.

Erfahrung, die sich per definitionem auf das Individuum zentriert und damit in das Feld von Repräsentation und Ideologie fällt, fassen kann. Da sich im weiten und heterogenen Feld der Philosophie die von Jürgen Habermas formulierte Verschiebung einer materialistischen Geschichtstheorie hin zu einem kommunikationstheoretischen Ansatz insbesondere durch eine synthetische Kraft auszeichnet, scheint diese Theorie eine aussichtsreiche Basis auch für eine erweiterte kunstgeschichtliche Theorie mit dem Ziel der Methodenvermittlung. Im Gegensatz zu einer monadischen Bewusstseinstheorie, verspricht die handlungstheoretische Konzentration auf die interaktive Struktur tatsächlicher Sprechakte eine Einsicht in den jeweiligen Charakter des gemeinsamen zentralen Impulses von Performance und Installation, die Einbeziehung der BetrachterIn. Das Modell des kommunikativen Handelns stellt Kategorien zur Verfügung, die es zum einen erlauben, die Performancetheorie in Hinblick auf deren meist nur implizite handlungstheoretische Basis hin zu untersuchen. Zum anderen kann mit ihrer Hilfe die Vorstellung von der InstallationskünstlerIn als eskapistischer „ErfahrungsgestalterIn“<sup>4</sup> differenziert, sowie die Unterscheidung von Installationen in entweder „Immersive“ oder „Partizipative“<sup>5</sup> relativiert werden. Gleichzeitig verdeutlicht Habermas' Dreiweltenkonzept die Grenzen der, besonders in der feministischen Kunstgeschichte beliebten, psychoanalytischen und dekonstruktivistischen Hilfstheorien Jaques Lacans und Judith Butlers, ohne diese Ansätze jedoch gänzlich zu disqualifizieren. Das Habermassche Handlungsmodell kann hier jedoch vor allem deshalb nicht als Allheilmittel zur Bewältigung epistemologischer und methodologischer Probleme präsentiert werden, weil es Kunst vornehmlich auf der institutionellen Ebene

---

<sup>4</sup> Vgl. Bättschmann 1997 u. Scorzin 2000.

<sup>5</sup> Vgl. Frohne 2001.



analysiert.<sup>6</sup> Zudem gilt es zu bedenken, dass im Bereich der kognitionspsychologischen Grundlagenforschung die verstärkte Auseinandersetzung mit dem Handlungsbegriff eher zu einer Zersplitterung als zu einer Vereinheitlichung der Theorien geführt hat.<sup>7</sup> Mein Interesse für die Theorie des kommunikativen Handelns fokussiert sich auf mögliche Anknüpfungspunkte für veränderte Zielsetzungen und methodische Vorgehensweisen an den Rändern des kunstgeschichtlichen Ansatzes. Die angestrebte Annäherung von Kunstgeschichte und kritischer Theorie versteht sich als Versuch, der sich erst durch die Kritik und Vertiefung im wissenschaftlichen Dialog zu einer konsistenten Methode festigen kann. Die mögliche Verallgemeinerung der Einzelanalysen beziehungsweise ihre methodische Übertragung auf ein Konzept künstlerischen Handelns kann im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden. Den wenig beachteten Weg der Handlungstheorie zu beschreiten, entspringt der Einsicht, dass die Theorie des kommunikativen Handelns angesichts von Hatoums Werken, die sich zwar einerseits einer minimalistischen Objektivität annähern, andererseits aber politischen Gehalt und subjektive Bezüge reklamieren, die für sich genommen jeweils beschränkten Perspektiven von Formalästhetik, psychoanalytischer Interpretationen und soziologischer Analyse verbinden könnte. Da Habermas' Theorie nicht vom Ideal einer herrschaftsfreien Gesellschaft zu trennen ist, wird damit auch eine bewusst utopisch

---

<sup>6</sup> „Habermas beschränkt beziehungsweise konzentriert Ästhetik auf die rationale Nachkonstruktion der Entwicklungsgeschichte des historisch ausdifferenzierten Bereichs der Kunst. Dieses Vorgehen vollzieht sich auf der Ebene einer Theorie der Moderne, auf der Habermas den historischen Aspekt der Ausdifferenzierung der drei Sphären Recht, Moral und Kunst analysiert.“ Paetzel, S. 171. Paetzel weist darauf hin, dass Habermas sich über die Beschaffenheit der ästhetischen Rationalität selbst am unsichersten ist und vermutet, dass die in diesem Bereich gestellten Geltungsansprüche nicht in gleichem Maße universalisierbar seien, wie die der anderen zwei Bereiche. Vgl. Paetzel 2001, S. 170ff.

<sup>7</sup> Franke und Greif schließen die Konstituierung einer umfassenden Handlungstheorie von vornherein aus, weil dieses Vorhaben „durch die historische Heterogenität der heutigen Handlungstheorien und ihrer kaum noch vergleichbar erscheinenden Gegenstands- und Anwendungsbereiche in einem sich abzeichnenden Schulen- und Methodenstreit scheitern [würde].“ Franke und Greif, zitiert nach Lerch/Rausch 2001, S. 16.

idealistische Perspektive einer kulturpessimistischen vorgezogen. Ungeachtet der oft berechtigten Kritik der KulturpessimistInnen an bestehenden Verhältnissen, lässt sich auch konstatieren, dass ratlose WissenschaftlerInnen dazu neigen, widerständige Kunstwerke vorschnell zu verdammen, statt die eigene Theorie zu erweitern. Nicolas Hepp bemerkte zu diesem Phänomen treffend:

„[D]ie Werke gehen (...), wenn sie sich dem herkömmlichen Kunstbegriff nicht unterordnen lassen ihres Anspruchs verlustig [Kunstwerke zu sein], so dass sie entweder kaum thematisiert oder explizit – als Beweisstücke für kulturellen Zerfall – abgelehnt werden.“<sup>8</sup>

Ich vertrete die These, dass der resignierte Befund einer Entpolitisierung der Installation und deren Verwandtschaft mit der hohlen Eventkultur einer zunehmend globalisierten Gesellschaft als Grundtendenz zeitgenössischer Kunst<sup>9</sup> zumindest zum Teil und insbesondere im Falle Hatoums auf einer falschen handlungstheoretischen Prämisse beruht. Diese Prämisse ist die Gleichsetzung des kritischen Potentials von Kunst mit dem politischen Anspruch der Gerechtigkeit, die in einer aktionistischen Kunstvorstellung mündet. Unter veränderten Vorzeichen, nämlich denen des kommunikativen Handelns, muss die Selbstbeschränkung von Hatoums Installationen auf die erlebnishafte Inszenierung von Subjektivität nicht als Rückschlag verstanden werden, sondern kann als Effekt einer fortgesetzten Moderne gewertet werden. In diesem Licht ließe sich annehmen, dass eine sich ausdifferenzierende Moderne auch den spezifischen Geltungsbereich der Kunst stärker konturiert und diesen vornehmlich auf die Verständigung über

---

<sup>8</sup> Hepp 1982, S. 6. Hepp schreibt diese negative Reaktion auf ein Umbruchphänomen den Wissenschaftlern angesichts der Werke Jackson Pollocks zu: „[D]ie Bildherstellung (im buchstäblichen Sinn) hat sich bereits gewandelt, aber in einer Weise, die den Spielraum bisheriger Theoriebildung sprengt. (...) Von dieser Problemlage wäre es konsequent, scheinbare Gewissheiten radikal in Zweifel zu ziehen und nach den Angelpunkten einer Neuorientierung zu fragen.“ Hepp 1982, S. 6.

<sup>9</sup> „Einige BetrachterInnen werten den Erfolg von Janine Antoni, Cheryl Donegan, Pipilotti Rist und anderen zweifellos als symptomatisch für die Depolitisierung, spektakuläre Inszenierung und Kommerzialisierung von Praktiken [Performance, Video- und Körperkunst], die einst als oppositionell galten.“ Kotz 1997, S. 110.

subjektive Belange festlegt. Ihr geringerer Wirkungskreis würde der Kunst dabei nicht nur von den kunstfremden Gesetzen des Marktes aufgezwungen, sondern speiste sich auch aus einer potentiell emanzipatorischen innerästhetischen Entwicklung. Der institutionelle Charakter von Museum und Galerie hätte dann auch eine positive Seite, nämlich die einer Öffentlichkeit, die auf der Ermächtigung der BetrachterIn bezüglich einer prozessual und konsensuell gedachten Verständigung basiert und idealerweise auch in anderen Bereichen der Lebenswelt, vor allem politischen, angestrebt wird. Das Kunstwerk wird dann nicht mehr als reiner Bedeutungsträger oder als Verhaltensanleitung verstanden; wichtiger ist die initiierte Kommunikation, in der Geltungsansprüche herausgestellt und argumentativ bestritten oder bestätigt werden. Auch wenn ich mich mit diesem Ansatz Habermas' Ideal einer herrschaftsfreien Kommunikation verschreibe, ist zu betonen, dass es sich hierbei nur um ein Potential handelt, das sicher noch im Widerspruch zu den gegenwärtigen gesellschaftlichen Verhältnissen steht, dessen Entwicklung aber nichtsdestotrotz eine wesentliche Aufgabe und Möglichkeit, auch der Kunsttheorie, bleibt.<sup>10</sup>

## 1.1 Struktur

**Unter Punkt 1** werde ich einleitend meine theoretische Position und die wichtige Kategorie der Lebenswelt als Grundlage von Habermas' Handlungskategorien erläutern, um den Grundstein für die folgende

---

<sup>10</sup> Auch Habermas ist sich dieses Widerspruchs bewusst: „Eine differenzierte Rückkoppelung der modernen Kultur mit einer auf vitale Überlieferungen angewiesenen, durch bloßen Traditionalismus aber verarmten Alltagspraxis wird freilich nur gelingen, wenn auch die gesellschaftliche Modernisierung in andere nichtkapitalistische Bahnen gelenkt werden kann, wenn die Lebenswelt aus sich Institutionen entwickeln kann, die die systematische Eigendynamik des wirtschaftlichen und des administrativen Handlungssystems begrenzt. (...) Dafür sind (...) die Aussichten nicht gut.“ Habermas 1990a, S. 51f. Oder mit Paetzels Worten: „[D]ie gesellschaftsanalytischen Betrachtungen von Habermas [laufen] auf die These hinaus, dass Vernünftigkeit sein könnte, sie sich in der Sprache auch theoretisch festmachen lässt, die Lebenswelt aber – durch kolonialisierende Eingriffe aus dem System – durch Unvernunft gekennzeichnet sei, nämlich durch die Vorherrschaft der systemischen Imperative der Zweck-Mittel-Rationalität.“ Paetzel 2001, S. 202.

Untersuchung zu legen.

**Punkt 2** wird mittels einer motiv- und verfahrensgeschichtlichen Untersuchung den theoretischen und historischen Kontext für Hatoums frühe Performances erarbeiten. Ich werde zunächst einige zentrale performancetheoretischen Ansätze darstellen, um dann, auf die Untersuchung Kathy O'Dells aufbauend, zu zeigen, wie sich der ästhetische Wandel von den masochistischen Performances der 70er Jahre zu den formalistischen der 80er Jahre auf den politischen Gehalt der Kunst auswirkte. Dabei werde ich Habermas' Theorie weiter für den kunstgeschichtlichen Gebrauch spezifizieren, indem ich die Kategorie des dramaturgischen Handelns an die Performancetheorie anbinde.

**Unter Punkt 3** wird Hatoums Hinwendung zum Video und dessen Rolle als formales und strukturelles Bindeglied zwischen Performance und Installation nachvollzogen. Die vielfältigen Möglichkeiten der Medientechnologie erfordern es, Hatoums Position im zeitgenössischen Kontext zu spezifizieren. Dabei wird der Wandel der theoretischen Positionen in Bezug auf die Videoinstallation beispielhaft anhand des Topos des Narzissmus untersucht. Auf dieser Grundlage wird dann die konkrete Bedeutungsstiftung der politischen, kunsthistorischen, (natur)wissenschaftlichen, psychischen und sexuell/pornographischen Referenzen von *Corps étranger* und insbesondere *Deep Throat* expliziert.

**Unter Punkt 4** schließlich werde ich Hatoums installative Hinwendung zum Objekt als einen Lösungsvorschlag für verschiedene Probleme sowohl der Performancetheorie, als auch der Arte-Povera-Bewegung und des minimalistischen Diskurses erklären. Oskar Bätschmann und Pamela Scorzin widersprechend, werde ich zeigen, wie die für die Installation typische Verschränkung von Erfahrung und Bedeutungsstiftung auf Seiten der BetrachterIn eine avantgardistische Qualität entfaltet.

## 1.2 Methode

Methodisch werde ich mich dem Thema mit dem Rationalismus und kritischen Anspruch der Theorie des kommunikativen Handelns nähern, die sich in den Werkanalysen auf eine klassische Hermeneutik stützt. Ich wende mich damit gegen postmoderne Positionen, wie sie etwa Gerda Lampalzer Jean-François Lyotard zuschreibt:

„Seine [Lyotards] Überlegungen münden darin, dass jede mit normativem Anspruch erzählte Geschichte auf eine Vereinheitlichung des Menschen hinausläuft und somit terroristisch ist. Aus diesem Grund ist auch die generelle Forderung nach einem durch Diskurs gefundenen Konsens, wie sie Habermas stellt, nicht zu vertreten.“<sup>11</sup>

Tatsächlich geht Habermas davon aus, dass der von Lyotard verurteilte normative Anspruch ein wesentlicher Teil jeglicher Kommunikation ist. Habermas' Differenzierung von mindestens drei verschiedenen Geltungsansprüchen sowie die Betonung des immer möglichen Widerspruchs bedeuten aber eine Relativierung des „terroristischen“ Effekts. Die Habermasschen Geltungsansprüche sind vielmehr Ausdruck einer spezifischen Rationalität, die Verständigung erst ermöglicht. Die Fähigkeit des Verstehens, d.h. der Erkenntnis der geäußerten Geltungsansprüche, ergibt sich dabei aus einer von SprecherIn und InterpretIn geteilten Lebenswelt. Habermas' Lebenswelt-Begriff besteht aus zwei Komponenten:

- der materiellen Grundlage der Lebenswelt (unbelebte und belebte Natur und vom Menschen gestaltete Umwelt)
- dem symbolischen „Netz kommunikativer Alltagspraxis“, die wiederum von den drei Faktoren Kultur, Gesellschaft und

---

<sup>11</sup> Lampalzer 1992, S. 146.

Persönlichkeit bestimmt wird<sup>12</sup>

Habermas unterscheidet des Weiteren zwischen drei verschiedenen Lebenswelten, den dazugehörigen Handlungsformen und deren Geltungsansprüchen:

- der objektiven Welt und dem strategischen Handeln mit dem Geltungsanspruch der Wahrheit
- der sozialen Welt und dem normenregulierten Handeln mit dem Geltungsanspruch der Richtigkeit
- der subjektiven Welt und dem dramaturgischen Handeln mit dem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit

Das kommunikative Handeln vereint diese drei Kommunikationsformen, um mit dem Ziel der Handlungskoordination der Beteiligten einen diskursiven Konsens zu finden. Da im Falle der Installation BetrachterIn und InterpretIn auf die Rolle der passiven BeobachterIn reduziert sind, scheint die Installation wie die Kunst im allgemeinen nicht als kommunikatives Handeln klassifizierbar. In einer gemäßigten Form ist eine solche Zuordnung aber durchaus möglich, da sich die Rollen einer BeobachterIn und die einer Interaktions-TeilnehmerIn nur in ihrer Funktion, nicht aber in ihrer Struktur unterscheiden.

„Schon in die bloße Beschreibung, in die semantische Explikation einer Sprachhandlung muss nämlich ansatzweise jene Ja/Nein-Stellungnahme des Interpreten eingehen, durch die sich (...) die rationalen Deutungen idealtypisch vereinfachter Handlungsabläufe auszeichnen.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Heiner Legewie, erklärt die Bestandteile der symbolischen Komponente folgendermaßen:

„1. *Kultur*: unser gesellschaftlicher Wissensvorrat an Deutungsmustern (im Sinne von *Schütz*) - als symbolische Grundlage jeder Verständigung  
2. *Gesellschaft*: das "soziale Band", d.h. die konkreten sozialen Beziehungen, Solidaritäten und Einbindungen des einzelnen  
3. *Persönlichkeit*: die durch Sozialisation entwickelte kommunikative Kompetenz des einzelnen“. Legewie 2003.

<sup>13</sup> Habermas, 1987a, S. 158.

Das Verständnis von Kunstwerken als einem Akt kommunikativen Handelns ermöglicht es, sie als Teil eines offenen Dialogs aufzufassen, ohne jedoch die Idee eindeutig zu bestimmender Inhalte aufgeben zu müssen. Dem Fakt, dass sich ein Kunstwerk im Gegensatz zu einem dialogischen Sprechakt nicht flexibel, je nach Anlass des kommunikativen Handelns zwischen den verschiedenen Geltungssphären hin- und herbewegen kann, sondern sich von vornherein im Bereich des Ästhetischen befindet, wird Rechnung getragen, indem im Folgenden Kunstwerke vornehmlich als dramaturgisches Handeln verstanden werden. Auch wenn damit ihr primärer Bezug als die subjektive Welt proklamiert wird, muss immer bedacht werden, dass die Unterscheidung der drei Welten (objektive, soziale und subjektive) und ihrer Handlungsformen nur eine idealtypische ist. Obwohl Kunstwerke sicher größtenteils in die Kategorie des dramaturgischen Handelns fallen, und ihr Geltungsanspruch damit die Wahrhaftigkeit, nicht die Wahrheit oder Richtigkeit ist, kann ihre Analyse ohne den Einbezug auch der sozialen und objektiven Welt nicht vollständig sein.

Der privilegierte Bezug auf die subjektive Welt ist zudem, insbesondere bei der Fokussierung auf eine einzelne Künstlerin, keinesfalls gleichzusetzen mit einem biographischen Ansatz, der das Besondere und Individuelle künstlerischen Schaffens in den Vordergrund stellt. Im Sinne der oben formulierten analytischen Maxime kann Hatoums Leben nur als Ursprung einer verallgemeinerbaren Subjektivität von Bedeutung sein und ist nur dann relevant, wenn es sich auch formal im Werk manifestiert.

Jessica Morgan formuliert Bedenken gegen die dominante biographische Lesart, indem sie die „coalition-building aspects“ von Hatoums Arbeiten betont. Morgan meint, jene biographische Lesart „diminishes her [Hatoum’s] project’s political power, which lies in her implicit criticism of simplistic politics of identity and the simultaneous identification with groups that she perceives to be outside the channels of social and political power.“<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Morgan 1998, S. 9.

Ich teile die positive Bewertung des politischen Anspruchs von Hatoums Werken, sehe jedoch auch, dass diese nicht mehr im aktionistischen Sinn der 70er Jahre verstanden werden können. Methodisch führt mich diese Einsicht zu dem Versuch, ästhetische Geltungsansprüche auf der Basis der Theorie des kommunikativen Handelns zu fundieren, um die jeweils konkrete Werkbedeutung zu erfassen.

### **1.3 Die Frage der Distanz**

Zunächst möchte ich eine mögliche und wahrscheinliche Kritik antizipieren. Manchen KunsthistorikerInnen ist die Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst suspekt, weil jene traditionell in den Zuständigkeitsbereich einer parteiischen KunstkritikerIn fällt, nicht aber in den einer objektiven KunsthistorikerIn. Während sich die Kunstkritik mit der konkreten ästhetischen Erfahrung der BetrachterInnen auseinandersetzt, versteht die Kunstgeschichte die Werke als Teil einer entästhetisierten Objektreihe, deren Existenz als Symptom einer historischen Entwicklungsnotwendigkeit verstanden wird.<sup>15</sup> Keiner der beiden Ansätze wird dabei allerdings der dialektischen Konstitution von Bedeutung vollständig gerecht. Mit Hilfe der Habermasschen Theorie intersubjektiver Sinnstiftung werde ich versuchen, beide Ansätze einander anzunähern.

---

<sup>15</sup> "Schlagwortartig kann der Unterschied zwischen kritischer und historischer Auffassungsweise als Verschiebung vom Ereignis zur Serie, von der Autonomie zur Heteronomie und von Ästhetik zu Geschichte charakterisiert werden." Germer 1999, S. 305. "[Der] kunsthistorische Diskurs bildet sich durch Distanzierung vom ästhetischen Erleben und der Vorstellung von der ungebrochenen Gültigkeit von Kunst durch die Relativierung des herausragenden Einzelwerkes. Diese wird geleistet mittels Einordnung in die Reihe der kunstgeschichtlichen Entwicklung und die Einbindung des Werkes in den historischen Kontext und zugleich durch die Objektivierung der Aussage: denn die Wahrheit des kunsthistorischen Diskurses soll weder an sein Autor-Subjekt, noch an seine sprachliche Form, sondern einzig an die Übereinstimmung mit den zur Erklärung gebildeten Paradigmata gebunden werden." Germer/Kohle 1991, S. 303.



### 1.3.1 Von Goodman/Elgin zu Habermas

Um die Schwierigkeit einer objektiv gedachten Kunstgeschichte zu verdeutlichen, soll Nelson Goodmans und Catherine Z. Elgins Vorstellung von der Kunst als wertfreier Exemplifikation als Beispiel dienen. Wenn der KunsthistorikerIn die Aufgabe zugewiesen wird, ästhetische Phänomene historisch einzuordnen, geht man davon aus, dass es kein Problem sei, Kunstwerke als solche zu erkennen. Eine allgemeingültige Definition des Kunstwerks konnten bisher allerdings weder KunsthistorikerInnen noch PhilosophInnen liefern. Der Kunstkritiker Michael Fried kam schon in den 60er Jahren zu dem Schluss, die Moderne verschmelze auf charakteristische Weise die beiden zentralen Fragen "Was bestimmt die Kunst?" und "Was bestimmt gute Kunst?".<sup>16</sup> Dennoch lassen sich PhilosophInnen nicht davon abbringen, nach der zeitlosen und objektiven Idee hinter dem Begriff der Kunst zu suchen, die auch die ontologische Voraussetzung für eine objektive Kunstgeschichte wäre. Den Versuch einer solchen abstrakt-philosophischen Bestimmung der Funktionsweise des Ästhetischen und damit auch der Gruppe seiner Objekte unternahmen jüngst Goodman und Elgin in ihrem Buch *Revisionen*.<sup>17</sup> Ihre Funktionsanalyse sollte ganz im kunsthistorisch distanzierten Sinne keinesfalls zu einer Qualitätsbestimmung führen. Goodman/Elgin stellen im Gegensatz zu Fried fest, dass die Frage "Was ist Kunst?" nicht mit der Frage "Was ist gute Kunst?" verwechselt werden darf.<sup>18</sup> Allerdings folgt dieser Feststellung dann doch unmittelbar ein persönliches Qualitätsurteil als Begründung: „(...) denn die meisten Kunstwerke sind schlecht.“<sup>19</sup> Es ist nicht

---

<sup>16</sup> Fried 1967, S. 124. Fried spricht zwar nur von Malerei, diese steht im Kontext seines Aufsatzes jedoch für die Kunst im Allgemeinen: "But I would argue that what modernism has meant is that the two questions - What constitutes the art of painting? And what constitutes good painting? - are no longer separable; the first disappears, or increasingly tends to disappear, into the second." Fried 1967, S. 124 Fn 4.

<sup>17</sup> *Revisionen* ist eine Weiterführung von Goodmans Werk *Weisen der Welterzeugung*, Goodman 1984.

<sup>18</sup> Goodman/Elgin 1989, S. 51.

<sup>19</sup> Ebd., S. 51.

Goodman/Elgins Ziel, ihre dezidierte Meinung zur Qualität der meisten Kunstwerke zu erläutern, vielmehr möchten sie ausschließlich über die grundsätzliche Funktionsweise ästhetischer Systeme nachdenken. Um rein analytische Kategorien zu entwickeln, ohne diese nur tautologisch an bereits als Kunst eingestuftten Werken anwenden zu können, entscheiden sich die PhilosophInnen mit dem Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich und dem Maler und Kunsttheoretiker John Constable für eine Gleichsetzung von Kunst und Wissenschaft: "Malerei ist eine Wissenschaft (...), und Bilder sind darin nur Experimente."<sup>20</sup> Die den *Revisionen* zu Grunde liegende Parallelisierung von Kunst und Wissenschaft ist jedoch problematisch, insofern sie auf der Forderung nach einer kontextunabhängigen "Konsistenz symbolischer Systeme" fußt. Goodman/Elgin gilt die Konsistenzforderung als zentrale normative Funktion und notwendiger Standard (sowohl für die Wissenschaft als auch für die Kunst). Ihr Appell an ein positivistisches Weltbild wird in der Definition künstlerischen Ausdrucks als ‚Exemplifikation‘ deutlich. Exemplifikation durch Kunstwerke sei wie "Probenehmen aus dem Meer".<sup>21</sup> Realität, an der allein sich die Konsistenz eines Symbolsystems überprüfen lässt, wird hier durch die physikalische Entität des Meeres vorgestellt. Setzt man aber wie die beiden TheoretikerInnen eine auf Objektivität reduzierbare Realität voraus, folgt aus der Konsistenzforderung sowohl der Ausschluss sozialer Utopie als auch die Möglichkeit der Verständigung über abweichende Außenseiterperspektiven als legitime künstlerische Ambition. Sandra Harding argumentiert hingegen, dass gerade der Anspruch auf Neutralität des Forschungsprozesses zwecks Objektivitätsmaximierung in eine Sackgasse führe: "Wenn wir Objektivität an ein Neutralitätsideal binden, können wir nur

---

<sup>20</sup> Constable 1836, zitiert nach Goodman 1973, S. 42. 'Malerei' wird hier synonym für 'Kunst' gebraucht.

<sup>21</sup> Elgin/Goodman 1989, S. 38 und "Exemplifikation ist eine wesentliche Form der Symbolisierung in den Künsten.", S. 36; "Ausdruck ist ein spezieller Fall metaphorischer Exemplifikation.", S. 37; "Exemplifikation metaphorisch besessener Eigenschaften nennen wir meist 'Ausdruck'.", S. 60.

'schwache' Objektivität produzieren."<sup>22</sup> Gemäß Harding führt die von WissenschaftlerInnen geforderte Objektivität, Neutralität oder auch Distanz dazu, dass das Subjektive nicht wie erstrebt ausgeschlossen wird, sondern sich vielmehr als Bestätigung herrschender Verhältnisse verdinglicht. Das Einbeziehen subjektiver und sozialer Momente, die nicht nach denselben Regeln funktionieren wie die Naturwissenschaft, müsse in diesem Licht keineswegs zu einem Verlust von Objektivität führen. Im Gegenteil könne erst über eine Offenlegung des sozial-historischen und psychologischen Kontexts eine starke Objektivität erreicht werden. Auch Habermas teilt diese Auffassung. Was Harding als starke Objektivität fasst, bestimmt Habermas, indem er auf Albrecht Wellmer verweist, als ‚diskursive Rationalität‘. Die diskursive Rationalität unterscheidet sich von einer minimalen Rationalität vor allem darin, dass Letztere das Kohärenzkriterium als einzige Maxime setzt und so z.B. auch magische Denksysteme einschließt. Nach Wellmer zeichnet sich die diskursive Rationalität hingegen dadurch aus, dass sie auf einer Meta-Ebene operiert.

"[Discursive rationality] rather signifies a) a procedural conception of rationality, i.e. a specific way of coming to grips with incoherences, contradictions and dissension, and b) a formal standard of rationality which operates on a 'meta-level' (...)." <sup>23</sup>

Harding weist darauf hin, dass gerade für die Aufdeckung von Widersprüchen eines Systems im größeren Zusammenhang der Lebenswelt jene Standpunkte, die noch nicht in konsistenten Systemen formuliert sind, epistemologische Vorteile besitzen:

"Die Werte von Fremden-, Außenseiter-, Unterschichts- und „Verlierer“- Perspektiven (...) bemächtigen ihre Träger zu untersuchen, wie die Aktivitäten von Gruppen auf beiden Seiten „der Grenze“ sich gegenseitig strukturieren, während sie gleichzeitig die

---

<sup>22</sup> (Übersetzung JM) „Linking objectivity to the neutrality ideal in this way can produce only ‘weak objectivity’.“ Harding 1996, S. 2.

<sup>23</sup> Wellmer, zitiert nach Habermas, 1987a, S. 110.

kausale Verbindung zwischen ihren Aktivitäten verdecken."<sup>24</sup>

Während Harding und Habermas sich also über die einem möglichen Erkenntnisgewinn zu Grunde liegende Rationalität einig sind, ist für die kunstgeschichtliche Methodenerweiterung besonders die von Habermas geleistete Differenzierung verschiedener Handlungstypen von Bedeutung. Ordnet man der Kunst den Typus des „dramaturgischen Handelns“ zu und lokalisiert deren Geltungsanspruch in der Sphäre des Subjektiven, wird die Notwendigkeit eines erweiterten Verständnisses intersubjektiver Sinnstiftung auch für die Kunstgeschichte evident. Eine Schwierigkeit bei der Anwendung der Theorie des kommunikativen Handelns auf Kunstwerke stellt jedoch die Entidealisierung seiner analytischen Kategorien dar, d.h. der Rückbezug der philosophischen Verallgemeinerung auf empirische Phänomene. Christoph Menke beschreibt, welche Rolle eine kritische Kunstgeschichte bei der Verbindung von Außenseiterperspektive und Ästhetik spielen kann, indem er philosophische und kunstkritische Analyse durch die Form ihrer jeweiligen Verallgemeinerungen unterscheidet:

"Wird sie im Medium der Philosophie vollzogen, so meint Verallgemeinerung die ästhetische Erfahrung in eine allgemeingültige Einsicht zu übersetzen; wird sie dagegen im Medium der Kritik vollzogen, so meint Verallgemeinerung, die ästhetische Erfahrung als eine allerorts mögliche Perspektive zu praktizieren."<sup>25</sup>

Menke verdeutlicht zudem, warum das Werk weder in einer abstrakt philosophischen Analyse à la Goodman/Elgin noch in einer bloßen Zuordnung zum dramaturgischen Handeln und deswegen auch nicht in einer distanziert kunsthistorischen Einordnung aufgehen kann.

"Verschwindet nämlich die Prozessualität nichtästhetischen Identifizierens zeitlos in ihrem Resultat, so ist dagegen die

---

<sup>24</sup> (Übersetzung JM) "The values of stranger, outsider, underclass, and "loser" perspectives (...) enable their occupants to examine how the activities of groups on both sides of "the border" structure the activities of the other, while simultaneously making invisible the causal connections between these activities." Harding 1996, S. 20.

<sup>25</sup> Menke 1991, S. 215.

ästhetische Erfahrung uneinholbar zeitlich: Die Zeit ihrer prozessualen Konstitution überdauert ihr Ende."<sup>26</sup>

Die Überführung der ästhetischen Erfahrung in die nichtästhetische philosophische Vernunft wie auch die kunsthistorische Auffassung der Werke müssen sich immer an der prozessualen Konstitution von Bedeutung innerhalb eines Kommunikationskontextes relativieren. Eine starke Ästhetik als kunsthistorisches Pendant zu Hardings philosophischer „starken Objektivität“ und Habermas’ „diskursiver Rationalität“ beziehungsweise „kommunikativer Vernunft“ ist deswegen nicht allein im Werk zu lokalisieren. Dennoch geht es auch darum, eine im Werk materialisierte Aussage zu erfassen. Die Definition eines Kunstwerkes als Kunstwerk kann in diesem Sinne nur als kommunikativer Prozess verstanden werden, dessen Ziel ein Konsens der Kunstöffentlichkeit ist. Die KunsthistorikerIn als Teil der Kunstöffentlichkeit entwickelt bereits mit der Beschreibung des Werks eine Interpretation, indem sie dessen Geltungsansprüche extrapoliert. Die angeführte strukturelle Identität von BeobachterIn und TeilnehmerIn führt mit der Verquickung von Kunstgeschichte und Kunstkritik auch zu einer Neudefinition der Rezeptionssituation. Betrachtet man Goodman/Elgins positivistischen Ansatz kommunikationstheoretisch, stößt man auf ein einfaches Sender-Empfänger-Modell, das der ästhetischen Erfahrung von Hatoums Performances und Installationen, die mit kunstfremden Repräsentationstechniken, alltagsnahen Materialien und narrativen Elementen auf ein kompliziertes Netz kommunikativer Zusammenhänge verweisen, nicht gerecht wird. Demgegenüber scheint Habermas’ multidimensionaler Ansatz viel versprechend für eine erklärende Verdichtung von Hatoums vielschichtigen Metaphern. Wichtig ist dabei nicht die historische Distanz, sondern die Reflexion der verschiedenen involvierten Instanzen von sozialem Kontext, Werk und BetrachterIn, deren Wechselwirkung vielleicht

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 198.

teilweise durch die kulturelle Kompetenz der ZeitgenössIn sogar besser erfasst werden kann.

#### **1.4 Die Wiedereinführung der Avantgarde**

Da historische ‚Distanz‘ und wissenschaftliche ‚Objektivität‘ zu Gunsten einer prozessualen Handlungstheorie verworfen wurden, mit dem Ziel insbesondere das kritische Potential von Hatoums Kunst freizulegen, ist nun eine weitere Begriffsklärung notwendig. Kunstwerke, die als Träger politischen Gehalts betrachtet werden, fallen traditionell in die Kategorie der ‚Avantgarde‘. Trotz ihrer historischen Ursprünge und Wandlungen ist ‚Avantgarde‘ seit mehreren Jahrzehnten ein Schlagwort für eine gesellschaftskritische Kunst. Sie verkörpert einen durch Kunst ermöglichten Perspektivwechsel, der nicht in einer transzendenten Sphäre des Ästhetischen verpufft, sondern lebensweltliche Konsequenzen zeitigt. In der historischen Entwicklung des Begriffs wird deutlich, dass die Vorstellung der Avantgarde sowohl konservative als auch progressive Facetten aufweist. Durch die Positionierung der Begriffsverwendung in diesem Geflecht unterschiedlicher Haltungen werde ich ihre Funktion im Folgenden verdeutlichen.

In der ursprünglichen Verwendung bezeichnete Avantgarde eine Kunst, die nach der Französischen Revolution ganz den politischen Zielen der Republik dienen sollte:

„Ihre Aufgaben waren klar bestimmt: die propagandistische Überlieferung des revolutionären Muts und die kriegerische Demonstration der kulturellen Überlegenheit.“<sup>27</sup>

Der zunächst von Saint-Simon geprägte Avantgardebegriff wurde nicht von ästhetischen Maximen bestimmt, sondern von einer bestimmten Vorstellung der Künstlerfigur: „Hier erneuert sich die Auffassung der Encyclopédie vom Genie, das außerhalb seines Jahrhunderts steht und die Zukunft verkündet.“<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Bättschmann 1997, S.73.

<sup>28</sup> Ebd., S. 74.

Kube Ventura beschreibt die Entwicklung des Ausdrucks Avantgarde in der Nachkriegskunst des 20. Jahrhunderts als turbulentes Auf und Ab mit dem Resultat, dass der Begriff heute "für gegenwartsbezogene oder gar perspektivische Analysen (...) ungeeignet" sei<sup>29</sup> - ein Standpunkt, dem sich auch Russel A. Berman anschließt:

"Nach der Institutionalisierung der ästhetischen Avantgarde in den fünfziger Jahren, der Repolitisierung einer intellektuellen Avantgarde in den sechziger Jahren bezeugten die siebziger Jahre das Aufkommen einer weitverbreiteten Denunziation des Avantgardeprojekts (...): die Leugnung der Legitimität, der Wünschbarkeit, ja sogar der Möglichkeit der Beteiligung einer ästhetischen oder politischen Avantgarde am Prozess einer radikalen gesellschaftlichen Veränderung."<sup>30</sup>

Auch Theodor W. Adorno spricht sich 1970 gegen den Avantgardebegriff aus,<sup>31</sup> und Peter Bürger nimmt diese Vorstellung zum Anlass, in seinem kanonischen Text *Die Theorie der Avantgarde* (1974) jene endgültig als gescheitert zu erklären. Das allgemeine Misstrauen gegenüber der Wiederholung beruht auf der Vorstellung einer radikalen und revolutionären Avantgarde, die Zukunft nicht nur verkündet, sondern auch aktiv, im Sinne eines im Vorhinein festgelegten Ziels, einer Utopie, zu deren Gestaltung beiträgt. Rosalind Krauss gelangt zwar ebenfalls zu einer Verurteilung des Avantgardebegriffs, sieht aber nicht das revolutionäre Element, sondern den im Geniekult zentralen Aspekt des Ursprungs und der Originalität als dessen Charakteristikum:

„Das Thema der Originalität, das die Vorstellung von Authentizität, Original und Ursprung mit einschließt, ist die gemeinsame diskursive Praxis des Museums, des Historikers und des Kunstproduzenten. Und das ganze 19. Jahrhundert hindurch waren alle diese Institutionen in dem Ziel verbunden, das Kennzeichen, die Gewähr, die Beglaubigung des Originals zu finden.“<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Kube Ventura 1999, S. 40.

<sup>30</sup> Berman 1992, S. 57f.

<sup>31</sup> "Weiter hat der Begriff der Avantgarde, über viele Dezennien hinweg den jeweils sich als die fortgeschrittensten erklärenden Richtungen reserviert, etwas von der Komik gealterter Jugend." Adorno, zitiert nach Resch 1999, S. 69.

<sup>32</sup> Krauss 2000, S. 211.

Da Krauss in der dichotomen Bewertung von Originalität als positiver Eigenschaft und Wiederholung als negativem Phänomen einen Mythos der Moderne sieht, bedeutet ihr die Überwindung des Avantgardebegriffs die Verwirklichung einer aufgeklärten Postmoderne:

„Die historische Epoche, die die Avantgarde mit der Moderne teilte, ist vorüber. (...) Was sie über das Journalistische hinaushebt, ist ein Begriff vom Diskurs, der dieser Epoche das Ende bereitet hat. Es ist ein Komplex kultureller Praktiken, zu denen eine entmythologisierende Kritik und eine genuin postmoderne Kunst, gehören, die heute gemeinsam darauf hinarbeiten, die Grundannahmen der Moderne für ungültig zu erklären (...).“<sup>33</sup>

Dennoch gibt es auch weiterhin Verfechter der Avantgarde. Hal Foster sieht die Avantgarde - trotz der berechtigten Kritik an ihrer Ideologie des Fortschritts, der Betonung von Originalität, ihrer elitären Verslossenheit und historischen Exklusivität - als wichtige Analysekatgorie, deren Wert in ihrer Verbindung von politischen Inhalten und künstlerischer Form liegt.<sup>34</sup> Foster meint, das Projekt der Avantgarde setze sich nach einer Kritik des Lebens (klassische Avantgarde) durch eine Kritik der Kunst selbst und ihrer Institutionen durch die Neo-Avantgarde fort.<sup>35</sup>

Obwohl ich Fosters positive Bewertung der Avantgarde teile, möchte ich das Augenmerk weniger auf den Wandel des Kritikziels als auf die Veränderung der ästhetischen Form und d.h. auch des Kommunikationsmusters lenken. Sowohl die vergeblich erwartete Revolution als auch Krauss' Vorwurf des Geniekultes lassen sich auf den Irrtum eines auch für die Kunst gültigen teleologischen Handlungsmodells zurückführen. Durch die Fokussierung auf einen kommunikationstheoretischen Ansatz müsste eine eventuelle avantgardistische Qualität von Hatoums Arbeiten also vorrangig über die kommunikative Struktur ihrer ästhetischen Strategie definiert

---

<sup>33</sup> Krauss 2000, S. 219.

<sup>34</sup> Foster, 1996, S. 21.

<sup>35</sup> "If the historical avant-garde focuses on the conventional, the neo-avant-garde concentrates on the institutional." Foster 1996, S. 17.



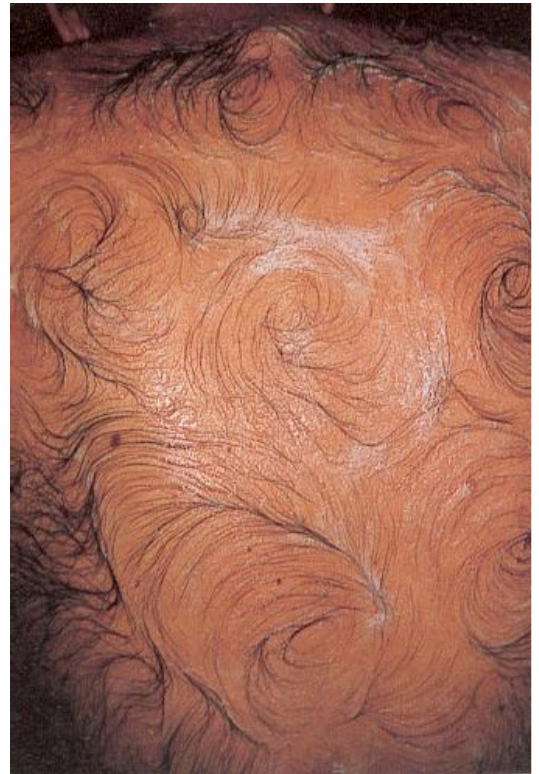
werden.<sup>36</sup> Ich erachte es als hilfreich, diese zunächst abstrakte These bereits an einem Werk zu veranschaulichen, bevor sie dann im größeren Zusammenhang erläutert wird.

#### 1.4.1 *Van Gogh's Back* (1995)

Hatoums Arbeit *Van Gogh's Back* (1995),

**Abb. 1**, ist ein gutes Beispiel für ihre Appropriation des klassischen Avantgardebegriffs. Van Gogh ist zwar einerseits immer noch eine Ikone der Avantgarde im Zeichen des Geniekultes, andererseits werden seine Bilder aber auch wegen ihrer non-konformistischen Haltung geschätzt. Vor dem Hintergrund der skizzierten historischen Entwicklung des Avantgardebegriffs und seiner kunsttheoretischen Kritik bietet sich eine

Interpretation der Arbeit als ironische Auseinandersetzung mit der französisch geprägten Avantgardetradition an, die sich vor allem über den Topos der Marginalität und der damit verbundenen Vorstellung des Genies definierte. Hatoum hält den Mythos des exzentrischen Künstlers auf Distanz, wenn sie in der Fotografie *Van Gogh's Back* einen extrem haarigen Männerrücken zeigt, der die ganze Bildfläche bedeckt, und dessen eingeseifte Körperhaare zu expressionistischen Wirbeln verklebt sind. Die Wirbel als stilistische Signatur der Künstlerikone Van Gogh werden durch den haarigen



**Abb. 1** Mona Hatoum  
*Van Gogh's Back*, 1995  
Farbfotografie, 50 x 38 cm  
Sammlung Tate Gallery, London

---

<sup>36</sup> Ein Beispiel für eine obwohl kritisch intendierte, dennoch autoritäre öffentliche Kunst ist Richard Serras *Tilted Arc* (1981). Auf dem Federal Plaza in New York aufgestellt wurde es von den Passanten, hauptsächlich Angestellte der umgebenden Büros, abgelehnt. Das \$175.000 teure Werk wurde trotz des Protestes vieler Vertreter des Kunstestablishments nach langer Verhandlung 1989 für weitere \$35.000 entsorgt. Vgl. Culture Shock: Flashpoints: Visual Arts: Richard Serra's Tilted Arc, [http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc\\_a.html](http://www.pbs.org/wgbh/cultureshock/flashpoints/visualarts/tiltedarc_a.html), 02. März 2003.

Rücken ihrer transzendenten Qualität beraubt, womit auch die als genial konzipierte Männlichkeit des Künstlers auf eine profane Körperlichkeit verschoben wird. Durch die respektlose Geste des Einseifens entkräftet Hatoum die heroische Marginalität des männlichen Avantgardenkünstlers als Modell insbesondere für zeitgenössische Künstlerinnen. Ein Anknüpfungspunkt ist jedoch die Körperlichkeit, die in Van Goghs Malerei zu Tage tritt. Im Gegensatz zur impressionistischen immateriellen Auffassung der Farbe, betonte Van Gogh gerade deren Materialität. In seinem pastosen und geschwungenen Farbauftrag, wurde die Farbe zu einem „Speicher der Spur des Schöpfungsaktes“.<sup>37</sup> Die Konsequenz daraus ist eine stärkere Bindung an den individuellen Ausdruck: „Im offengelegten Herstellungsakt lässt sich die Bildwerdung in der Einschreibung des Künstlers in das Bild-material ablesen.“<sup>38</sup> Dagegen erschütterten bereits Künstler wie z.B. Martin Schwarz den Glauben an die Authentizität des Ausdrucks im Duktus Van Goghs.<sup>39</sup> Dennoch setzt Schwarz bei aller Kritik zumindest die Tradition des Malersubjekts fort. Er bringt seine individuelle Fähigkeit der BetrachterIn in seinen Bildern zur Anschauung. Hatoum führt die Kritik der Authentizität und des psychischen Ausdrucks aus dem Medium der Malerei heraus in die Fotografie. Sie verschiebt die Auseinandersetzung noch weiter weg vom kritischen Individuum in Richtung einer teilnehmenden BeobachterIn. Der Anspruch auf authentischen Selbstaussdruck der von KritikerInnen immer wieder in die Farbwirbel Van Goghs projiziert wird, ist in Hatoums Foto in eine profane Alltagshandlung eingegangen, deren Bedeutung vornehmlich in einer Annäherung an die Lebenswelt der BetrachterInnen liegt. Es geht weniger um den Eindruck der Haarwirbel als um das von BetrachterIn und Künstlerin geteilte Wissen um den kanonischen Status Van Gogh's, seiner

---

<sup>37</sup> Wagner 2001, S. 29.

<sup>38</sup> Ebd., S. 29.

<sup>39</sup> Schwarz imitierte Van Goghs Stil und Bilder mit einigen entscheidenden Änderungen. Z.B. malte er die „Die Kirche von Auvers“ komplett in Weiss. Für eine Interpretation von Schwarz' Verfahren vgl. Ebd., S. 31f.

mystifizierten Überhöhung, die das Foto nicht ernst nimmt. Hatoum überschreibt die expressionistische Malerei Van Goghs durch ihre Inszenierung des Malers, ohne aber dabei dessen Platz zu beanspruchen. Van Gogh bleibt quasi als Malgrund in der Fotografie sichtbar, seine vermeintliche körperliche Anwesenheit dient aber nur der Betonung der Abwesenheit einer spezifischen Künstlersubjektivität, sowohl seiner als auch jener Hatoums, was auch durch den Dokumentationscharakter der Fotografie bestärkt wird. Hatoum tritt der BetrachterIn nicht als epistemologisch Privilegierte gegenüber, die ihre eigene Erkenntnis nur noch ausdrückt, sondern nimmt auf etwas beziehungsweise jemanden in der Lebenswelt Bezug, in diesem Fall Van Gogh, dessen Status sie dann zur Diskussion stellt. Sicher manifestiert sich im Stilmittel der Ironie bereits die Hoffnung, sich mit der BetrachterIn gegen einen als Genie konzipierten Künstler zu verbünden. Gerade die Ironie vermeidet, dass dieser Wunsch als aggressive Forderung verstanden wird.

### **1.5 Die Rolle der Künstlerin**

Hatoums Kritik an Van Gogh beinhaltet auch die selbstreflexive Anerkennung, dass die Kommunikationsmöglichkeiten der Kunst innerhalb eines institutionellen Rahmens auch durch einen ideologischen Faktor bestimmt sind, der sich in der Definition der Rolle der KünstlerIn verdichtet. Wenn sich diese Untersuchung dennoch weniger mit den Beschränkungen als mit den Möglichkeiten künstlerischer Kommunikation befasst, liegt das auch an einer positiven Bewertung des Wandels der KünstlerInnenrolle. Zwar wird jene weiterhin maßgeblich von den bürgerlichen Bedingungen des 19. Jahrhunderts bestimmt, die aber, von den Verklärungen des Geniekults befreit, durchaus emanzipatorisches Potential bergen. Stefan Germer beschreibt einen Funktionswandel der Kunst und

damit der Künstlerrolle<sup>40</sup>, durch den das früher der öffentlichen Selbstdarstellung der Herrscher dienende Medium zu einer Form des privaten Luxus wurde. Die Künstler waren zwar nicht mehr von einem Mäzen, der klare Inhaltsvorgaben machte, abhängig, dafür mussten sie jedoch eine größere soziale Unsicherheit in Kauf nehmen und waren gezwungen, sich auf den Kunstmarkt einzustellen:

„An die Stelle der direkten Ausrichtung an den Vorstellungen eines Auftraggebers trat die indirekte Abhängigkeit von den Wünschen möglicher Käufer.“<sup>41</sup>

Neben solchen allgemeinen Erkenntnissen ist die zeitgenössische gesellschaftliche Funktion der KünstlerIn ebenso wie die Kunstsoziologie leider ein noch kaum bearbeitetes Feld.<sup>42</sup>

KunsthistorikerInnen können ihre diesbezüglichen Theorien kaum statistisch untermauern. Sie sind meist angewiesen auf intuitive Herleitungen, die sich auf Phänomene des Ausstellungszeitgeistes und allgemeinere soziologische Untersuchungen stützen.<sup>43</sup> Während oft der negative Tenor der SoziologInnen von den KunstkritikerInnen übernommen wird, werde ich, ohne eine gesamtgesellschaftliche Einordnung vorzunehmen und ohne der Kunst revolutionäre Qualitäten zuzuschreiben, das positive Potential einer kommunikativen Rationalität des ästhetischen Feldes und der des darin agierenden KünstlerIn untersuchen. Mit Bezug auf Habermas' Analyse des Strukturwandels bürgerlicher Öffentlichkeit gehe ich davon aus, dass die Sonderstellung der Kunst und damit auch der KünstlerIn diese keinesfalls unabhängig von gesellschaftlichen Bedingungen macht, ihr aber zum Preis eines geringen

---

<sup>40</sup> Weil damals der Begriff des Künstlers männlich konzipiert war, lasse ich die Frauen einschließende Endung „Innen“ hier weg.

<sup>41</sup> Germer 1991, S. 98.

<sup>42</sup> Vgl. Behnke/Wuggenig 1994.

<sup>43</sup> Immer wieder dienen deswegen Grundsatzanalysen wie *Die Gesellschaft des Spektakels* (Debord, Guy, Hamburg 1978), *Risikogesellschaft* (Beck, Ulrich, *Risikogesellschaft: auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt/Main 1996) und *Der flexible Mensch* (Sennett, Richard, *Der flexible Mensch*, Berlin 1998) als Basis für die Beschreibung ästhetischer Entwicklung.

Wirkungskreises eine größere Kraft zur Selbsttransformation beschert - größer als sie z.B. staatlichen Institutionen eigen ist. Es ist vorstellbar, dass sich diese Selbsttransformation über den Umweg der Subjektivitätsprägung wiederum auf gesellschaftliche Institutionen auszuwirken vermag. Ihr konkreter Einfluss ist dabei jedoch schwer zu isolieren. Die verändernde Kraft der Kunst und der KünstlerIn ist sicher keine einfache, lineare, und selbst der Versuch, sie als Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft beziehungsweise - in Habermasscher Terminologie - zwischen System und Lebenswelt zu verstehen, ist nur ein kleiner Schritt der Annäherung an eine komplexe Realität.

Da ich zu Beginn bereits eine Gegenposition zur Vorstellung einer eskapistisch gedachten Erfahrungsgestaltung angekündigt habe und diese im Folgenden vor allem durch die Betonung des kommunikativen Potentials von Hatoums Arbeiten ausbauen werde, möchte ich vorab noch kurz auf die soziologische Komponente von Bättschmanns Argument einer zunehmend den Gesetzen des Marktes unterworfenen KünstlerIn eingehen. Die Ausdehnung der institutionellen Kunstinfrastruktur<sup>44</sup> hat zu einer Annäherung von Kunst und Ökonomie geführt, wie sie sich etwa im Kunstsponsoring oder in der marktorientierten Öffentlichkeitsarbeit von Museen und anderen Kunstinstitutionen darstellt. Auch Hatoums Arbeiten scheinen in ihrer Entwicklung hin zu portablen Objekten und re-inszenierbaren Installationen ihre Funktion als Ware und damit Hatoums Rolle als Produzentin von Ausstellungs- und Sammelobjekten zu bestärken. Eine Definition der kritischen oder auch avantgardistischen Qualität der Arbeiten kann also nicht auf der Annahme einer „konstitutiven Ablehnung und Verleugnung kommerzieller Motive“<sup>45</sup> beruhen. Die klassische Bindung eines gesellschaftskritischen Anspruchs an die Negation des Marktes scheint sich bei Hatoum zu Gunsten eines doppelten Ziels von

---

<sup>44</sup> Vgl. Behnke/Wuggenig 1994, S. 229.

<sup>45</sup> Pierre Bourdieu, zitiert Ebd., S. 236.

ökonomischem Erfolg und kritischer Haltung verlagert zu haben. Diese paradox erscheinende Ambition wird etwas plausibler, wenn man zwischen verschiedenen Publikumsarten unterscheidet. Auf der einen Seite stehen Sponsoren und Firmenvertreter als Sammler, die in einem eigenen Dilemma gefangen sind:

„Die Kultursponsoren greifen (...) mittels Imagetransfer gerade jene Eigenschaften der Kunstwelt für ihre eignen Zwecke auf, die aus der „antiökonomischen“ Fundierung der Hochkultur resultieren: ihre „nichtmateriellen“ Werte, wie z.B. Prestige und Autorität. Deshalb gehen in dem Maße, wie die Sponsoren in der Kunstwelt an Dominanz gewinnen, sie des Effekts verlustig, den sie anstreben.“<sup>46</sup>

Die Erkenntnis dieses Widerspruchs mag die Anpassung an den Markt mit dem Ziel, die eigene Existenz zu sichern, erleichtern. Allerdings ist auch der historischen Koppelung von Markt und Öffentlichkeit Rechnung zu tragen: Habermas stellte für die Salons des 16. Jahrhunderts fest, dass gerade der neu entstehende Warencharakter der Kulturgüter Bedingung ihrer allgemeinen Zugänglichkeit war:

„In dem Maße aber, in dem (...) Kunstwerke (...) für den Markt hergestellt (...) werden, ähneln sich diese Kulturgüter jener Art Informationen an: Als Waren werden sie im Prinzip allgemein zugänglich. (...) Der gleiche Vorgang, der Kultur in Warenform überführt und sie damit zu einer diskussionsfähigen Kultur überhaupt erst macht, führt (...) zur prinzipiellen Unabgeschlossenheit des Publikums.“<sup>47</sup>

Habermas bezieht sich auf eine Ausweitung des Publikums, die als Begleiterscheinung des Wandels einer Ständegesellschaft zur bürgerlichen Öffentlichkeit auftrat. Heute rückt eher die Beschränkung des Publikums durch Bildungs- und Besitzvoraussetzungen ins Blickfeld. Ich möchte nicht in Frage stellen, dass auch Teile der Kunstwelt ideologisch von der

---

<sup>46</sup> Behnke/Wuggenig 1994, S. 236. Allerdings ist auch zu bedenken, dass es immer mehr Konzerne gibt, die in ihrem eigenen Selbstverständnis keine Waren, sondern ein Image verkaufen. Insofern ginge es diesen Firmen nicht darum etwas zu erwerben, was sie nicht haben (das Immaterielle), sondern eher darum etwas zu verstärken, was sie bereits sind (Image). Vgl. Klein 2001.

<sup>47</sup> Habermas 1990b, S. 98.

neoliberalen Strömung der 80er erfasst wurden.<sup>48</sup> Dennoch führt die Annahme einer antimaterialistischen Haltung als notwendige Bedingung der Avantgarde in einen Teufelskreis, da sich künstlerischer Erfolg zunächst über institutionelle Verbreitung definiert und diese nicht vom kommerziellen Wert zu trennen ist. Das Dilemma, in das KünstlerInnen geraten können, belegt etwa Donald Judds Haltung, der seinen Erfolg als hoch gehandelter Vertreter des amerikanischen Minimalismus nur als Missverständnis begreifen kann:

"Ich vermute, dass ein Grund für die Popularität der amerikanischen Kunst darin besteht, dass die Sammler und die Museen sie nicht gut genug verstanden haben, um zu erkennen, dass sie gegen vieles in dieser Gesellschaft gerichtet war."<sup>49</sup>

In Judds Modell wird Kunst von einem homogenen, unkritischen Publikum rezipiert, dessen Repräsentanten die Museen und SammlerInnen sind, die durch ihr Kaufverhalten ihre Auffassung der Arbeiten spiegeln – während das Interpretationsmonopol bei Judd verbleibt. Wird die KünstlerIn von Institutionen und SammlerInnen abgelehnt, gilt dies als Bestätigung seiner Nonkonformität. Ein Teufelskreis entsteht aus dem Widerspruch, dass eine KünstlerIn ohne Öffentlichkeit keine Veränderungen bewirken kann, zugleich aber per definitionem nicht mehr kritisch ist, sobald ihre Kunst gekauft und ausgestellt wird. Obwohl Hatoums Anerkennung in der Kunstöffentlichkeit sich noch nicht mit der eines Judd messen kann, würde ihr zunehmender kommerzieller Erfolg genügen, um ihr gemäß dieser Logik den Vorwurf unkritischer Affirmation bestehender Verhältnisse zu machen. Sieht man die Aufgabe der Kunst jedoch vorrangig in der Kommunikation, ist die Loslösung der Kunst von den Gesetzen des Marktes ein rein ideeller Wert, der deswegen nicht weniger Gültigkeit besitzt. D.h. sobald eine bestimmte künstlerische Geste als eine rein marktstrategische erkannt wird, ist sie disqualifiziert. Ihr immer auch vorhandener

---

<sup>48</sup> Vgl. Ebd., S. 240.

<sup>49</sup> Judd, zitiert nach Chave 1990, S. 656.

Warencharakter kann dennoch als konstitutive Bedingung akzeptiert werden. Der Umgang mit diesem Warencharakter wird von der KünstlerIn an das Publikum weitergegeben und bildet weniger für die KünstlerIn als für SammlerInnen und SponsorInnen ein Dilemma, die sich zwar im ökonomischen Feld bewegen, aber nicht nach dessen Regeln rasonieren dürfen. Da sich der Großteil des Kunstpublikums weder aus Sammlern noch aus Sponsoren rekrutiert, bleibt deren Rezeption von den kommerziellen Aspekten der Werke größtenteils unbeeinflusst. Wenn also meine primäre Aufmerksamkeit nicht den ökonomischen und institutionellen Bedingungen von Hatoums Erfolg gilt, dann geschieht dies aus der Überzeugung heraus, dass das heutige Kunstpublikum, wie schon das der Salonkultur des 19. Jahrhunderts, die Gesetze des Marktes und des Staates zu suspendieren sucht. Auch wenn dies ein hehrer Wunsch sein mag, gewinnt er doch bereits durch die Sinngebung der BetrachterIn eine beschränkte Realität oder, wie Habermas es formuliert:

„Nicht als ob diese Idee des Publikums verwirklicht worden sei; wohl aber ist sie mit ihnen als Idee institutionalisiert, damit als objektiver Anspruch gesetzt und insofern, wenn nicht wirklich, so doch wirksam gewesen.“<sup>50</sup>

## 2

Da ich mich bei der Untersuchung von Hatoums Performances auf Fotografien stützen muss, werde ich zunächst den Status der Dokumentation diskutieren. Anschließend werde ich verschiedene Positionen aktueller Performancetheorie darstellen, um in einer motiv- und verfahrensgeschichtlichen Untersuchung den theoretischen und historischen Kontext für Hatoums frühe Performances zu erarbeiten. In der Auseinandersetzung mit Cathy O'Dells Untersuchung der masochistischen Performances Gina Panes werde ich mit der Werkanalyse von *Them and Us ... and other*

---

<sup>50</sup> Habermas 1990b, S. 97.



*Divisions, Under Siege* und *Negotiating Table* Habermas' Konzept des dramaturgischen Handelns an die Betrachtung anbinden.

## **2.1 Das Problem der Dokumentation**

Für die Untersuchung von Hatoums frühen Performances komme ich nicht umhin, mich mit einem klassischen Problem der Kunstgeschichte auseinander zu setzen. Die kunsthistorische Analyse von Performances sieht sich mit einer besonderen Situation konfrontiert: Das Objekt der Betrachtung ist nicht mehr vorhanden. Die PerformancekünstlerInnen verweigern den Gegenstand, das künstlerische Artefakt, welches den KunsthistorikerInnen weiterhin als Garant von Bedeutung und Referenz einer transhistorischen Objektivität gilt. Auch wenn ich mich bereits einleitend gegen diese Form der Objektivität ausgesprochen habe und stattdessen für die Analyse von kunstspezifischen Kommunikationsstrukturen plädiere, bleibt zu klären, ob die Dokumentationslage die Diskussion der kommunikativen Geltungsansprüche überhaupt zulässt. Mag die performative Verweigerung des Objektes eigentlich der Ware, dem vermarktbar Kunstgegenstand gelten, so erschwert der ephemere Charakter der Performance dennoch gleichzeitig die theoretische Diskussion und Rezeption des Werks. Da sich auch KünstlerInnen allem Protestwillen zum Trotz nicht von den ökonomischen Zwängen des Lebens befreien können, also auf das Objekt als Ware angewiesen bleiben,<sup>51</sup> etablierte sich schnell ein Kompromiss, der sowohl die Verbreitung als auch den Erhalt der eigentlich immateriellen Werke ermöglichte: Zunächst in Form der Dokumentarfotografie und später durch das Video. Zwar erfüllen diese Derivate nicht den Anspruch der Authentizität eines künstlerischen Objekts, schon Wilke und viele ihrer KollegInnen nivellierten jedoch die Unterscheidung zwischen Original und Reproduktion, indem sie ihre eigene Dokumentation so präzise

gestalteten wie einst Maler ihre Bilder. Barbara Engelbach kommt z.B. für Panes Performance *Psyché* (1974) zu dem Schluss, dass bereits der Aktionsaufbau einer technischen Vermittlung per Videoaufzeichnung entgegenkam.<sup>52</sup> Fotografien und Videobänder werden somit zu neuen Kunstobjekten. Dennoch bleibt für eine kunsthistorische Analyse der ursprünglichen Performances die Frage bestehen, inwieweit diese Abbildungen der ihnen zu Grunde liegenden Aufführung entsprechen können. Die Antwort ist zunächst nicht einfach, da es verschiedenste Argumente für und wider den Wert der Dokumentation, insbesondere der Fotografie, gibt. Dass auch die Fotografie einen künstlerischen Stellenwert besitzt, wird grundsätzlich nicht bestritten. Selbst die vielleicht radikalste Vertreterin einer nicht zu dokumentierenden Performance, Christine Stiles, räumt der Fotografie zumindest den Stellenwert einer Erinnerung ein. Sie meint zwar, die besondere Qualität der Performance liege gerade in der unmittelbaren Aktion, wendet aber ein, dass „die sozialen Bedingungen der Kommunikation und Erinnerung eine objektive Form fordern“.<sup>53</sup> So legitimiert Stiles die Fotografie zwar als Surrogat der Realität; der in ihren Augen wesentliche Impuls der Aktion, der sich auf das Publikum übertragen soll, wird dabei aber nicht bewahrt. Mit dem Modell des kommunikativen Handelns lässt sich diese Haltung nur bedingt vertreten. Der teleologische Anspruch eines aufrüttelnden Impulses kann nur als Geltungsanspruch einer historischen Subjektivität verstanden werden, da die Gegenwart zeigt, dass die Performance als Katalysator für ein revolutionäres Aufbegehren nicht taugte.

---

<sup>51</sup> Hannah Wilke meinte pragmatisch, besonders auf Künstlerinnen bezogen: „Objecting to art as commodity is an honorable occupation that most women find it impossible to afford.“ Wilke, zitiert nach Jones 1998, S. 176.

<sup>52</sup> Engelbach 2001, S. 175. Auch für Panes Einsatz der Fotografie konstatiert Engelbach, dass diese zu einer Stabilisierung der Bedeutung beitragen sollte, also bereits Teil des Werks war. Sie zitiert Pane: „The creation of a series of continuous or sequential images representing the same theme (...) permits the neutralization of the multiplicity of contradictory indications, so that only the identical intention appears on the series of successive views.“ Engelbach 2001, S. 176 FN 122.

<sup>53</sup> Übersetzung JM „(...) The very social exigencies of communication and memory require objective form.“ Stiles 1998, S. 235.

Damit wäre aber nicht geklärt, ob dieser historische Geltungsanspruch der Performance, erstens, wirklich das zentrale Merkmal des Genres ist und, zweitens, ob die Fotografie diesen oder etwaige andere Geltungsansprüche adäquat vermitteln kann. Die beiden rezentesten Analysen des Problems, von Kathy O'Dell und Amelia Jones, argumentieren auf sehr verschiedene Weise für die Fotografie als vollwertigem Objekt der kunsthistorischen Analyse. Ich werde ihre Auffassungen kurz darstellen, um anschließend meine eigene Haltung besser positionieren zu können.

### **2.1.1 O'Dell - Taktilität der fotografischen Oberfläche**

O'Dell setzt in ihrer Analyse der masochistischen Performances der 70er Jahre vor allem auf die kommunikative Kraft sprachförmiger Metaphern und spricht sich dabei für die Gleichberechtigung von Fotografie und Aktion aus. O'Dells rationalistischer Ansatz gibt dem symbolischen Charakter der Performance, den sie für ihre Pro-Fotografie-Argumentation einsetzt, jedoch eine schwer nachzuvollziehende physiologische Wendung. Die Fotografie scheint O'Dell ein adäquates Vermittlungsmedium aufgrund einer vermeintlich taktilen Qualität. Die Berührung der Fotografie vermittele die Oberflächenqualität des Körpers selbst durch eine synästhetische Verkettung:

"Die BetrachterIn von Performancedokumentationen berührt die Fotografie, die von einem Fotografen aufgenommen wurde, der den Kameraauslöser berührte, während die PerformerIn ihre eigene Haut berührte, ihren Körper sowohl als Instrument der Berührung als auch als Performencematerial benutzte."<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> (Übersetzung JM) "The viewer of performance documentation touches the photograph taken by a photographer who touched the trigger of the camera as the performer touched his or her own skin, used his or her own body as both an instrument of touch and as performance material." O'Dell 1992, S. 316. O'Dell verkompliziert ihren Ansatz weiter, indem sie die sensuelle Erfahrung vertragstheoretisch erklärt. "This tautological chain of experiences, working backward in time, locks the viewer into complicity with the cameraperson as well as the performer, binding the viewer into the type of agreement – tacit, unwritten – that sanctioned the performer's action in the first place. The photograph thus becomes a form of "proof" of this agreement." Ebd., S. 316. Innerhalb von O'Dells Argumentation wird diese Haltung durch die Auseinandersetzung mit Grant Gilmores Buch *The Death Of Contract* (1974) sinnfällig, die Übersetzung der ... die Fußnote wird auf der nächsten Seite fortgesetzt.

Der Hiatus zwischen dem Erleben der physiologischen Berührung (des Fotos) und dem Nachvollzug der Intention der KünstlerIn (O'Dell spricht von einer "Komplizenschaft" zwischen PerformerIn, Fotografin und BetrachterIn) lässt sich beim aktuellen Forschungsstand nicht durch phänomenologische Theorien erklären. Selbst mit der gutwilligen Annahme zukünftiger, in O'Dells Sinne ausfallender Studien, bleibt die Frage offen, wie es sich in Hinblick auf das zweite wichtige Performance-Dokumentationsmittel - der Videoaufnahme - mit dem Berührungaspekt verhielte. Die Videokassette besitzt keine berührbare Bildoberfläche und wird meistens nicht einmal von einer Person aufgenommen. Häufig steht die Kamera unbetreut im Raum, oft als einzige Zeugin der Aufführung. Zwar mag aus gestaltpsychologischer Sicht auch das Videobild eines Körpers die Erkenntnis, beziehungsweise in diesem Fall die Projektion eines mit menschlicher Subjektivität ausgestatteten Gegenübers, eher fördern als eine abstraktere Metapher die konkrete Ausprägung und Bedeutung der dargestellten Subjektivität lässt sich aber nur symbolisch deskriptiv beziehungsweise zeichnerhaft erschließen. Mir scheint es daher sinnvoller, davon auszugehen, dass nicht subhumane Gesten als Teil einer Reiz-Reaktions-Kette die Kommunikationsmittel von Performance und Fotografie sind, sondern dass

---

staatstheoretischen Überlegungen in psychologische Kategorien bleibt aber skizzenhaft.

Symbolisierungsprozesse mit intersubjektiv geteilter Bedeutung Publikum beziehungsweise BetrachterIn und KünstlerIn verbinden. Im Falle des Videos und der Fotografie sind diese Symbole nicht nur die Posen beziehungsweise Körperbewegungen der PerformerIn, sondern ebenso medienspezifische Bedeutungsträger, wie Kameraführung und Schnitttechnik, Farbigkeit, Auflösung und Fokussierung. Die konkrete Bedeutung formaler Elemente lässt sich dabei nicht lexikalisch definieren, sondern muss werkspezifisch und kontextabhängig verstanden werden. Sicher sind diese Elemente in der Lage, Gefühle auszulösen und können eine körperliche Reaktion provozieren, die den Ausgangspunkt für eine weiterführende Reflexion bilden mag. Gerade ihre Vielschichtigkeit ist dabei aber ein Problem, das nichts mit dem ontologischen Status eines Werks zu tun hat: Eine Performance kann genauso missverstanden werden wie eine Fotografie beziehungsweise basiert gleichermaßen auf einer kommunikativen Rationalität. Auch die Fotografie kann künstlerische Geltungsansprüche auf der Basis einer geteilten Lebenswelt verdeutlichen. Entscheidender als der Mediumswechsel von der Performance zur Fotografie scheint somit die historische Distanz, die eine Kontextualisierung einzuholen sucht. In jedem Fall aber ist die Gleichsetzung der Materialität des lebendigen Körpers mit der eines Bildmediums beziehungsweise der Haut als Körperoberfläche mit dem beschichteten Papier der Fotografie eine kaum nachzuvollziehende, ans Mystische grenzende Verkörperlichung der Beziehung zwischen PerformerIn und BetrachterIn.

### **2.1.2 Jones - Postmoderne Bedeutungsvielfalt**

Jones unterminiert die Hierarchie der beiden Genres (Performance und Fotografie), indem sie das Konzept der historischen Objektivität grundsätzlich ablehnt. Sie meint, der Unterschied zwischen der Lektüre eines Textes oder eines Fotos und der Erfahrung eines agierenden menschlichen Körpers sei zwar nicht zu leugnen, keines der Medien besitze aber ein privilegiertes Verhältnis zur historischen

Wahrheit der Performance.<sup>55</sup> Vielmehr liege gerade in der Unbestimmtheit des Objekts der Performance ein Teil seiner Wahrheit:

"The body art project initiates an infinite chain of supplements - the body 'itself', the spoken narrative, the video and other visuals within the piece, the video, film, Fotograf, and text documenting it for posterity - all of which work to produce the sense of the very thing they defer: 'the mirage of the thing itself, of immediate presence, of originary perception.'"<sup>56</sup>

Jones argumentiert also, dass es grundsätzlich keinen unmittelbaren Zugang zu Repräsentationen gebe, weswegen sie die Fotografie auch keineswegs als ein minderwertiges Dokument ansieht. Obwohl Jones durchaus einige kunsthistorische Erklärungsansätze vertritt, wie etwa die Beschreibung politischer und persönlicher Hintergründe einiger Werke Ana Mendieta's, sieht die Autorin ihren eigenen Text als persönlich und emotional motivierte Performance.<sup>57</sup> Sie nimmt zwar zur Kenntnis, dass etwa Mendieta's *Siluetas Series* (1978) gerade von feministischen KritikerInnen als essentialistisch und fetischisierend verurteilt wurde,<sup>58</sup> meint aber, ihre eigene Interpretation unabhängig von dieser Einschätzung entwickeln zu können. In der Arbeit, auf die sich Jones bezieht, hat Mendieta auf einem verwilderten Landstück mit ihrem Körper eine Mulde geformt. Sie streute Schießpulver in die Aushöhlung und erreichte durch dessen Entzündung einen ähnlichen Effekt wie der eines ausbrechenden Vulkans. Ein Dokumentarfoto zeigt die aufgebrochene und am unregelmäßigen Rand nach außen gewölbte Erde, die eine oval-längliche, unten spitz zulaufende, vulvische Form erzeugt, aus deren Mitte Rauch aufsteigt, **Abb. 2**. Jones versucht

---

<sup>55</sup> Jones 1998, S. 11.

<sup>56</sup> Ebd., S. 107, sie zitiert Jacques Derrida.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Miwon Kwon gibt einen Überblick der Mendieta-Rezeption und deren Problematik. Vgl. Kwon 1996. Kwon selbst kommt zu dem Schluss, dass Mendieta's Fotos Ursprungsphantasien seien, deren irrealer Charakter sich auch durch die tatsächliche Abwesenheit von Mendieta's Körper in der *Siluetas Series* manifestiere: „And the biography to which many critics and viewers turn to understand this gap [die Abwesenheit von Mendieta's Körper, J.M.] is not so much the source of the work as a product of it.“ Kwon 1996, S. 171.

nun, die Arbeit von dem Vorwurf des Essentialismus zu befreien, indem sie Mendieta's Geste psychologisch interpretiert.

„Mendieta's feminist desire to recuperate lost goddess cults or matriarchal cultures, with their putative celebration of women's power, "female" attributes such as nurturing, and holistic attitudes toward life, merged with her particular experience as a privileged Cuban exiled from her country as a child.“<sup>59</sup>



**Abb. 2** Ana Mendieta  
*Siluetas Series*, 1977  
Farbfotografie 20 x 13,5 cm  
Sammlung R. Mendieta

Obwohl ich selbst den Vorrang des subjektiven Weltbezugs betone, ist Jones Analyse ein gutes Beispiel für die konstitutive Komplexität kommunikativen Handelns, da sich ihre nachträgliche Neuinterpretation der Werke meines Erachtens zu weit von dem Dreiweltenmodell entfernt. Wenn Mendieta, laut Jones, ihre politische Diskriminierung auf den Wunsch nach einer Verschmelzung mit der Natur verschiebt, begeht sie den Fehler, die soziale Welt auszublenden, womit sie gleichzeitig den Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit mit Bezug auf die subjektive Welt verspielt und sich den Essentialismusvorwurf feministischer KritikerInnen einhandelt. Auch wenn ich, wie Jones, den prozessualen Charakter von Kommunikation und Sinnstiftung betone, so unterscheidet sich diese Prozessualität jedoch von Jones Unbestimmtheit durch die Instanz der Lebenswelt, die zwar einen komplexen, aber durchaus objektiven Charakter besitzt und auch das Kunstwerk einschließt.

### **2.1.3 Habermas - Dramaturgisches Handeln**

Meine Interpretation von Hatoums Performances auf der Grundlage von Fotografien stützt sich weder auf O'Dells sensualistische Annahmen noch auf Jones postmodernen Ansatz. Ich schlage einen Perspektivwechsel vor: Obwohl die beiden Theoretikerinnen O'Dell

und Jones zu so unterschiedlichen Schlüssen kommen, liegt ihrer Argumentation jeweils die Vorstellung einer monologischen Bedeutungsbestimmung zu Grunde.<sup>60</sup> O'Dell versucht, diese durch die metonymische Funktion des Körpers und der Fotografie zu garantieren, Jones multipliziert sie ins Unendliche, indem sie nicht nur die Performance selbst, sondern auch die Fotografie und ihren eigenen Text als subjektiv begreift. Verschiebt man aber die Aufmerksamkeit von der Bedeutung (sei es nun eine emotionale oder absolute) weg, hin zur kommunikativen Vernunft des Werkes und dessen Geltungsansprüchen, so lassen sich Performance und Fotografie als zwar strukturell nicht identisch, aber dennoch in ihrer kommunikativen Fähigkeit gleichwertige ästhetische Medien fassen. Auf dem Weg der Annäherung von Kunstgeschichte und kritischer Theorie lassen sich Habermas' Unterscheidungen verschiedener Handlungstypen aufgreifen und Performance und Fotografie als dramaturgisches Handeln klassifizieren. Das dramaturgische Handeln stellt eine der reinen Kategorien sprachgeleiteter Interaktionen dar, deren Ziel eine auf die subjektive Welt bezogene Verständigung ist, die jedoch praktisch kaum in ihrer idealtypischen Form auftritt, sondern meist Teil einer kommunikativen Handlung ist, die auch die anderen beiden Handlungstypen (das strategische und das normenregulierte Handeln) einbezieht. Wichtiger als die Klassifikation ist also die Betonung von Geltungsansprüchen, die zu stellen die Fotografie nicht weniger in der Lage ist als die Performance. Gleichzeitig wird deutlich, dass der Bezug auf die subjektive Welt nicht zu verwechseln ist mit einer Privatisierung des künstlerischen Gehalts oder auch der interpretierenden Analyse. Sieht man im dramaturgischen Handeln einen Schwerpunkt

---

<sup>59</sup> Jones 1998, S. 27.

<sup>60</sup> Jones betont zwar den Dialog, in dem aber nicht Argumente, sondern Wünsche und Identifikationen ausgetauscht werden, und bestimmt dementsprechend politische und ästhetische Urteile als emotional und individuell „(...) All political and aesthetic judgements are invested and particular rather than definitive and objective.“ Jones 1998, S. 24. Letztendlich stehen so nur verschiedene Projektionen mehrerer Personen unvermittelt nebeneinander.



künstlerischer Produktion, bedeutet dies, dass die politischen Bezüge Validierungspunkte sind, es aber nicht darum gehen kann, über das Kunstwerk eine faktische gesellschaftliche Veränderung unmittelbar zu bewirken. Vielmehr steht die Verständigung über eine von PerformerIn und BetrachterIn geteilte Welt im Vordergrund. Betont man also konsequent das verständigungsorientierte Moment des dramaturgischen Handelns, gewinnt die Performance ihren spezifischen Charakter nicht aus der Anwesenheit eines Körpers, sondern aus einem ästhetischen Spiel mit Darstellungsnormen, denen dieser Körper unterworfen ist - Darstellungsnormen, die auf besondere Weise aber ebenso vermittelbar sind: durch Fotografien und andere Bildmedien.

## **2.2 Performancetheorie**

Es wurde bereits deutlich, dass die Anwendung von Habermas' Definition des dramaturgischen Handelns auf die Kunst sowohl Bürgers Behauptung des Scheiterns der Avantgarde in Frage stellt als auch das Problem der Performancefotografie in ein anderes Licht rückt. Da handlungstheoretische Reflexionen für die Kunsttheorie keinesfalls selbstverständlich sind, werde ich, bevor ich mich der konkreten Analyse von Hatoums frühen Performances zuwende, die Bedeutung des Habermas'schen Ansatzes für die Performancetheorie darlegen. Ich werde zunächst den Forschungsstand skizzieren, um dabei das zentrale Problem der meist nur impliziten handlungstheoretischen Ansätze aufzuzeigen und um vor diesem Hintergrund meine eigene Herangehensweise zu verdeutlichen.

Zwei handlungstheoretische Pole bilden die konträren Positionen von AktionistInnen und RelativistInnen. Eine weitere Spielart dieser Dichotomie findet sich in den Positionen von RationalistInnen und EssentialistInnen. Die theoretische Unterscheidung lässt sich knapp formulieren: RationalistInnen und AktionistInnen gehen von einem vernunftgesteuerten, die EssentialistInnen und RelativistInnen von einem physiologisch oder psychologisch determinierten Subjekt aus.

Faktisch lassen sich die beiden Lager jedoch nicht so eindeutig unterscheiden. So spricht Julia Banes z.B. von einem „strategischen Essentialismus“, der das Paradox eines vernunftgeleiteten Irrationalismus insbesondere der feministischen Kunst der 60er und 70er Jahre erklären soll. Nach der Erläuterung von Banes Ansatz werde ich als Beispiel für ein aktionistisches Performanceverständnis Kristine Stiles Theorie darstellen und anschließend zur Erklärung des Relativismus noch einmal Jones anführen, um dann die Synthese der beiden Positionen in O'Dells Modell des Psycho-Legalismus nachzuvollziehen, auf den ich mich bei der Analyse von Hatoums Performances teilweise in Abgrenzung von, teilweise in Anlehnung an O'Dells Argumente beziehen werde.

### 2.2.1 Strategischer Essentialismus

Im Sinne eines strategischen Essentialismus lässt sich die Performance der 70er Jahre als kritische Reaktion auf die ambivalente Wiederentdeckung des weiblichen Körpers in den 60er Jahren verstehen:

„In fact, the feminist critique [der Performance] that arose in the Seventies and Eighties may be in part a response not only to the nudes of art history but to the work of the early Sixties visual artists who, abandoning abstraction and returning to figurative art, reinstalled the female figure in their artwork in ways that were not always positive.“<sup>61</sup>

Die Gegenbewegung beinhaltete den Versuch, eine selbstbestimmte weibliche Ikonographie zu entwickeln. Im *Womanhouse* (1972) z.B. sollte *The Dining Room*, eine Gemeinschaftsinstallation mehrerer Künstlerinnen, eine utopische Inszenierung häuslichen Lebens darstellen:

"Life (...) as it hopefully might be. It was a place where good things flowed forever, a permanent feast, a delight to the eyes, a palette of the senses, an indulgence in rich texture; real and illusory.“<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Banes 1993, S. 224.

<sup>62</sup> Judy Chicago (Initiatorin von *Womanhouse*) zitiert nach Meyer 1996, S. 59f.

Manche KünstlerInnen und TheoretikerInnen reagierten auf die, von der höher gestellten Norm der Männlichkeit abhängige, gesellschaftliche Definition von Weiblichkeit mit dem Postulat einer weiblichen Essenz. Ein universeller weiblicher, meist biologisch konzipierter Wesenskern sollte die Basis für die Konstruktion eines politisch handlungsfähigen Subjekts schaffen und in Bezug auf Männlichkeit andersartig, einzigartig und mindestens gleichwertig sein. Rebecca Schneider versteht diesen Standpunkt als politische Transgression: Die Selbstzuschreibung einer Essenz solle die Trennung von Haben (Mann) und Sein (Frau) zu Gunsten eines gleichzeitigen Habens und Seins beider Geschlechter auflösen und derart die Konstitution eines weiblichen Subjekts ermöglichen.<sup>63</sup> Allerdings konnte die Vorstellung einer originären Weiblichkeit nicht aus dem Nichts geschaffen werden, und all zu oft griffen Künstlerinnen auf althergebrachte Klischees zurück, wie etwa auf das der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur, Mütterlichkeit, Mystik etc.<sup>64</sup> Inzwischen wird z.B. der „effervescent body“ (deutsch: sprudelnder, schäumender Körper) der 60er und 70er-Jahre-Performances, wie ihn Banes poetisch nennt, eher als affirmativ kritisiert. Obwohl er ein wesentlicher Bestandteil der feministischen Kritik der 60er Jahre war, scheint er doch in allzu direkter Linie zu den Inszenierungen der Pop Art zu führen. Banes führt aus, wie die Pop Art Wohlstand, Ware und Konsum in einer oft misogyn inszenierten Austauschbarkeit von Nahrung und Körperteilen feierte.<sup>65</sup> Während Andy Warhol seinen Film *Eat* (1964) - eine intime Echtzeitstudie eines Pilze essenden Mannes, der sich in die sensuelle Serie von *Kiss*, *Blowjob* und *Couch* (alle 1964) einreicht - zeigt, betont Allan Kaprow den organischen Körper in seinem gleichnamigen Happening *Eat* (1963), indem er die BesucherInnen einlädt, in einem körperartigen Environment diverse Speisen zu

---

<sup>63</sup> Schneider 1997, S. 36.

<sup>64</sup> Zu mystischen Tendenzen in den Anfängen der weiblichen Performance vgl.: Roth 1989.

verzehren.<sup>66</sup> Während diese Arbeiten eher experimentell als sexistisch anmuten, ist die Grenze der neuen Körperfreude zum sexistischen Spektakel allerdings fließend. So müssen sich nicht nur Benjamin Pattersons *Lick Piece* (1964)<sup>67</sup> oder Tom Wesselmanns Akte diese Kritik gefallen lassen, sondern auch feministische Künstlerinnen wie Carolee Schneemann, die ihre Performance *Meat Joy* (1964) als „flesh jubilation“ bezeichnete.<sup>68</sup> Schneemann inszeniert sich als nährende Frau indem sie z.B. halbnackte Männer mit Würsten, Fisch und rohem Hühnchen belädt,<sup>69</sup> was sie heute weniger subversiv als vielmehr konventionell weiblich erscheinen lässt. Banes hebt allerdings hervor, dass auch die Funktion solcher Klischees kontextualisiert werden muss. So sagt sie z.B. zum Bild der nährenden Frau in den 60er und 70er Jahren:

„Such imagery has complex political significance. It seems today to be a clear example of sexist essentialism, but in this context it signals an affirmation of the value of nurturing over a macho worldview.“<sup>70</sup>

Der nährende Körper würde hier also nicht als tatsächliches Ideal und Identitätsbehauptung gesetzt, sondern als strategisches Argument dem abstrakten Rationalismus des Patriarchats entgegengestellt. Entscheidend für meine Argumentation ist die von Banes demonstrierte Notwendigkeit, auch scheinbar ‚irrationale‘ Ansätze als Ausdruck einer kontextspezifischen und in diesem Rahmen auch rationalen Kommunikation zu betrachten. Der strategische Essentialismus in Form des naturnahen Körperideals der 70er-Jahre-Performances ist nur als Symptom der dialektischen Beziehung zwischen herrschender Ideologie und künstlerischer Strategie zu verstehen.

---

<sup>65</sup> „The food imagery in Pop Art also shows food as festively interchangeable with bodies and body parts.“ Banes 1993, S. 199.

<sup>66</sup> Ebd., S. 194.

<sup>67</sup> Das Script zu dieser Performance lautete: „cover shapely female with whipped cream, lick (...) topping of chopped nuts and cherries is optional“. Zitiert Ebd., S. 198.

<sup>68</sup> Zitiert Ebd., S. 197.

<sup>69</sup> Vgl. Ebd. S. 197ff.

<sup>70</sup> Ebd., S. 197.

### 2.2.2 Aktionismus

Ganz im Geist der politischen Umbrüche der 70er Jahre sieht Christine Stiles, eine der frühesten PerformancetheoretikerInnen, die Performance als Aufruf zum Aktivismus. Ihre besondere Qualität liege gerade in der unmittelbaren Aktion, die das Muster für politisches Handeln liefern soll.

"Performance ist eine konkrete soziale Praxis, die fortführt, die Bedeutung der visuellen Kunst neu zu definieren durch die Art, in der die Präsenz des Körpers in realen Aktionen ein Paradigma für soziales Handeln liefert."<sup>71</sup>

Stiles geht davon aus, dass die KünstlerIn sich ein geistiges Objekt vorstellt, etwa "Die Revolution", welches sie durch ihre ästhetischen Aktionen verwirklichen möchte. Konsequenterweise müssten aus Stiles Sicht die Performances der 70er Jahre als gescheitert betrachtet werden. Sicherlich verdient auch der Aktionismus und damit das teleologische Handeln der PerformancekünstlerInnen Beachtung. Mit dem Modell des dramaturgischen Handelns kann ein politisches Resultat jedoch nicht als Beurteilungsmaßstab gesetzt werden.

### 2.2.3 Postmoderner Relativismus

Jones postmoderner Ansatz wurde bereits im Zusammenhang mit dem Problem der Fotografie diskutiert. Am Beispiel Mendieta's wurde festgestellt, dass Jones die Performance nicht wie Banes vorrangig über den Einbezug eines kunsthistorischen Kontextes interpretiert, sondern über die Biografie der Künstlerin und einer bewussten Identifikation mit ihr.

„I experience the burning wound that links Mendieta's body to the earth as the same wound that marks the absence and loss of her body/self.“<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> (Übersetzung JM) "Performance [is] ... a concrete social practice that continues to redefine the meaning of the visual arts through the ways in which the presence of the body in real events provides a paradigm for social action". Stiles 1990, S. 47.

<sup>72</sup> Jones 1998, S. 27.

Jones meint, Mendieta's Arbeit fast mystisch per Einfühlung zu erfahren. Dass die Problematik von Mendieta's Exilierung hinter einer nostalgischen Sehnsucht nach einer vermeintlich ursprünglichen und daher auch unzerstörbaren Verbindung zur Natur verschwindet, gilt Jones nicht als kritikwürdig. Es mag sein, dass Jones sich Mendieta's eskapistisches Beispiel ausgesucht hat, um die Kraft ihrer postmodernen Lesart zu demonstrieren. Jones betont immer wieder, dass es ihr gerade um eine Neubewertung der Arbeiten gehe. Eine solche postmoderne Lesart läuft jedoch nicht nur in Mendieta's Fall Gefahr, die Verbindung zwischen Werk und Biografie zu idealisieren. Gerade Mendieta's Beispiel verdeutlicht, dass der eingangs erwähnte epistemologische Vorteil von Außenseiterperspektiven nur ein Potential beschreibt, dass einer angemessenen ästhetischen Artikulation bedarf. Im Gegensatz zu Jones, die die multiplen Bedeutungen einer jeden künstlerischen Äußerung betont, möchte ich hingegen bewusst den nur geringen Bedeutungsspielraum solcher Äußerungen in einem aktuellen politischen Kontext, einer von KünstlerIn und BetrachterIn geteilten Lebenswelt hervorheben.

#### **2.2.4 Psycho-Legalismus**

Während Banes' (strategischer Essentialismus) und Stiles' (Aktivismus) Positionen sich soziologisch begründen und Jones (postmoderner Relativismus) psychologisch argumentiert, versucht Kathy O'Dell in ihren Überlegungen die beiden Ansätze auf unorthodoxe Art zu vereinen. Wie schon Banes und Stiles insistiert auch O'Dell auf der politischen Bedeutung der Performance – wieder mit neuen Argumenten und Beispielen. Sie beschäftigt sich nicht mit den weiterhin dem klassisch Schönen zuspieldenden Werken Schneemanns und Mendieta's, sondern mit der extremeren Version der „masochistischen Performance“. Ausgehend von Gina Panes, Vito Acconci's, Chris Burden's und Ulay/Abramovic's Performances kommt O'Dell zu dem Schluss, dass es die selbst gestellte Aufgabe

der Performance der 70er Jahre sei, kollektive Verdrängungsprozesse aufzuarbeiten.<sup>73</sup> O'Dell vermeidet das Dilemma von Stiles' radikalem soziologischen Ansatz, wenn sie die Aktionen der 70er Jahre trotz ihres eindeutigen Protestcharakters nicht als "Aufruf zum Aktivismus", sondern als eine Infragestellung der Funktionsweise physischer und psychischer Identifikationsprozesse versteht.<sup>74</sup> Um eine komplexere Darstellung der Interdependenz von Individuum und Gesellschaft zu ermöglichen, wählt O'Dell eine Methode, die sie als "psycho-legalistische Herangehensweise" beschreibt. Die "legalistische" Komponente ihrer Theorie bezieht O'Dell auf Grant Gilmores Gesellschaftsanalyse *The Death Of Contract* (1974). Der Historiker Gilmore diagnostiziert in seinem Buch eine Auflösung des Vertrages zwischen Bürger und Staat in den USA als Folge des Vietnamkrieges. Der Zusammenbruch des Vertrauens gegenüber staatlichen Institutionen ist laut O'Dell auch zentrales Thema der zeitgleichen Performances von KünstlerInnen wie Ulay/Abromovic, Vito Acconci und Gina Pane. In Hinsicht auf die weitere Entwicklung der Performance kann das Genre ihres Erachtens auf eine positive Entwicklung stolz sein. Sie beschreibt den Wechsel der politisch engagierten Aktionen der 70er Jahre zu den formalistischen der 80er folgendermaßen:

"Die Zeit des physischen Protests gegen diesen spezifischen Konflikt [den Vietnamkrieg, JM] ging ihrem Ende entgegen (...), und die Zeit der Analyse der grundlegenden Struktur dessen, wogegen protestiert wurde, hatte begonnen."<sup>75</sup>

Mag man den Stellenwert von Vietnam in der amerikanischen Kunst der 70er Jahre und die lineare Evolution der Performance vom

---

<sup>73</sup> „(...) Such [complex repressive] processes are, themselves, the chief concern of performance art (...).“ Stiles 1990, S. 12.

<sup>74</sup> "It is precisely the operation of comparison inherent in metaphoric relations that I believe is key in performance art, where both differences and similarities between physical and psychical identifications are continually called into question." Ebd., S. 19.

<sup>75</sup> (Übersetzung JM) „The time for physical protest over this specific conflict [der Vietnamkrieg, JM] was passing (...), and the time for analysis of the underlying structure of that which had been protested had begun.“ O'Dell 1990, S. 151.

Protest zur Reflexion auch bezweifeln, so markiert O'Dells Position doch eine allgemeine Neuorientierung der Forschung, indem sie den Protest nicht mehr als gegen ein äußeres System gerichtet sieht, sondern vor allem dessen Auswirkungen auf die psychische Konstitution des Einzelnen reflektiert.

Während Jones das Individuum durch die Verabsolutierung seiner psychischen Funktionen (Wunsch, Projektion und Begehren) auch im Feld des Politischen ins Blickfeld rückt, versucht O'Dell das Problem der Wechselwirkung zwischen Subjekt und System in der Kunst durch eine Annäherung von Lacanscher Psychoanalyse und Vertragstheorie zu begreifen.

O'Dell konkretisiert ihr Gedankengebäude durch Werkanalysen Gina Panes, Vito Acconcis, Chris Burdens und Ulay/Abramovics. Barbara Engelbach hat durch den Vergleich von Burdens und Panes Performances herausgestellt, dass ein wesentliches Element von Panes Performances deren narrative Struktur ist, während sich Burdens Aktionen häufig auf eine Situation reduzieren lassen (z.B. „sich in den Arm auch die Werke Hatoums auszeichnet, nehme ich im Folgenden vor allem auf O'Dells Besprechung von Pane Bezug. O'Dell konkretisiert ihre Thesen unter anderem an Gina Panes Performance *Money, Meat, Fire* (1971). Diese beginnt mit einem Vertragsabschluss: Um an der dreiteiligen Performance teilnehmen zu können, müssen die ZuschauerInnen 2% ihres Jahreseinkommens bei einem Notar hinterlegen. Während der Aufführung verschlingt Pane einen Teller rohen Fleisches und würgt es wieder hervor, anschließend setzt sie sich von einer Lampe geblendet vor einen Fernseher, der (Vietnam-)Kriegsnachrichten zeigt und schließlich erstickt sie mit ihren bloßen Händen und Füßen kleine, in Sandhaufen gesetzte Feuer. Durch den Einsatz des technischen Gerät (Fernseher) sowie durch die Kriegsbilder entwirft Pane eine Krisensituation, in der ihr (bekleideter) Körper im Spannungsfeld von psychischer und medialer/ideologischer Prägung zu scheinbar pathologischen Handlungen überspringt. Die Inszenierung der Bezahlung des Eintrittsgeldes verweist auf den



ökonomischen Hintergrund der Mechanismen, welche Menschen zur Vernichtung fremder und des eigenen Körpers bringt. Laut O'Dell parallelisiert Panes häusliche Inszenierung des Kriegsschreckens Individualpsychologie und Gesellschaftsstruktur. Die Diskrepanz zwischen verstümmelten Kriegsoptionen und den verantwortlichen, aber unbeteiligten Regierungen<sup>76</sup> entstehe innerhalb einer Gesellschaft, deren Rechtssystem sein Analogon im psychologischen „Gesetz des Vaters“ findet:

"Dieses "Gesetz [des Vaters]" und der häusliche Schauplatz, in dem es ursprünglich formuliert wurde, dienen zusammen als paradigmatische Metaphern für die buchstäbliche Institution des Gesetzes, innerhalb derer sich alle Individuen täglich bewegen."<sup>77</sup>

Die Kluft zwischen Bürger und Staat, zwischen Leben und Kunst insbesondere zwischen konkretem Leiden und medialer Repräsentation erlaubte es den KünstlerInnen, laut O'Dell, eine grundsätzliche Kritik an der Konstitution des Symbolischen zu üben.<sup>78</sup>

In diesem Licht sind die masochistischen Techniken, mit denen Pane und viele ihrer KollegInnen einer durch Vergnügen erzeugten Nähe zum Publikum entgegenwirken, keine Selbstbestrafung, sondern vielmehr Kritik an der verdrängten Basis einer patriarchalen Gesellschaft. Eine Kritik, die sich den Effekt einer konstruktiven Entfremdung zunutze macht:

"Sie [das Publikum, JM] konnten sowohl den Wert der Distanz erwägen, als auch die Verletzlichkeit von jedem der beiden identifikatorischen Pole (dem Subjekt und dem Objekt, JM) überdenken. Die Eröffnung dieses kritischen Raumes wird von der

---

<sup>76</sup> O'Dell 1992, S. 34 u. S. 38f.

<sup>77</sup> (Übersetzung JM) „This 'law [of the father]' and the domestic site in which it was initially formulated together serve as paradigmatic metaphors for the literal institution of law within which all individuals deal daily.“ Ebd., S. 47.

<sup>78</sup> „(...) 1970s masochistic artists dispelled myths of collapse that form the basis of the art-equals-life debate and its corollary – the media-representation-equals-life-on-the-battlefield debate.“ O'Dell 1992, S. 41 und: „(...) The performance artist (...) guides the viewer along the trajectory of psychical development – which is to say, the course of the construction of the symbolic register.“ Ebd., S. 46.

inhärent entfremdenden Dynamik masochistischer Handlung stimuliert."<sup>79</sup>

Den Wechsel zwischen Subjekt- und Objektposition, den O'Dell mit den methodisch inkompatiblen Ansätzen von (Lacanscher) Psychoanalyse und Vertragstheorie zu beschreiben versucht, fasst Habermas in seiner Theorie des kommunikativen Handelns als die entgegengesetzten Kräfte von System und Lebenswelt. Mit dieser zunächst nur semantischen Übersetzung der Begrifflichkeiten scheinen Panes Performances eine Antwort auf die Habermassche Frage zu geben:

"(...) Wann [berührt] das Wachstum des monetär-bürokratischen Komplexes Handlungsbereiche (...), die nicht ohne pathologische Nebenwirkungen auf systemintegrative Mechanismen umgestellt werden können[?]"<sup>80</sup>

*Money, Meat, Fire* scheint den staatlich legitimierte und vom Individuum geforderte Mord im Interesse von Kriegsprofiteuren, einem solchen Handlungsbereich zuzuordnen.

Allerdings dient Panes Performance, wie O'Dell zeigt, nicht nur der Verurteilung des Krieges, sondern vor allem der Analyse der individuellen Basis eines kriegstreibenden Staates. Als entscheidende Schnittstelle zwischen Individuum und System fungieren die neuen Medien. (Der französische Titel von Panes Performance wird dem medienkritischen Element der Aktion gerechter: *Nourriture, actualités télévisées* [sic], *feu*). Habermas formuliert allgemein gefasst:

"Die Analyse der Parsonianischen Medientheorie hat mich zu der Annahme geführt, dass diese Grenze [der Handlungsbereiche, die nicht ohne pathologische Nebenwirkungen berührt werden können, JM] mit dem Eindringen systemischer Imperative in Bereiche der kulturellen Reproduktion, der sozialen Integration und der Sozialisation überschritten wird."<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> "They [das Publikum, JM] could consider the value of distance as well as the vulnerability pertaining to each of these identificatory poles [Subjekt und Objekt, JM]. The opening up of this critical space is stimulated by the inherently alienating dynamics of masochistic acts." O'Dell 1992, S. 57.

<sup>80</sup> Habermas, 1987b, S. 548.

<sup>81</sup> Ebd., S. 548.

## 2.3 Hatoums Performances im Kontext der politischen Ikonographie der 80er Jahre

Bei der folgenden Analyse von Hatoums frühen Performances der 80er Jahre werde ich überprüfen, inwieweit sich im Vergleich zu Panes 70er-Jahre-Arbeiten das Kommunikationsziel und die Kommunikationsbedingungen beziehungsweise die daraus resultierende ästhetische Form gewandelt haben. O'Dell knüpft ihre Theorie unmittelbar an die politischen Ereignisse der 70er Jahre, insbesondere an das Trauma des Vietnamkrieges. Als Mona Hatoum ein Jahrzehnt später beginnt, Performances zu realisieren, hatte sich das politische Feld verändert. Die Protestbewegung in Amerika war abgeflaut und der „Vertrag“ zwischen Staat und Bürgern wieder hergestellt. Auch wenn die USA, zumindest nach der andauernd starken Medienpräsenz des Vietnamkrieges zu urteilen, das Vietnamtrauma noch nicht verarbeitet haben, ist Europa in den 80ern längst wieder zur Tagesordnung übergegangen. Zwar schwellten weiterhin vielerorts Kriege, keiner davon erreichte aber die innenpolitische Relevanz von Vietnam. Hatoums künstlerische Auseinandersetzung mit politischen Missständen, wie etwa die Nahostkrise, aber auch mit geographisch nicht zu lokalisierenden Konflikten, wie Geschlechter- und Ausländerdiskriminierung, müssen also unter geänderten Vorzeichen betrachtet werden.

### 2.3.1 *Under Siege* (1982) und *Janine Antonis Loving Care* (1993)

In *Under Siege*, **Abb. 3**, befand sich Hatoum sieben Stunden lang in einer transparenten Kabine, deren Boden mit Schlamm bedeckt war; Immer wieder versuchte sie vergeblich aufzustehen und beschmierte

beim Aus- und Hinabgleiten<sup>82</sup> die Wände ihres Gefängnisses bis zur Undurchsichtigkeit. Drei verschiedene Tonbänder mit libanesischen Volksgesängen, Nachrichten zum Palästinakonflikt und Diskussionen über eben jenes politische Geschehen in verschiedenen Sprachen orchestrierten die Aktion. *Under Siege* (deutsch: militärisch belagert) entstand eine Woche vor der israelischen Invasion des Libanon. Nachdem Israel am 6. Juni 1982 einen Krieg gegen den Libanon begonnen hatte, um die Palästinensische Befreiungsbewegung (PLO) zu neutralisieren, erfuhr Hatoums Werk Mitte Juni durch die Belagerung Beiruts eine reale Lösung.<sup>83</sup> Auch wenn die Performance zum Zeitpunkt ihrer ersten Aufführung den Zustand der Belagerung noch als Metapher für die psychische Befindlichkeit der in ihren Rechten und ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkten Palästinenser einsetzte, war der politische Gehalt doch eindeutig. Ungeachtet dessen wurde die Performance missverstanden. Hatoum berichtet:



**Abb. 3** Mona Hatoum  
*Under Siege*, 1982  
Performance  
Gallery, Portsmouth

<sup>82</sup> Das Fallen und Wiederaufstehen setzte Hatoum bereits im vorangegangenen Jahr zur Darstellung sozialer Spannungen ein: In der Performance *Live Work for the Black Room* (1981) lässt sich Hatoum in einem schwarzen Raum wiederholt auf den Boden fallen und umzeichnet ihre eigenen Konturen mit weißer Kreide, in deren Mitte sie jeweils eine Kerze aufstellt und anzündet. Die an Polizeimarkierungen erinnernden Kreidezeichen referieren offensichtlich auf Gewaltopfer, deren Identität nicht näher zu bestimmen ist. Dieselbe Ikonographie des Fallens und der Kreideumrisse benutzt Hatoum in einer Performance mit Stefan Szczelkun (*Performance*, 1985), diesmal auf offener Straße.

<sup>83</sup> „Die israelische Invasion im Südlibanon kostete unter der Zivilbevölkerung 12 000 das Leben; etwa 30 000 wurden verwundet und 200 000 obdachlos. Mitte Juni hatte Israels Armee mit der Belagerung Beiruts begonnen. 15 000 Kämpfer der PLO und ihre syrischen und libanesischen Verbündeten waren in der Stadt eingeschlossen.“ Péan 2002, S. 23. Auch wenn Hatoum selbst ihre Performance nachträglich auf dieses Ereignis bezieht, wird hier nicht eine quasi prophetische Sicht konkreter historischer Abläufe behauptet, vielmehr kann sich Hatoums Arbeit nur auf einen ‚belagerten‘ psychischen Zustand der palästinensischen Bevölkerung bezogen haben, der schon vor der tatsächlichen militärischen Besetzung existierte.

"(...) Die Leute sahen nicht zwangsläufig die Verbindung zu dem breiteren politischen Thema. Sie sahen es als Repräsentation der "Angst" [im Orig. deutsch, JM] der kämpfenden Künstlerin."<sup>84</sup>

Nicht die Intention der Künstlerin soll an dieser Stelle diskutiert werden, vielmehr interessiert mich die spezielle Kombination von Körper und expressiver Geste und das Phänomen des Vorrangs der Bilder vor dem Wort (Tonband und Titel). Die bewegten Schlieren, die Hatoum bei ihrer



**Abb. 4** Janine Antoni, *Loving Care*, 1993 Performance

Performance produzierte, erinnern an das Pollock'sche Actionpainting. Pollocks Drip-Technik stand für einen der Vernunftkontrolle entzogenen Mal-Akt, der dementsprechend vornehmlich psychoanalytisch interpretiert wurde und bei Hatoums Publikum die Vorstellung eines selbstbezüglichen Gefühlsausdrucks der Künstlerin evoziert haben mag.<sup>85</sup> Auch dem nackten Körper der Künstlerin mag ein Anteil an der Entpolitisierung des Geschehens zukommen, indem er die voyeuristischen Impulse des Publikums ansprach und die BetrachterIn damit in den Bereich des Privaten und Persönlichen führte. Die auch noch zehn Jahre später relevante Problematik der Kombination von weiblichem Körper und expressiven Gesten beschreiben de Zegher und Lajer-Burcharth für die formal ähnliche Performance *Loving Care* von Janine Antoni, **Abb. 4**, treffend. In *Loving Care* wischte Antoni, in einen hautengen schwarzen Gymnastikanzug gekleidet, mit ihren in dunkle Tönung getauchten Haaren den Boden, bis dieser vollständig mit Schlieren

<sup>84</sup> (Übersetzung JM) „(...) People didn't necessarily always make the connection to the wider political issue. They saw it as representing the angst of the struggling artist." Hatoum zitiert nach Diamond 1987, S. 135.

<sup>85</sup> Frohne meint der "Diffusioncharakter der Pollockschen Farbspuren" verweise „seismographisch auf die ekstatische Absorbiertheit des Künstlers.“ Frohne 2001, S. 218. Für eine ausführlichere Analyse von Pollocks Technik siehe Prange, 1996.

bedeckt war. De Zegher sieht in Antonis Art des Körpereinsatzes die Schwierigkeit, dass dieser sich zwar über den Machismo des Pollock'schen Actionpainting lustig mache, aber gleichzeitig die phallische Qualität des Fetischs weiblicher Haare bestätige und damit die Vorstellung des weiblichen Opfers evoziere.<sup>86</sup> Auch wenn Hatoum sich nicht ihrer Haare für die Schlierenproduktion bedient, verbinden Antonis und Hatoums Performances der Einsatz eines zwar ver- beziehungsweise bedeckten, aber doch erkennbar weiblichen Körpers als Produzent abstrakt expressionistisch anmutender Farbspuren. Auch auf Hatoum trifft deswegen Lajer-Burcharths Feststellung zu:

„Putting her own body at stake, Antoni turned it into a double-edged tool for creating a sensual self-objectifying spectacle, on the one hand, and, on the other, for displacing the viewer from spectatorial control, comfort and pleasure.“<sup>87</sup>

Der duschkabinenartige Aktionsraum von *Under Siege* ebenso wie das Schlamm-Material lassen sich im urbanen London zudem offensichtlich nicht mit politischer Bedeutung aufladen. Sicher war nicht die Gesamtheit des Publikums in das geschilderte Missverständnis verwickelt. BesucherInnen, die bereits mit Hatoums politischen Arbeiten vertraut waren oder einfach nur dem Titel und dem Tonband etwas mehr Aufmerksamkeit schenkten, werden den Palästina-bezug erkannt haben. Grundsätzlich war der Palästina-konflikt aber für die Exillibanesin Hatoum ein konkreteres Problem als für ihr Londoner Publikum. Durch ihre Exilierung und die Angst um ihre im Libanon verbliebenen Eltern und Verwandten wurde Krieg für sie der zu einem Moment, der auch ihr Leben in London prägte. O'Dell stellt allgemein fest, dass ein Problem extremer Performances, wie die selbstverletzenden Gina Panes, die Konsequenzen der künstlerischen „Direktschlagmethode“ seien. Der militärische Ausdruck soll verdeutlichen, dass sich BetrachterInnen

---

<sup>86</sup> Zegher 1997, S. 102.

<sup>87</sup> Lajer-Burcharth 2000, S. 44.

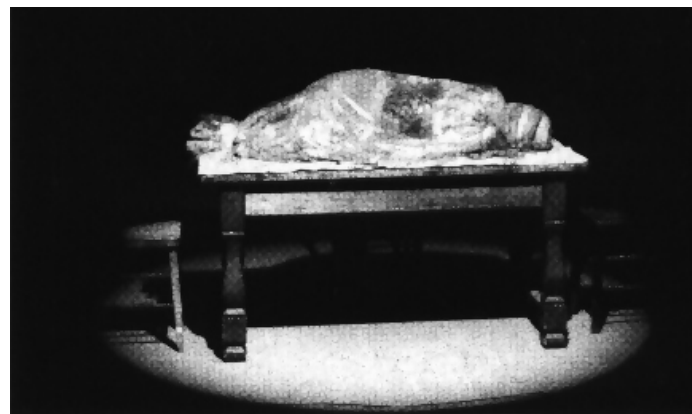
bedroht fühlen können und deswegen die notwendige Komplizenschaft verweigern. O'Dell erklärt das ablehnende Verhalten mancher BetrachterInnen und ihren Unwillen, politische Referenzen zu erkennen, psychologisch:

„Some people feel forced to move into *too* distanced a position, to withdraw into fantasies of earlier developmental stages for purposes of attaining ersatz protection -- that which Pane would refer to as 'anestheticisation.'”<sup>88</sup>

So mag eine Kombination aus dem Bewusstsein um die Gefahren einer performativen Schocktechnik und der Diskrepanz zwischen Hatoums Anliegen und der Lebenswelt ihres Publikums begründen, warum ihre Vermittlungsstrategie sich formal immer zurückhaltender gestaltete.<sup>89</sup>

### 2.3.2 *The Negotiating Table* (1983)

Nach *Under Siege* setzte Hatoum ihren nackten Körper in *The Negotiating Table*, **Abb. 5**, vorsichtiger ein. Man sah Hatoum in einen transparenten Leichensack gehüllt, das Gesicht in Gaze gewickelt und den Bauch mit Eingeweiden bedeckt. In dieser Pose verharrte sie drei Stunden lang bewegungslos auf einem Tisch, von einer grellen Lampe angestrahlt. Rechts und links des Tisches standen zwei leere Stühle als Repräsentanten der Staatsmächte, deren Stimmen im Hintergrund ihren jeweiligen Friedenswillen bekundeten. Zu erotischer Betrachtung lud Hatoums Anblick nicht ein, und keine Bewegung lenkte von der politischen Referenz der Inszenierung ab.



**Abb. 5** Mona Hatoum  
*The Negotiating Table*, 1983  
Performance

<sup>88</sup> O'Dell 1992, S. 61.

<sup>89</sup> Auch der zunehmende Einfluss der neuen Medien mag zu dem Wirkungsverlust masochistischer Techniken beigetragen haben. Engelbach konstatiert bereits für Panes Arbeiten aus den 70er Jahren (im Vergleich zu denen der 60er Jahre) eine Schwächung des Schockeffekts des verletzten Körpers durch die Repräsentationen der Massenmedien. Engelbach 2001, S. 193.

Wie in *Under Siege* wurde die ZuschauerIn durch ein Tonband mit politischen Statements zum Palästina-Konflikt über die Referenz des Geschehens informiert, doch auch ohne akustische Unterstützung war der Kriegsbezug der Szene offenbar. Selbst Jacinto Lageira, der noch in *Under Siege* keinen politischen Bezug entdeckte, meint, *The Negotiating Table* löse eine kollektive Erinnerung aus an "hunderte von Leichen im Krieg getöteter Personen, die in ihre Heimat überführt werden, während die Verhandlungsführer weiter an einem Tisch diskutieren."<sup>90</sup> Da die wenigsten Menschen solche Überführungen und Verhandlungen tatsächlich erlebt haben, liegt es nahe, dass sich Lageira auf Bilder und Berichte der Massenmedien bezieht, die als Erinnerung einen gewissen Realitätsgrad besitzen. Die Analyse des Internet-BBC-Berichts über ein Massaker in Uganda<sup>91</sup> soll demonstrieren, mit welchen Mitteln diese Erinnerungen geformt werden.

In dem BBC-Bericht nimmt das Foto eines anonymen, von zwei Helfern auf einer Bahre transportierten Leichnams einen zentralen Platz ein. Allerdings scheint es in keinem Zusammenhang zur Überschrift - "Massacre Survivor Comes Home" (deutsch: Überlebender des Massakers kehrt nach Hause zurück), **Abb. 6**, zu stehen, da der Körper im Leichensack kein Überlebender ist. Am Tag zuvor wurde das gleiche Bild unter die Schlagzeile „Blair pledges justice for murdered tourists“

The screenshot shows a BBC News article from Thursday, March 4, 1999, at 11:56 GMT. The main headline is "UK Massacre survivor comes home". The sub-headline reads: "The bodies of the victims will be flown home soon". The main text states: "One of the survivors of the tourist murders in Uganda's Bwindi National Park has returned home to London." A photo shows a person in a white uniform pushing a stretcher with a body covered in a white sheet. Below the photo, it says: "The bodies of the victims will be flown home soon". The article continues: "Mark Avis, who holds dual British and New Zealand nationality, arrived at Gatwick Airport early on Thursday morning." A photo of a man and a woman is shown with the caption: "Mr Avis's New Zealand wife, Rhonda, was among those killed in the massacre. The couple had planned to start a family on their return to Britain, where they had been living for a couple of years." Below this, it says: "He arrived on a British Airways flight from the Kenyan capital of Nairobi, Kenya." Another photo shows a young man with the caption: "At his own request he left through a side entrance to avoid waiting reporters." Below this, it says: "Eight tourists were killed by Rwandan Hutu rebels known as the Interahamwe on Sunday." A final photo shows a young man with the caption: "Two were American, two New Zealanders and four were British people in what seemed to have been a well-planned attack staged in".

**Abb. 6** Massacre Survivor Comes Home

<sup>90</sup> (Übersetzung JM) "(...) Rapellait immédiatement les centaines de corps rapatriés des personnes tuées au cours des guerres, tandis que les négociateurs continuent à disserter autour d'une table." Lageira 1994, S. 39.

<sup>91</sup> BBC News | UK | Massacre survivor comes home, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/290316.stm>, Donnerstag, 4. März 1999, veröffentlicht um 11.56 GMT.



(deutsch: Blair fordert Gerechtigkeit für ermordete Touristen), **Abb. 7**, gesetzt.<sup>92</sup> Gleich unterhalb des Titelbildes findet sich das Porträt eines neuseeländischen Paares (die Frau wurde getötet, der Mann überlebte) und eines britischen Mannes (ein weiteres Opfer). Der begleitende Text entwirft der LeserIn eine klare Dichotomie von ‚Gut‘ und ‚Böse‘: Es wird von dem "gutherzigen und großzügigen" Opfer Mark und namenlosen "Mördern" gesprochen. Den LeserInnen wird ermöglicht, ihre Angst und Betroffenheit angesichts des Leichnams (eines Landsmannes) in Wut gegen den vermeintlichen Aggressor umzuwandeln. Obwohl festgestellt wird, dass die britischen und amerikanischen Opfer aufgrund ihrer Nationalität getötet wurden, wird die kolonialistische Vergangenheit Englands mit keinem Wort erwähnt. Aber nicht nur die westlichen Medien arbeiten mit dieser Strategie der Individualisierung des Leidens: Auf einer dem palästinensischen Freiheitskampf wohlgesonnenen Internetseite findet sich die Dokumentation des Mordes an einem palästinensischen Studenten. Wieder taucht das Bild einer in Plastik verpackten Leiche auf, gefolgt von dem Porträt des Jungen vor seinem Tod.

Die Katalogtexte, die Hatoums Fotografien begleiten, liefern hingegen keine erleichternde Identifizierung des Opfers und der Täter. Wird der politische Kontext von *Under Siege* gerne ignoriert,

The screenshot shows a BBC News article from March 3, 1999. The main headline is "UK Politics Blair pledges justice for murdered tourists". The sub-headline reads "Four Britons were among the eight tourists slaughtered while on safari in the Uganda jungle." The article text states that UK Prime Minister Tony Blair has condemned the murder and promised justice. It mentions that the Rwandan rebels are blamed for the massacre and that two Britons escaped the attack. A portrait of Mark Lindgren is shown with a quote from the prime minister: "The thoughts of the whole House will be with their friends and families - to whom we pledge to do all in our power to bring their killers to justice." The article also notes that the High Commission is seeking to establish the facts and that Conservative leader William Hague expressed his sorrow and outrage.

**Abb. 7** Blair pledges justice for murdered tourists

<sup>92</sup> BBC News | UK Politics | Blair pledges justice for murdered tourists, [http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk\\_politics/289973.stm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk_politics/289973.stm), Mittwoch, 3. März 1999, veröffentlicht um 16.38 GMT.

scheint es bei *The Negotiating Table* nicht möglich, den unangenehmen Anblick auf ein privates Problem der Künstlerin zurückzuführen. Dennoch ist Hatoums Setting keine Kritik der Massenmedien. Das Bild des Opfers fungiert nicht wie das Fernsehbild bei Pane als Illustration der Distanz zwischen Realität und Abbildung. Hatoum nutzt in *Negotiating Table* die durch die Massenmedien erzeugte Kraft des Bildes für ihre Zwecke und scheint die ambivalente Rolle der Medien anzuerkennen, deren positiven Anteil Habermas folgendermaßen beschreibt:

"Sie [die Massenmedien, JM] lösen Kommunikationsvorgänge aus der Provinzialität raumzeitlich beschränkter Kontexte und lassen Öffentlichkeiten entstehen, indem sie die abstrakte Gleichzeitigkeit eines virtuell präsent gehaltenen Netzes von räumlich und zeitlich weit entfernten Kommunikationsinhalten herstellen und Botschaften für vervielfältigte Kontexte verfügbar halten."<sup>93</sup>

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass Hatoums Performancestrategie der 80er Jahre sich nicht durch den Reflexionsgrad von Gina Panes Arbeiten eine Dekade zuvor unterscheidet. Der Wandel des politischen Kontexts, sei dieser nun mit Backlash oder innenpolitischer Befriedung benannt, bedingt einen Wechsel der ästhetischen Form. Hatoum nutzt die Konventionen der Medienwelt, statt sich wie Pane kritisch auf sie zu beziehen. Während Pane in *Money, Meat, Fire* ihre ästhetische Sprache als Reaktion auf zugleich grausam real und medial distanziert empfundene

---

<sup>93</sup> Habermas 1987b, S. 173.

Fernsehbilder entwickelte,<sup>94</sup> hatte sich die Kriegsberichterstattung in den 80er Jahren gewandelt.

„Diese langfristigen Folgen des Vietnam-Traumas [eine vermeintlich erzeugte Antikriegsstimmung, JM] wurden im Golfkrieg - Galtung und Vincent (1992) nennen ihn den ersten "participant war" - besonders deutlich: Die militärisch-politische Informationssteuerung wurde perfektioniert, das direkte Kriegsgeschehen fand weitgehend ohne journalistische Zeugen statt, und erst nach sorgfältiger Zensur erreichten Informationen - und Desinformationen - die Öffentlichkeit.“<sup>95</sup>

Die Zensur der realen Gewalt in der Kriegsberichterstattung wird jedoch begleitet von einem viel diskutierten Ansteigen gewalttätiger Bilder in anderen Genres, wie Spielfilmen, Serien und Dokumentationen, das zu einer Abnutzung des Schockeffekts solcher Bilder führt.

„Wendet man die Logik der Desensibilisierung auf das Konzept der Habituation an Mediengewalt an, kann behauptet werden, dass durch die hohe Rezeption von (teilnehmend erlebter) Gewalt sich beim Rezipienten eine Art psychologischer Abstumpfung einstellt.“<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Diese Ambivalenz spiegelt auch die Forschung zur Wirkung der amerikanischen Kriegsberichterstattung in Vietnam. Weit verbreitet ist zwar die Meinung, dass der Vietnamkrieg ein „Fernsehkrieg“ war, über die politische Wirkung der TV-Bilder gibt es allerdings Differenzen: Einige gehen davon aus, dass die Studentenproteste erst durchs Fernsehen ausgelöst wurden und die Medienbilder wesentlich an der Beendigung des Krieges beteiligt waren, so etwa der Medienforscher McLuhan, dessen Enthusiasmus sich allerdings als zu groß erwies: „Die vor allem durch das Fernsehen steigende öffentliche Beteiligung am politischen Geschehen ebenso wie an nationalen und internationalen Katastrophen war etwas, was McLuhan nicht nur positiv - im Sinne von aktiv ausgeübter Demokratie - bewertete, sondern geradezu idealisierte. Was er für die amerikanischen Studentenproteste als Reaktion auf die Fernseh-Kriegsberichterstattung aus Vietnam tatsächlich zutreffend beschrieben hat, war jedoch kein grundsätzlicher Medienwirkungsmechanismus, der irgendeinen späteren Krieg zu verhindern in der Lage gewesen wäre.“ Tiedemann 2001. Andere meinen, die Medienbilder hätten gerade zur Beruhigung der Bevölkerung durch Gewöhnung geführt. „Beachtenswert sind in diesem Zusammenhang [der gesellschaftlichen Habituation an das mediale Gewaltangebot, JM] Untersuchungen zur US-Kriegsberichterstattung im Vietnam-Krieg. Mangelsdorff und Zuckerman (1971) gingen beispielsweise davon aus, dass durch die (gezielte!?) schrittweise Steigerung des Einsatzes der Berichterstattung im Vietnam-Krieg der Widerstand der Bevölkerung vermieden wurde. Als Beispiel nennen die Autoren das My Lai-Massaker und fragen, ob sich durch das wiederholte Zeigen dieser Aufnahmen die amerikanische Bevölkerung an das Bild Greueltaten begehender Amerikaner gewöhnte.“ Bleh 1993.

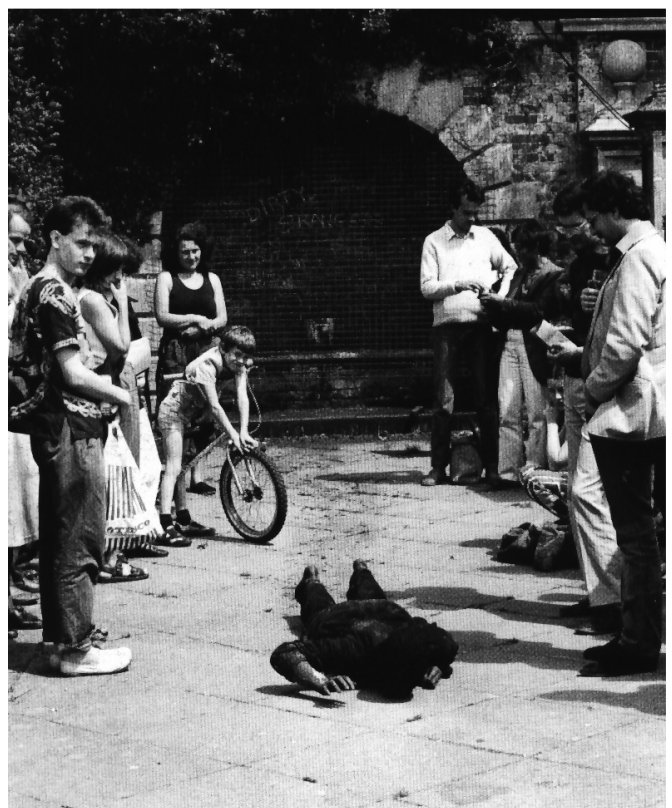
<sup>95</sup> Ansorge/Streibl 1997.

<sup>96</sup> Bleh 1993.

Neben der politischen Situation können auch diese Parameter die bereits besprochene Zurückhaltung von *The Negotiating Table* ergänzend erhellen. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass in einer Öffentlichkeit, deren Struktur nicht mehr dichotomisch als Gegensatz zwischen Massenmedien und Privatsphäre verstanden werden kann, sich Hatoums Arbeiten an einem Ort der Verständigung zwischen verschiedenen Lebenswelten positionieren, wobei jedoch noch die aktivistische Haltung der 70er Jahre durchscheint.

### 2.3.3 *Them and Us ... and Other Divisions* (1984)

Deutlicher noch als in *The Negotiating Table* wird die Tradition, in der Hatoums Performances stehen, aber auch deren Weiterentwicklung, in ihrer Arbeit *Them and Us ... and Other Divisions*, **Abb. 8**. Als Aufführungsort für *Them and Us* wählt Hatoum einen öffentlichen Park. Zur Mittagszeit wischt sie mit einem in roter Farbe getränktem Schwamm unter den Tischen und Stühlen einer 30 Meter langen Terrasse. Hatoum kriecht, ganz in Schwarz gekleidet, selbst den Kopf von einem schwarzen Sack völlig verhüllt, über den Boden der Terrasse, auf der ParkbesucherInnen ihre Mittagspause genießen. Am hinteren Ende der Terrasse gelangt sie an eine Nische, vor der sie eine Wand aus Zeitungspapier aufgestellt hat. Sie brennt das Papier ab, und die zurückgesetzte Steinmauer, über und über beschmiert mit rassistischen Sprüchen, kommt zum Vorschein. Die ausländerfeindlichen Parolen beziehen sich vor allem auf den Mittleren Osten - „Stinking Arabs, Iraki Bastards, Palestinian Terrorists“ – aber auch auf Farbige, Juden und Schwule. Die Wahllosigkeit der angefeindeten Klischees wird schließlich in dem



**Abb. 8** Mona Hatoum  
*Them And Us ... And Other Divisions*, 1984  
Performance

auffälligsten und raumgreifendsten Spruch in der Mitte der Wand deutlich. Hier wird das abgelehnte Andere auf alle „Fremden“ erweitert: „Dirty Strangers“ (deutsch: dreckige Ausländer/Fremde). Die unsinnige Parole übersetzt den zunächst abstrakt philosophisch klingenden Titel (*Them and Us ... and Other Divisions*) in die alltägliche Realität der Fremdenfeindlichkeit und weist auf die Austauschbarkeit der Sündenböcke hin. Die Mauer, das Symbol der im Titel bezeichneten Trennung (englisch: Division), bezeichnet - als materieller Träger von Aggressionen gegen Kategorien menschlicher Identität, seien es nationale, sexuelle, ethnische oder religiöse - zugleich den Punkt, an dem sich Politik und Psyche überschneiden. Während Jones die Politik in Mendietas Psyche lokalisierte, verleitet Hatoums Arbeit eher dazu, Subjektivität als Pendant zu einer politischen Situation zu verstehen.

Der formale Aufbau dieser Performance, das Kriechen, Fallen und der politische Appell, erinnern an Pane,<sup>97</sup> wenn Hatoum auch im Ausmaß des sich selbst zugefügten Leids weit hinter den Körperverletzungen Panes und anderer ihrer KollegInnen der 70er Jahre zurückbleibt.

### **2.3.4 Die Tradition des Wischens – von Jackson Pollock zu**

#### ***Womanhouse***

Der Vorgang des Wischens ruft verschiedene kunsthistorische Traditionen auf. Bereits angesprochen wurde der Bezug der horizontalen und performativen Ausrichtung auf die all-over Technik Jackson Pollocks, einer „Ikone“ der Moderne. Obwohl Jackson Pollock Synonym für den Abstrakten Expressionismus geworden ist, herrscht immer noch Uneinigkeit über den Charakter seiner

---

<sup>97</sup> Im gleichen Jahr, 1984, passt Hatoum die Performance einer anderen Örtlichkeit (ohne besprühter Mauer) an: nach dem Wischen versucht sie, einen Tisch zu decken, fällt immer wieder hin, bis sie schließlich eine Anzahl von Tellern mit rohen Nieren bestückt hat, die sie dann dem Publikum serviert. Der Einsatz des rohen Fleisches und das Verschlingen finden sich auch in Panes Performance *Money, Meat, Fire*.

Arbeiten.<sup>98</sup> Wenn eine figurative Interpretation der abstrakten vorgezogen wird, geschieht dies häufig vor dem Hintergrund einer Jungianischen Psychologie.<sup>99</sup> Rosalind Krauss versucht Pollock mit einer Mischung aus Hegel'scher Philosophie und Strukturalismus zu verteidigen, die es ihr ermöglicht zu behaupten, dass es nur an den einer falschen Abbildtheorie verhafteten KunstgeschichtlerInnen liege, dass Pollock als Formalist kategorisiert werde. Auch wenn ich selbst für die Erweiterung der kunsthistorischen Theoriebildung plädiere, sehe ich das Urteil des Formalismus in diesem Fall nicht als Resultat des kunstgeschichtlichen „Abgrundes der Ignoranz“,<sup>100</sup> sondern als legitimen Anspruch auf eine über die strukturalistische Interpretation hinausgehende ästhetische Erfahrung. Die Kunstgeschichte fand diese Erfahrung zunächst auf Seiten des Künstlers im performativen Charakter von Pollocks Arbeiten, die sich in der Prägung des Begriffs „Action Painting“ spiegelt.<sup>101</sup> Action (deutsch: Handlung) liegt im Fall Pollocks sowohl faktisch als auch intentional noch allein beim Künstler, der quasi stellvertretend für die BetrachterIn handelt.

„The American painter discovered a new function of Art as action that belonged to himself.“<sup>102</sup>

Die spätere Performance-Kunst greift die Vorstellung von der Kunst als Handlung auf und erweitert sie um den Anspruch, auch ein Handeln der BetrachterIn zu initiieren. Wie bereits gezeigt wurde, ist dieser Anspruch zentral für die feministische Performance um Judy Chicago und das *Womanhouse* (1972), in der auch das Wischen eine wichtige Figur ist. Im *Womanhouse* inszenierte Chris Rush in

---

<sup>98</sup> Vgl. Krauss 2000, S. 281ff.

<sup>99</sup> William Rubin macht eine neue Strömung aus, die er „Jungianische Kunstkritik“ nennt: „Viele der Kommentare über ihn [Pollock, JM] im letzten Jahrzehnt, speziell die Jungianische Kunstkritik, stammten von jungen Autoren, die frisch von den Kunstgeschichte-Instituten kamen (...)“ zitiert nach Krauss 2000, S. 288 FN 19. Aber natürlich gibt es, was die Interpretation seiner Figuration angeht, auch Differenzen: „Was für Carmean in einem bestimmten Bild eindeutig ein gekreuzigter Christus zu sein scheint, war für O'Connor ebenso offensichtlich ein Affe (weiblich).“ Ebd., S. 288.

<sup>100</sup> Ebd., S. 294.

<sup>101</sup> Putz 1975, S. 255.

ihrer Performance *Scrubbing* das alltägliche Leid der Hausfrau, indem sie schlicht mehrere Stunden lang den Boden schrubbte.<sup>103</sup> Ein Jahr später wandte Mielke Laderman Ukele Rushs häusliche Kritik gegen die Institution des Museums: In ihrer Performance *Washing, Tracks, Maintenance: Maintenance Art Activity III* (1973) wischte sie einen Tag lang den Museumsboden des Wardsworth Atheneum. Ihre Aktion erinnerte an die, auch der oft als fortschrittlich fantasierten Kunstwelt zu Grunde liegenden, Rollenverteilung der Geschlechter: Die Räume, in denen vornehmlich die Werke männlicher Künstler zu sehen sind, werden von schlecht bezahlten, ‚unsichtbaren‘ Frauen geputzt.<sup>104</sup> Hatoum gibt dem feministisch/institutionskritischen Diskurs von Rush und Ukele eine neue Wendung, indem sie das ‚Andere‘ zwar ikonographisch durch den über die vornehmlich von Frauen verrichtete Hausarbeit eindeutig geschlechtlich konnotierten Akt des Wischens einsetzt, sich aber thematisch vor allem auf politisch Diskriminierte bezieht.<sup>105</sup>

### **2.3.5 Wandel der Körpermetaphern – von Gina Panes**

#### **Masochismus zu Hatoums ‚Gut Reaction‘**

Hatoums Einsatz ihres Körpers bedient sich nicht mehr selbstverletzender Praktiken wie etwa Panes berühmtem Aufschneiden diverser Körperteile. Folgt man O'Dell, distanzieren die masochistischen Techniken Panes das Publikum zwar vom dargestellten Geschehen; die Schockwirkung, die ihre sichtbar echten Schmerzen erzielten, korrelierte jedoch mit dem allgemeinen Gefühl der Entfremdung angesichts eines der Bevölkerung unverständlichen Vietnamkrieges, der Todesopfer aus ihren eigenen

---

<sup>102</sup> Rosenberg, zitiert nach Putz 1975, S. 257.

<sup>103</sup> Broude/Gerrard 1994, S. 59.

<sup>104</sup> Broude/Gerrard 1994, S. 64.

<sup>105</sup> Diese Entwicklung von der Institutionskritik zur Lebenskritik fügt sich nicht Fosters Entwurf der Avantgarde, deren Bewegung er genau umgekehrt als von Lebenskritik zur Institutionskritik beschreibt. Ob Hatoums Arbeiten allerdings eine regelbestätigende Ausnahme darstellen oder als Teil einer andersgearteten Bewegung fungieren, bleibt dahingestellt.

Reihen forderte. Im gewandelten politischen Kontext der 80er Jahre kann Hatoum nicht mehr damit rechnen, das Elend der Kriegsoffer des Nahen Ostens einem tendenziell gleichgültigen Publikum durch stellvertretendes Leiden vermitteln zu können. Die für Hatoum typische Strategie des Appells an den Körper und die Gefühle der BetrachterIn, ihre Provokation dessen, was sie selbst eine ‚gut reaction‘, eine (Abwehr)Reaktion aus dem Bauch nennt, fällt gemäßiger aus als bei Panes Aktionen. Hatoum sieht davon ab, die BetrachterInnen zu schockieren.<sup>106</sup> Sie sucht weniger nach der metonymischen Vermittlung des Leidens, womit sie auf eine direkte Empathie der BetrachterIn setzen würde, als nach metaphorischen Bildern. Der Wandel der Inszenierungen der Performance von radikalen Aktionen der 70er Jahre zu den ästhetisierten Arbeiten der 80er lässt sich insofern auf eine Anpassung der künstlerischen Strategie an eine verhaltenere innenpolitische Lage zurückführen, da Hatoums Beschäftigung mit einem Konflikt, der dem Publikum nicht unbedingt emotional präsent ist, die ästhetische Thematisierung der Nahostkrise erschwert. Einem unbeteiligten Publikum gegenüber muss sie zunächst einmal die Basis für eine Kommunikation schaffen. D.h., wenn sich die Lebensbezüge von KünstlerIn und Publikum nicht genügend überlappen, kann Verständigung nur gelingen, wenn zunächst eine gemeinsame Situationsdefinition ausgehandelt wird. Über eine abstrakte, aber doch eindeutige Darstellung körperlichen Leidens erzeugen Hatoums Performances eine unangenehme Intimität, die jedoch nicht die extreme Form des Schocks der masochistischen Performances der 70er Jahre annimmt.<sup>107</sup> Da Hatoums politische Position keine mit dem Publikum geteilte Grundhaltung voraussetzen kann, wird der gesellschaftskritische Gehalt durch einfache Gesten und

---

<sup>106</sup> Morgan beschreibt Hatoums Performance *Under Siege* (1982) zwar als ‚masochistisch‘, in ihrer Beschreibung wird aber deutlich, dass sie keine Parallelen zu den extremeren Aktionen von zum Beispiel Pane zieht. Morgan 1998, S. 4.

<sup>107</sup> Sieht man in Hatoums relativ zurückhaltenden Arbeiten eine angemessene Reaktion auf den politischen Kontext, wäre dies auch ein zusätzlicher Ansatz für die Kritik blutiger Gruppenaktionen à la Hermann Nitsch.



emotionalisierte Bilder auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner gebracht, der zwischen ihrem westlichen Publikum und dem Leiden der Palästinenser vermittelt. Hatoum benutzt ihren Körper als ästhetisches Zeichen, um Bedeutung zu vermitteln, indem sie das auch von ihr selbst nicht real erfahrene Leid in vehemente Gesten (Kriechen, Wischen und Fallen) übersetzt. Die in allen beschriebenen Performances durch ihre Körperbewegungen vermittelte Mühsal und Not unterstreicht sie durch sowohl effektvolle als auch sozial geprägte Zeichen wie die an Blut erinnernden roten Schlieren. Während die von Habermas beschriebene Funktion der Kunst als Medium der produktiven Verarbeitung allgemeiner Erfahrungen<sup>108</sup> bei Pane stimmig scheint, trifft sie bei Hatoum auf das Problem einer disparaten Lebenswelt. Formal lässt sich feststellen, dass Hatoum, obwohl sie in *Them and Us* die Bühne 1984 noch einmal zum Aktionsraum erweitert, im Gegensatz zur traditionellen, antiformalistischen Performance, auf eine zunehmende Verdinglichung ihrer Aktionen hinarbeitet. *The Negotiating Table* befindet sich ästhetisch bereits näher an der Installation als an der Performance. Es lässt sich bereits konstatieren, dass mit der Zurücknahme der Aktion auch eine Verschiebung vom Appell zur Verständigung einhergeht. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, welche konkreten kommunikativen Vorteile Hatoums neue ästhetische Strategie für die Auseinandersetzung von Werk und Publikum beziehungsweise innerhalb der Kunstöffentlichkeit besitzt.

---

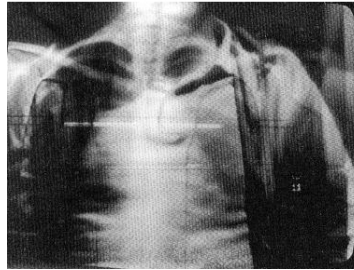
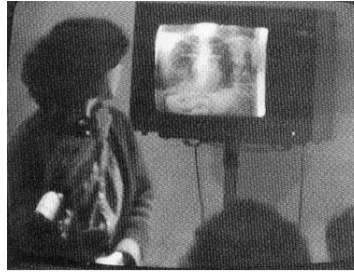
<sup>108</sup> Paetzel illustriert Habermas' Position am Beispiel des Holocaust-Denkmal von Eisenman. Vgl. Paetzel 2001, S. 175.

### 3 Video

Die Technik des Video stellt ein formales Bindeglied, zwischen Hatoums Performances, ihren Videoperformances und den Videoinstallationen dar, die wiederum zu den im letzten Kapitel besprochenen Objektinstallationen führen. An dem Genre kondensieren sich insbesondere zwei Themen: Durch die schnelle Entwicklung des Mediums haben sich auch der Wandel der formalen Ansätze und ihrer Bewertungen beschleunigt, womit sich quasi im Zeitraffer der grundsätzliche historische Wandel avantgardistischer Ästhetik verdeutlicht. Außerdem wirft die Kombination von Körper und bildgebender Technik offenbar ein besonderes Problem auf, das sich in der Diskussion um die Rolle des Narzissmus bereits um die Performances der 70er Jahre manifestierte. Es mag auf die Funktion des Körpers als materielle Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft zurückzuführen sein, dass sich an ihm immer wieder die Wellen der Theorie brechen, die Inkonsistenzen der jeweiligen Systeme besonders deutlich zum Vorschein kommen und die Ambitionen der TheoretikerInnen anschwellen, wenn es darum geht, den speziellen Status des Körpers in der Videoinstallation zu erklären. Wieder ist das Problem meines Erachtens eines der Differenzierung von Geltungssphären. Als Metapher eingesetzt kann sich ein ästhetisch funktionalisierter Körper sowohl auf das gesellschaftlich ‚Richtige‘, auf das wissenschaftlich ‚Wahre‘ als auch auf das subjektiv ‚Wahrhaftige‘ beziehen. Strukturalistische, psychoanalytische und soziologische Ansätze aber dehnen jeweils eine Funktion auf sämtliche Sphären aus.

Diese Sphärenerweiterung führt meist zu überzeugenden Teilerkenntnissen, die jedoch nicht in der Lage sind, ihre eigene Unvollständigkeit zu reflektieren. Der blinde und sicherlich komplizierteste Punkt bleibt meist die Wechselwirkung zwischen der technischen Repräsentation des Selbst und dessen Identitätsbildung (im künstlerischen und gesellschaftlichen Kontext). Auch ich werde natürlich keine vollständige Erklärung liefern können. Es geht

vielmehr darum, dass ein kommunikationstheoretischer Ansatz auf mehreren Ebenen eine Unvollständigkeit zulässt, ja sogar fordert, zugleich aber alle drei Geltungssphären in seine prozessuale Argumentation einzubeziehen vermag. D.h. ein solcher Ansatz ist in der Lage, die Teilerkenntnisse der anderen Ansätze zu integrieren. Eine dieser Teilerkenntnisse ist etwa Scorzins Auffassung, dass die Videotechnik des auch von Hatoum verwendeten



Closed-Circuit es der Kunst ermögliche, über die „Wahrnehmung des Selbst unter den Bedingungen der technischen (Selbst)Beobachtung“ zu rasonieren. Zugleich sieht sie in dem neuen Medium auch einen selbstreflexiven Diskurs anbrechen, der die Frage nach der Repräsentation des Selbst innerhalb der modernen Kunst aufwirft:

„Die junge Technik des Video ist offensichtlich bestens dazu geeignet, nicht zuletzt auch den latenten Voyeurismus der Gesellschaft und der Kunst gleichermaßen zu illustrieren und zu inszenieren.“<sup>109</sup>

Nach der Beschaffenheit dieses ‚Voyeurismus‘, der sicher nicht rein psychoanalytisch verstanden werden kann, seiner ästhetischen Formen und ideologischen Konsequenzen in Hatoums Arbeiten wird im Folgenden gefragt. Ein wichtiger Ausgangspunkt ist dabei das Verhältnis des Kunstvideos zu massenmedialen Ausdrucksformen.

**Abb. 9** Mona Hatoum  
*Don't Smile, You're On Camera!*, 1980  
Videoperformance

<sup>109</sup> Scorzin 2000, S. 83.

### 3.1 Die Videoperformance

Unbestritten ist der grundsätzliche Zusammenhang von hegemonialer Bildersprache in Film und Fernsehen und künstlerischer Produktion. Dabei wird den Massenmedien, insbesondere, der Unterhaltungsindustrie, oft eine affirmative Kraft zugeschrieben, die aus der Koppelung von Darstellungsnormen, herrschender Ideologie und möglichst gezielt ausgelösten Emotionen der BetrachterIn resultiert. Der Weg, der Hatoum auch dahin führte, das Medienbild des Leichensacks in *The Negotiating Table* komplizenhaft zu re-inszenieren, beginnt in ihren frühen Videoperformances mit einer Befragung des Status von Filmbildern, ihres Oszillierens zwischen Referenz und Repräsentation.

#### 3.1.1 *Don't Smile, You're on Camera!* (1980) und

##### *Video Performance* (1980)

In ihren ersten Videoperformances *Don't Smile, You're on Camera!*, **Abb. 9**, und *Video Performance*, **Abb. 10**, ist die neue Problematik eines medial überwachten und durchleuchteten (geschlechtlichen) Körpers Aufhänger für eine spielerische Erforschung des Verhältnisses von technischen Bildern, Realität und Selbstbild. Mit einer Mischung aus Ernsthaftigkeit und Unterhaltung beginnt Hatoum ihre Suche nach einer wirksamen ästhetischen Strategie im Umgang mit dem neuen Medium. *Don't Smile* ließ durch geschickte Montagetechnik den Eindruck entstehen, als könne die Videokamera das Publikum durchleuchten. Während die Künstlerin mit der Kamera auf Personen aus dem Publikum zielte, konnte dieses auf einem Bildschirm hinter ihr verfolgen, wie zunächst auch die erwartete Aufnahme des anvisierten Publikumsmitglieds erschien. Kurz darauf jedoch verschwand die Kleidung der gefilmten Person langsam vom Bildschirm, und das Bild eines nackten Körpers wurde eingeblendet, das wiederum von einer Röntgenaufnahme abgelöst wurde. Dabei entsprach der Körper auf dem Bildschirm oft nicht dem zu

erwartenden Geschlecht der Person: unter Männerhemden tauchten Brüste auf, unter Frauenblusen behaarte Oberkörper. Ein ähnliches Spiel trieb Hatoum mit ihrem eigenen Körper in *Video Performance*. Während sie sich in angezogenem Zustand filmte, erschienen auf dem Bildschirm Aufnahmen ihres nackten Körpers, nur scheinbar zurückgebliebene Knöpfe und Schnallen erinnerten an die aktuelle Bekleidung. Das leichte Genderbending - die spielerische Verunsicherung von Geschlechtszuordnungen durch optische Attribute - in *Don't Smile* lässt die radikal-feministischen Theorien der 70er Jahre

hinter sich. Weniger als die geschlechtliche Differenz wird die Kluft zwischen dem Videobild und der gefilmten Person betont. Der Geschlechtertausch dient, wie auch die Röntgenaufnahmen, nur als Mittel der Entfremdung, das den Einbruch des Medialen ins vermeintlich Private verdeutlicht. Dabei bleibt im Gegensatz zu neueren konstruktivistischen Ansätzen der Genderforschung<sup>110</sup> das Verhältnis von Realität und Repräsentation klar definiert. Die Bühne und das darauf positionierte technische Gerät wird als Sphäre der Repräsentation markiert, während das Publikum im Zuschauerraum Echtzeit und Realität garantiert. Gerade durch Hatoums Überschreitung der Grenze zwischen Bühne und Publikum mit der Videokamera bestätigen sich die Kategorien erneut: Die Bilder, die Hatoum scheinbar direkt aus der Realität zapft, werden auf der Bühne zur Fiktion. Hatoums Spiel mit dem Medium, das zwar den objektiven Status der technischen Bilder verunsichert, nicht aber die unvermittelte menschliche Wahrnehmung, ließe sich auf Lampalzers These beziehen, dass besonders die erste Generation von VideokünstlerInnen versuchte, der zunehmenden De-Realisierung



**Abb. 10** Mona Hatoum  
*Videoperformance*, 1980  
Videoperformance

---

<sup>110</sup> Vgl. Butler 1991.

von Wirklichkeit, ihrer Mediatisierung in Film und Fernsehen entgegenzuwirken:

„Somit sind viele der frühen Videoarbeiten nicht nur als theoretisch fundierter Akt der Kommunikation mit dem Publikum oder als wie immer geartete Kritik an den Massenmedien zu verstehen, sondern auch als Möglichkeit einer direkten Realitätsvermittlung.“<sup>111</sup>

Allerdings versucht Hatoum nicht, ‚echtere‘ Gegenbilder zu produzieren, sondern konfrontiert das mediale Element ‚Video‘ mit dem realen Element der ‚Performance‘. Die Möglichkeit, die Videobilder dennoch auch als Kritik einer essentialistischen Geschlechtsauffassung zu verstehen, funktioniert nur über eine implizite Unterscheidung der Geltungsansprüche von subjektiver und objektiver Welt: *Don't Smile* benutzt die Vorstellung einer objektiven, phänomenologischen und biologischen Kategorie des Geschlechts, die sich bereits im Erkennen der falschen Zuordnung der nackten Körper konkretisiert, um deren Gültigkeit für die ästhetisch-subjektive Welt anzuzweifeln. Auf der subjektiven Ebene scheinen die Bilder das Geschlecht als nur vorletzte Bestimmung von Identität vorzuschlagen, hinter der noch eine allgemein menschlichere liegt, für die der gemeinsame Knochenbau als Metapher dient. Der Knochenbau als Metapher für ein psychisches Grundgerüst funktioniert über den Transfer des Geltungsanspruchs der biologischen Objektivität beziehungsweise Wahrheit (des Knochengerüsts) auf den der subjektiven Wahrhaftigkeit (der psychischen Disposition). D.h. beide Geltungsansprüche müssen anerkannt werden, um die Transferleistung zu erbringen. Die schlichte Technik und die leicht durchschaubaren Tricks der Illusionserzeugung sind dabei ein Mittel, um sie als Metapher kenntlich zu machen und um beim Publikum nicht etwa statt des beschriebenen Transfers, z.B. einer Idee des erlösenden Fortschritts

---

<sup>111</sup> Lampalzer 1992, S. 156f.

von Wissenschaft und Technik, den Weg zu bahnen.<sup>112</sup>

### 3.1.2 *Look No Body!* (1981)

Bei *Look No Body!*, **Abb. 11**, platzierte Hatoum eine Videokamera in einer Toilette, die sich unmittelbar vor dem Performanceraum befand. Im Raum selbst wurde das Bild der leeren Kabine auf einen Monitor übertragen. Hatoum füllte, neben dem Monitor stehend, mit einem Gartenschlauch einen Plastikbecher mit Wasser, den sie dann austrank, nur um ihn aufs Neue zu füllen

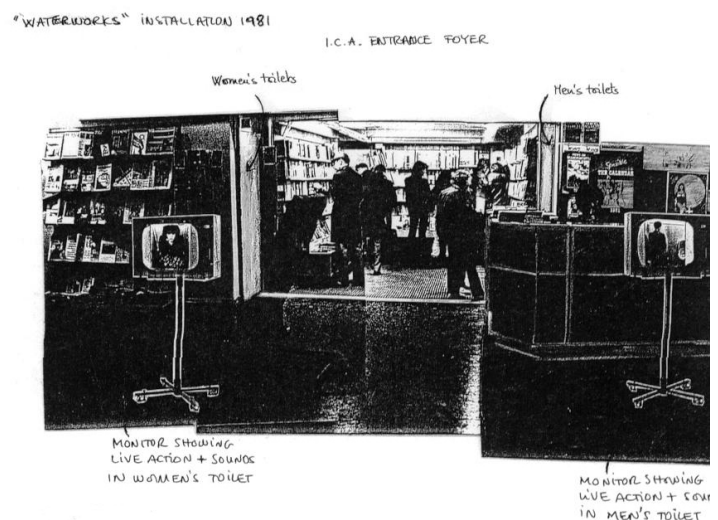


**Abb. 11** Mona Hatoum  
*Look No Body!*, 1981  
Videoperformance

---

<sup>112</sup> *Don't Smile* lässt sich auch vor dem Hintergrund eines sich schnell entfaltenden Genres des Actionfilms betrachten, für das die Verschmelzung von Psychologie und Naturwissenschaft in technischen Körperutopien und Erlösungsfantasien charakteristisch ist. Beispielhaft sind für dieses Phänomen etwa die *Terminator*-Filme (*Terminator* 1984, Originaltitel: *The Terminator* und *Terminator 2* (1991) – Tag der Abrechnung, Originaltitel: *Terminator 2 – Judgement Day*, Regie beider Filme: James Cameron). Die narrative Strategie von *Terminator* 1 und 2 beruht auf dem Entwurf eines Evolutionsmodells. Der flüssige Körper des zweiten Terminators wird als Produkt einer zukünftigen Computerindustrie präsentiert und als Nachfolgemodell des Androiden behauptet, der von dem Bodybuilding-Champion Arnold Schwarzenegger gespielt wird. Die Fantasie von Männlichkeit, Perfektion und Unsterblichkeit wird glaubhaft durch die Entwicklung von einer zunächst nur verbesserten Fleischlichkeit (die durch den überformten Körper Schwarzeneggers in der Realität verankert wird) hin zu einem eigentlich amorphen und gänzlich vom Geist bestimmten Körper. Der flüssige Körper des bösen Verfolgers, seine tödlichen Verwandlungen spiegelt die Ambivalenzen einer Technikfaszination und der Angst vor ihren Konsequenzen. Der muskelbepackte Schwarzenegger hingegen entwickelt sich von einer feindlichen Maschine im ersten *Terminator* hin zu einem freundlichen Helfer im zweiten, während sich die weibliche Hauptfigur von einer dauergewellten Angestellten zu einer gestählten Freiheitskämpferin wandelt, die es ihrem Sohn ermöglicht, die Welt zu retten. Über das trainierte Körperideal wird also eindeutig eine harte Männlichkeit als einzige Anpassungsmöglichkeit an eine zunehmend technisierte und unmenschliche Welt gesehen. Es mag zwar in *Terminator* auch um die Dramatik eines alltäglichen Existenzkampfes, um überlebensnotwendige Anpassung und um die möglichen Widerstandsformen innerhalb der herrschenden Re-Produktionsverhältnisse gehen; wie Jürgen Keiper feststellt, ist es jedoch schwierig, ob des Technikspektakels und der Bilderflut eine kritische Distanz zu wahren. „Die Passivität des Ergriffen-Werdens macht nämlich dem aktiven Begreifen-Wollen nur allzu oft einen Strich durch die ideologiekritische Rechnung.“ (Keiper 2003) Hatoums Low-Tech-Inszenierung hingegen bezieht die ZuschauerInnen in die Bildproduktion ein und wartet auch nicht mit einem biblisch anmutenden Heilsversprechen auf (Der englische Untertitel von *Terminator 2*, *Judgement Day*, bedeutet ‚jüngstes Gericht‘). Die kruden Special Effects von *Don't Smile* können nicht wie die des Hollywood-Kinos als Vorwegnahme einer zukünftigen Wahrheit interpretiert werden, sondern konzentrieren sich auf die Problematik des Körpers als Garant von Realität, innerhalb von technisch mediatisierten Identitätskonstruktionen.

und die Prozedur wieder und wieder zu vollziehen. Die Wiederholung wurde nur unterbrochen, wenn Hatoum einige Wasserbecher auch an Personen aus dem Publikum verteilte, statt sie selbst zu trinken. Während sich die Blasen Hatoums und einiger Anwesender mit Wasser füllten und die leere Toilette zunehmend als Ort der Erleichterung ins Bewusstsein des Publikums rückte, hörte man von einem Tonband die Stimme der Künstlerin über die physiologischen und psychologischen Bedingungen des Harndrangs und seiner Unterdrückung sprechen. Hatoum benutzte die Toilette schließlich tatsächlich, während es aus dem Publikum trotz körperlichen Unbehagens niemand wagte, öffentlich zu urinieren. Die Arbeit basiert auf einer früheren, ähnlichen Idee Hatoums, die sie *Waterworks*, **Abb. 12**, nannte. Die Installation sah vor, jeweils eine Kamera in der Frauen- und in der Männertoilette des Ausstellungsgebäudes zu montieren, deren Bilder im Foyer über zwei Monitore gezeigt worden wären. Die überwachten Toiletten wären mit Hinweisschildern markiert worden, um niemanden ahnungslos zu filmen. Das Konzept für *Waterworks* stieß zwar zuerst auf Zustimmung beim „New Contemporaries“ Komitee des ICA (Institute for Contemporary Art) in London, wurde dann aber doch abgewiesen. Offenbar war es hier der Einbezug der BesucherInnen in Kombination mit dem Tabu gestörter Privatsphäre, die die Arbeit unzumutbar machten. Durch die Installation in einem öffentlichen Gebäude hätte *Waterworks* einen doppelten Bezug zum intimen Thema des Urinierens und zum viel diskutierten Problem der staatlichen Überwachung etabliert. Die Zusammenführung von Sittlichkeit und systemischer Macht wurde besonders ausführlich und nachhaltig von dem Philosophen Michel



**Abb. 12** Mona Hatoum  
*Waterworks*, 1981  
Installationsentwurf



Foucault behandelt. Die totale Überwachung als Schreckensszenario der modernen Gesellschaft und die damit verbundene Umsetzung einer repressiven Körperpolitik ist in Foucaults *Überwachen und Strafen*<sup>113</sup> ein wichtiger Fokus: Für Foucault materialisierte sich die Vorstellung des allgegenwärtigen und kontrollierenden Blicks in Jeremy Benthams nie verwirklichten Modell eines Gefängnisses, das er Panoptikum nannte. Im Panoptikum sollte ein Wächter im Zentrum von kreisförmig angeordneten Zellen alle Insassen überwachen können, ohne selbst gesehen zu werden. Heute ist diese Vorstellung durch die allgegenwärtigen Videokameras nicht nur im Gefängnis, sondern auch an vielen öffentlichen Orten Realität geworden. Foucault betont, dass die architektonische Idee des Panoptikums, die sich in einigen Institutionen in schwächerer Form bereits realisiert fände, wie etwa in den Gemeinschaftsschlafsälen der Internate, auch den Zweck hätte, eine Biopolitik körperlicher Normen durchzusetzen, die der Anpassung des Individuums an eine autoritäre Gesellschaft diene. Die Abwertung von Ausscheidungsprozessen kann als weiterer Teil dieser Biopolitik verstanden werden. Die von der Toilette als Bestandteil eines Kunstwerks ausgelöste Abwehr kann innerhalb dieser normativen Rahmung ein Nachdenken über etablierte Hierarchien verhindern. Hatoum durchbricht diesen Rahmen, wenn sie in der Tonspur von *Look No Body!* die Auswirkungen der gemeinschaftlichen Pissoirbenutzung der Männer und der getrennten Kabinensituation der Frauen auf deren Subjektivität hin thematisiert:

„I very often wonder why women’s loos are divided into cubicles with doors and locks, when men have large communal open urinals and the same for showers (...) it’s like another conspiracy against us women (...) it makes us feel as if we’ve something to hide, even from each other (...).“<sup>114</sup>

Durch die Erklärungen der Tonspur tritt in *Look No Body!* die bei *Don’t Smile* und *Videoperformance* nur konstatierte geschlechtliche

---

<sup>113</sup> Foucault 1975.

<sup>114</sup> Hatoum 1997, S. 119.

Realität als elementar sozial und politisch geprägt auf, die nicht zu trennen ist von Darstellungs- beziehungsweise Sichtbarkeitskonventionen. In diesem Sinn steht Hatoums Fokussierung auf eine Bewusstmachung sozialer Tabus noch ganz in der Tradition des Consciousness-Raisings der 70er Jahre.<sup>115</sup>

### 3.2 Die Videoinstallation

Die Entwicklung, die sich bereits innerhalb von Hatoums Performances abzeichnete: vom Aktivistischen zum Objekthaften, vollzieht sich auch im Übergang von der Videoperformance zur Videoinstallation. Der in der Videoperformance stellvertretend für das Publikum agierende Körper der Künstlerin ist in der Videoinstallation nur noch als repräsentiert und fragmentiert präsent. Gleichzeitig wird aber die Grenze zwischen Bühne und Publikum aufgehoben und das Medium Video nun durch die Raumsituation und die BetrachterIn selbst erweitert. Mit der neuen, zentralen Rolle des technischen Mediums verschiebt sich auch der theoretische Fokus. Durch die Technisierung und formale Spezifika wie schnell geschnittene, grellbunte Bildsequenzen nähert sich die Videoinstallation Fernsehformaten an, deren Inhalte auf die kurze Aufmerksamkeitsspanne und das Unterhaltungsbedürfnis der ZuschauerInnen ausgerichtet sind. In diesem Zusammenhang ist der abwertende Begriff des ‚Spektakels‘ zum Schlagwort für die Stigmatisierung einer unkritischen Effektkunst geworden. Interessant ist, dass trotz der dominanten technischen Parameter eine

---

<sup>115</sup> „Von den kunstproduzierenden Frauen in den USA wird, sofern sie sich im Zusammenhang mit der ‚Women's Lib‘ verstehen, das ‚Consciousness-Raising‘ (CR) als Methode zur ästhetischen Produktion angewandt. Das CR ist eine popularisierte tiefenpsychologische Fragemethode. Dabei soll das sich gerade erst stabilisierende Bewusstsein individueller Unabhängigkeit seinen Ausdruck in Bildern und Texten finden. Beim CR sitzt man im Kreis und wagt offen eine Selbstdarstellung. Auch private Schwierigkeiten werden ausgesprochen, ohne dass diejenige, die sie artikuliert, die Verurteilung oder den Spott der Gruppe fürchten muss. Besonders ausgiebig erörtert werden die sexualfeindliche Erziehung im Elternhaus, der frühe Sauberkeitsdrill für Mädchen, Kränkungen des sexuellen Erlebens während der Pubertät, zwanghafte Erziehung zur Scham mit der Folge, Sexualität rigide abzulehnen. Inhalte ‚existentieller Bedrängung‘ werden diskutiert, ‚Rohstoffe trivialer Erfahrungen‘ aufgedeckt.“ Nabakowski 1980.

Diskussion aus der Performancetheorie im neuen Genre fortgesetzt wurde: Die Beschäftigung mit narzisstischen Strukturen wurde mit bekannten Argumenten weitergeführt, aber auch durch strukturalistische und psychoanalytische Theorien jenseits von Freud erweitert. Ich werde zunächst auf die mit dem Begriff des Spektakels verbundene Frage nach einer kritischen Filmästhetik eingehen, Stellung zur Narzissmusdiskussion beziehen und meine Argumente anschließend an den beiden Arbeiten *Corps étranger* und *Deep Throat* verdeutlichen.

### 3.2.1 (M)TV und Video – Kritik von Mulveys ‚befreiter Kamera‘

Medienwissenschaftlich wurde der abwertende Begriff des ‚Spektakels‘ bereits in Laura Mulveys kanonischem Text von 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, theoretisiert. Darin wendet Mulvey sich gegen die kommerziellen Techniken (insbesondere die des Hollywoodkinos), Vergnügen zu erzeugen. Sie sah die Befriedigung der Schaulust der BetrachterInnen als ein zentrales Mittel patriarchaler Unterdrückung. Mulvey meint:

"The satisfaction and reinforcement of the ego that represent the high point of film history hitherto must be attacked. (...) The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without simply rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, and daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire."<sup>116</sup>

Auf eine 'neue Sprache des Begehrens' hofften schon die PerformancekünstlerInnen, allerdings konnten sie, was die Qualität der Bildproduktion anging, in Konkurrenz mit den Massenmedien nur die Rolle einer schlecht ausgestatteten Opposition einnehmen. War die Performance anfangs auch aus Kostengründen eine bevorzugte Möglichkeit für nichtkonforme Ausdrucksexperimente, wurden Videokameras, Vidoekassetten und Bearbeitungsmedien immer erschwinglicher und entsprechend häufiger genutzt. Auf dem technischen Fortschritt beruht auch Mulveys Hoffnung einer

---

<sup>116</sup> Mulvey 1989, S. 16.

Subversion der herrschenden Symbolik. Die damals gerade erst durch den 16-Millimeter-Film eingeleitete Entwicklung hat heute mit der immer besseren und billigeren Videoqualität eine neue Dimension erreicht. Zu konstatieren ist aber nicht nur die zunehmende Verfügbarkeit filmischer Technik. Im Gegenzug kam es auch zu einer Kommerzialisierung des vormals alternativen Mediums. Der Fernsehsender MTV ist hierfür ein Beispiel. Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass inzwischen Musikvideos die Seh- und Hörgewohnheiten von immer mehr Menschen, insbesondere Jugendlichen, entscheidend prägen. Meist werden die Clips als affirmative, kurzlebige Produkte der Kulturindustrie abgewertet. Dennoch wird ihre Bilderwelt als zumindest handwerklich gelungen betrachtet:

"Die eigentliche Infamie der Video-Clips besteht darin, dass sie im ästhetischen Bereich so dosiert avantgardistisch auftreten, dass wir kaum noch bemerken, wie sehr sie häufig äußerst reaktionär, rassistisch, sexistisch, frauen- oder männerfeindlich, gewaltverherrlichend sein können. Das Mitreißende des bunten Tempos, die Macht der modischen Symbole, erstickt jede Kritik im Keim."<sup>117</sup>

Wie die Zuschreibung ‚avantgardistisch‘ bereits andeutet, werden paradoxerweise einige von Mulveys formalen Forderungen, die der "Befreiung der Kamera" und einer neuen kritischen Filmpraxis dienen sollten, von den Clips erfüllt. Z.B. hatte Mulvey behauptet, eine Konvention des Mainstreamkinos sei die Erzeugung der "illusion of renaissance space, flowing movements compatible with the human eye, an ideology of representation that revolves around the perception of the subject; the camera's look is disavowed in order to create a convincing world in which the spectator's surrogate can perform with verisimilitude."<sup>118</sup>

Da die Raumgestaltung der Videos, ihre harten und schnellen Schnitte gerade nicht den Sehgewohnheiten des Alltags entsprechen, weiterhin aber eine häufig unkritische oder sexistische Ideologie transportieren, scheinen Mulveys formale Kriterien veraltet

---

<sup>117</sup> Behne 1987, S. 125.

<sup>118</sup> Mulvey 1989, S. 26.

oder zumindest nicht ausreichend. Inzwischen plädieren feministisch und psychoanalytisch orientierte FilmwissenschaftlerInnen wie Teresa de Lauretis dafür, Identifikationen als Strategie einer subversiven ZuschauerIn zu verstehen.<sup>119</sup> Nützlich für das Verständnis von Hatoums Arbeiten ist de Lauretis' Unterscheidung zwischen Narration und Narrativität. Die Narration bezeichnet dabei die Logik einer stringenten Erzählung, während die Narrativität sich auf die von der Erzählung unabhängige Identifikation und damit subjektive Einstellung der BetrachterIn in einzelnen Szenen bezieht.<sup>120</sup> Während also die Narrativität als Pendant zu Mulveys ‚renaissance space‘ kein eindeutig anti-avantgardistisches Element mehr darstellt, ist nun der genormte Körper ein leicht zu identifizierender Parameter, der die Jahrzehnte überdauert hat und der sowohl visuelles Vergnügen erzeugt, als auch reaktionäre Ideologien transportiert.

### **3.2.2 Vom Narzissmus zur gesellschaftlichen**

#### **Erfahrungsbildung**

Im Alltagsverständnis wird der Kult um den schönen Körper, betrieben in Fitnessstudios, Kosmetiksalons und Schönheitskliniken, oft mit dem vagen Begriff des ‚Narzissmus‘ in Verbindung gebracht. Kunstvideos zeichnen sich im Gegensatz zu diesem Kult um die Oberfläche tatsächlich meist durch die Abwesenheit von Studiomuskeln und Silikonbrüsten aus. Mit dem Anspruch der theoretischen Fundierung von Werk- und Genreanalysen ist das psychologische Schlagwort ‚Narzissmus‘ auch in der kunstkritischen Videodiskussion eine wichtige Kategorie. KünstlerInnen, die wie Pipilotti Rist ihren nach gängigen Maßstäben schönen Körper in Kombination mit bunten Videoeffekten einsetzen, werden immer

---

<sup>119</sup> Vgl. Lauretis 1984.

<sup>120</sup> „Während Narration eine logische Handlung mit einer dramatischen Struktur meint, die filmimmanent analysiert werden kann, ist mit Narrativität eine Analyse verknüpft, wie das Betrachter/innensubjekt im Film (mit jeder Einstellung neu) konstituiert wird.“ Engelbach 2001, S. 178.

wieder abwertend in die Nähe der MTV-Videos gerückt<sup>121</sup> und als narzisstisch bezeichnet, und auch Mona Hatoums Werk *Corps étranger* wird im Zusammenhang mit der Lacan'schen Narzissmustheorie diskutiert.<sup>122</sup> Lajer-Burcharth demonstriert anhand des Beispiels von *Corps étranger* und zweier weiterer Arbeiten anderer KünstlerInnen<sup>123</sup> ihre doppelte These, dass zeitgenössische Videoinstallationen zweierlei Erkenntnisse vermitteln würden.

Erkannt werde zum einen die zunehmende Visualisierung des Ego:

„Video as a medium is particularly suited to address such questions in so far as it is precisely one of these technologies that has contributed to the redefinition of today's socio-cultural reality in predominantly visual terms. The monitor has become the ubiquitous object that mediates, and structures, our daily experiences of reality and of ourselves.“<sup>124</sup>

Zum anderen werde ein visuell und intellektuell immer unvollständiges Selbst in einem unerreichbaren Realen postuliert:

“I am suggesting that the three video installations in question insist on the incompleteness of the self under the gaze as, precisely, the function of the Real.“<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> Frohne unterscheidet zwischen kritischen und affirmativ/immersiven Videoinstallationen. Zu Letzteren zählt sie auch Pipilotti Rists Arbeiten, die eine „hypnotisierende Realitätscamouflage“ erzeugten. „Um diese Effekte zu erzielen, setzen sie (Rist und Aitken) bewusst professionelle Schnitttechniken ein und greifen auf das gesamte technologische Repertoire von MTV- bis zu Hollywoodproduktionen zurück, das die visuelle und akustische Überflutung des Zuschauers beabsichtigt.“ Frohne 2001, S. 222.

<sup>122</sup> Vgl. Lajer-Burcharth 1997.

<sup>123</sup> Gary Hills *I Believe it is an Image in Light of the Other* (1991-92) und Maureen Connors *The Sixth Sense* (1992-93).

<sup>124</sup> Ebd., S. 190.

<sup>125</sup> Ebd. Nun kann man sicher auf das grundlegende Paradoxon hinweisen, dass die Annahme des Realen als Unvollständigem jedem Handeln und jedem Theoretisieren die Basis entzieht und deswegen der notwendigen Intuition des Realen als einer dem Subjekt vorgängigen Instanz und auch unabdingbar vollständigem Bezug widerspricht. Nicht nur würde die Umkehrung der Perspektive (die vollzogen wird, wenn das Reale in das Subjekt hineingeholt wird) jedes objektive Erkenntnisinteresse ad absurdum führen, sie ist schlicht nicht durchzuhalten, da ein handelndes Subjekt auch von seiner Handlungsmotivation, d.h. seiner Auswirkung auf die Realität überzeugt sein muss. Der Vorteil der Habermasschen Kommunikationstheorie liegt darin, dass sie, durch ihre Differenzierung der verschiedenen Handlungsformen, auch irrationales Handeln einbeziehen kann, während die Lacan'sche Theorie keinen Raum für teleologisches Handeln bietet. Dies hat bisher jedoch niemand davon abgehalten, mit der Lacan'schen Theorie auf kulturellem Gebiet zu experimentieren, wobei sich einige Begriffe zwangsläufig verschoben haben.

Ungeachtet seiner Unklarheiten hat sich der Begriff ‚Narzissmus‘ nicht nur in der Populärsprache durchgesetzt, sondern durchzieht seit den 70er Jahren auch die psychoanalytisch orientierte Kunstkritik, insbesondere im Zusammenhang mit Performance und Videokunst.<sup>126</sup> Provoziert wird das Schlagwort vordergründig durch die zentrale Rolle des Körpers (meistens des eigenen Körpers der KünstlerInnen) und seiner ‚Spiegelung‘ durch das Publikum oder das digitale Medium. Um Lajer-Burcharths Argument nachzuvollziehen, ist zunächst eine psychoanalytische Begriffsdefinition sowie eine Skizzierung seiner kunstgeschichtlichen Verwendung notwendig: Der psychoanalytische Gebrauch des Terminus ‚Narzissmus‘ ist keineswegs eindeutig. Laut Laplanche und Pontalis arbeitete schon Freud mit zwei verschiedenen Narzissmusbegriffen, die zudem nicht sehr eng definiert werden. Der primäre Narzissmus entspricht einer frühen Entwicklungsphase des Kindes, einem „frühen Zustand, in dem das Kind sich selbst mit seiner ganzen Libido besetzt.“<sup>127</sup> Der sekundäre Narzissmus hingegen bezeichnet eine „permanente Struktur des Subjekts.“ Melanie Klein lehnt die Unterscheidung von primärem und sekundärem Narzissmus jedoch ab und meint, man könne grundsätzlich nur von ‚narzisstischen Zuständen‘, definiert durch eine Rückkehr der Libido auf verinnerlichte Objekte, sprechen. Laplanche/Pontalis stellen fest:

„Ob man den Begriff akzeptiert, oder ob man ihn ablehnt, immer wird durch ihn ein streng „objektloser“ oder mindestens „undifferenzierter“ Zustand bezeichnet, ohne Spaltung zwischen einem Subjekt und einer Außenwelt.“<sup>128</sup>

Sie relativieren aber umgehend:

„Einer solchen Auffassung des Narzissmus lassen sich zwei Einwände entgegensetzen:

- Terminologisch gesehen verliert diese Auffassung den Bezug zu einem Bild von sich selbst aus dem Auge, zu einer Spiegel-

---

<sup>126</sup> "[D]er Narziss-Aspekt des Mediums [Video] (...), wird in den theoretischen Stellungnahmen der ersten Jahre immer wieder erwähnt." Torcelli 1996, S. 43.

<sup>127</sup> Laplanche/Pontalis 1998, S. 320.

<sup>128</sup> Ebd., S. 321.

beziehung, die die Etymologie des Ausdrucks ‚Narzissmus‘ voraussetzt. (...)

- Von der Realität her gesehen ist die Existenz einer solchen Stufe [des ‚primären Narzissmus‘, JM] sehr problematisch (...).“<sup>129</sup>

Die Performance betreffend irritierte viele KritikerInnen die Inszenierung von oft nackten, meist weiblichen Körpern. Die vermeintliche Intimität der Aufführungen erschien ihnen nicht als angemessene Umsetzung des Anspruchs, das Persönliche als Politisches zu verstehen, sondern vielmehr als bloßes exhibitionistisches Spektakel.<sup>130</sup> In Bezug auf die Videokunst wurde der Narzissmusvorwurf dann durch eine Parallelisierung von Medium und psychischer Disposition untermauert. Dennoch wurde diese Verbindung nicht immer negativ beurteilt. Im Folgenden werden die zentralen Argumente für und wider den ‚Videonarzissmus‘ skizziert. Von den im allgemeinen Diskurs sicher relevanten geschlechtsspezifischen Vorurteilen einmal abgesehen, sieht auch die Feministin Judith Barry eine Parallele zwischen Narzissmus, Performance und Video:

“Narcissism as a developmental stage between the love-object and autoeroticism, and narcissism as a structuring device channeling desire, can be applied to a discussion of much recent performance art. It is especially relevant to performance art utilizing video since parallels between the video process and the „mirror phase“ can be so well drawn.“<sup>131</sup>

Barrys Analyse des Narzissmus fällt dabei eher positiv aus. Sie verweist auf die zentrale Rolle der narzisstischen Objektwahl für die Subjektkonstitution. Laut Freud kann die narzisstische Objektwahl drei Kategorien entsprechen: Es kann ein Objekt gewählt werden, das aus der Sicht des/der Narziss/tin genauso ist wie er/sie selbst, so ist wie er/sie einmal war, oder so wie er/sie gerne wäre. Im Falle der PerformerInnen sieht Barry das narzisstische Element als der dritten

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 322.

<sup>130</sup> Lippard stellt fest: „ (...) When women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism.“ Lippard 1992, S. 104. Friedel etwa spricht den Vorwurf des Narzissmus in seinem Aufsatz *Video-Narziss* insbesondere gegen Ulrike Rosenbach aus. „Women’s performance is often described as autobiographical or psychological (...)“, Friedel zitiert nach Barry 1989, S. 439.



Kategorie zugehörig, also als eine in die Zukunft projizierte Selbstkonstruktion, die durch die Identifikation der ZuschauerInnen mit dem präsentierten Selbstbild positiv auf PerformerIn und Publikum wirkt.

"Narcissism as a mechanism in performance art both forges an identity for the artist and forces identification on the part of the spectator with the events/artist as portrayed."<sup>132</sup>

Barry sieht das narzisstische Element als bewusste und notwendige Konstruktion einer selbstbewussten Weiblichkeit.<sup>133</sup> Sie relativiert diese Beurteilung jedoch, wenn sie die narzisstische Strategie der Performance quasi als Frühphase des Genres abwertet. Barry meint, die Performance "is experiencing a natural maturation from its early narcissism to its current more overtly social, less personal concerns."<sup>134</sup>

Die dem Narzissmusvorwurf implizite Annahme eines Verlustes des linearen, aufklärerischen Weltbildes (und der damit verbundenen Identitätskonstruktionen) der Moderne verdeutlicht auch Rosalind Krauss' viel rezipierter Artikel von 1976: *Video: the Aesthetics of Narcissism*. Krauss formuliert eine harsche Kritik der Videokunst, wieder mit Rückgriff auf den Narzissmus:

„narcissism is so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as *the* condition of the entire genre.“<sup>135</sup>

Dabei ist zu beachten, dass die eher strukturalistisch als psychoanalytisch orientierte Kritikerin die klinische Verwendung des



**Abb. 13** Vito Acconci  
*Centers*, 1971  
Video

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 457.

<sup>132</sup> Ebd., S. 457.

<sup>133</sup> Auch Pia Müller-Tamm schließt sich diesem Urteil an: "Der feministisch geschärfte Blick in den Videospiegel schaltet die traditionelle Selbstsicht - der Spiegel als der vorweggenommene Blick der anderen - aus und übt eine neue Optik ein, die Selbsterfahrung und Fremdbestimmung transparent machen will." Zitiert nach Torcelli 1996, S. 50.

<sup>134</sup> Barry 1989, S. 442.

<sup>135</sup> Krauss 1976, S. 51.

Narzissmusbegriffs entscheidend verschiebt. Zwar koppelt Krauss ihre Diagnose an ein selbstbezügliches (durch die Videokamera gespiegeltes) Körperbild, bezieht den Begriff, der eigentlich eine psychische Disposition bezeichnet, aber auf einen medial vermittelten Augenblick. Wenn z.B. Vito Acconci in seinem Stück *Centers* (1971), **Abb. 13**, sich selbst filmt, während er auf die Kamera zeigt, d.h. auf sich selbst in Vorwegnahme des aufgezeichneten Bildes, erzeugt dies für Krauss eine unkritische Selbstbezüglichkeit,<sup>136</sup> „a sense of a collapsed present“. Da der Narzissmus auf jeden Fall an ein Subjekt gebunden ist, wäre Krauss' Analyse weniger auf einen mediuminhärenten Narzissmus zu beziehen, als vielmehr auf einen Narzissmus der KünstlerInnen, der sein optimales Medium gefunden hat und sich derart an ebenfalls narzisstisch strukturierte oder disponierte BetrachterInnen wendet. Die Unterscheidung zwischen ‚kritischer‘ (Krauss denkt dabei vor allem an die Malerei des abstrakten Expressionismus) und ‚narzisstischer‘ Kunst (Video) ließe sich auch durch die ebenfalls von Krauss verwendeten Begriffe ‚selbstreflexiv‘ und ‚selbstbezüglich‘ ersetzen.<sup>137</sup> Trotz ihres unorthodoxen Postulats eines mediuminhärenten Narzissmus bleibt die ‚psychische‘ Dimension des Begriffs insofern erhalten, als dass sie sich auf den Bildschirm als Spiegel einer Körperdarstellung bezieht, der die BetrachterIn dazu verführt, ihre Aufmerksamkeit von externen Objekten abzuziehen und stattdessen in das Selbst zu investieren.<sup>138</sup>

Es stehen sich also Krauss' strukturalistische Narzissmusanalyse als Charakteristikum einer unreflektierten, ahistorischen zeitgenössischen Kunst und Barrys positive Wendung des Narzissmus als quasi früher ontogenetischer Entwicklungsstufe der

---

<sup>136</sup> Krauss schließt aus *Centers*: „Self-encapsulation – the body or psyche as its own surround – is everywhere to be found in the corpus of video art.“ Ebd., S. 53.

<sup>137</sup> Krauss unterscheidet zwischen ‚auto-reflection‘ and ‚reflexiveness‘. Krauss 1976, S. 55f.

<sup>138</sup> „(...) Videos real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object – an Other – and invest it in the Self.“ Krauss 1976, S. 57.

(feministischen) Kunst gegenüber. In Bezug auf Hatoums Videoinstallationen versucht Lajer-Burcharth nun, durch eine Kombination von Krauss' strukturalistischem Herangehen und Barrys 'Evolutionsmodell', zu einer Synthese der Widersprüche zu gelangen. Lajer-Burcharth aktualisiert Krauss' Artikel, indem sie der neueren Entwicklung der Videokunst Rechenschaft trägt. Wie Barry meint sie, die Installationen der 90er Jahre ließen den selbstverlorenen Narziss hinter sich und inszenierten stattdessen das selbst als einen Effekt kultureller Einschreibung durch das Sehen.<sup>139</sup> Dabei argumentiert sie aber weniger psychoanalytisch als formalistisch (Krauss nicht unähnlich):

„In the current wave of installations one is repeatedly confronted with a self-enclosed audio-visual environment geared to captivate the viewer on whose interrupting presence these spatial enclaves conspicuously depend.“<sup>140</sup>

Die eindringende BetrachterIn ist also, laut Lajer- Burcharth, das kritische Element, das die selbstbezügliche, narzisstische Installation der Anfänge des Genres nun in einen neuen Zustand überführt. Es lässt sich jedoch anmerken, dass insbesondere Kathy O'Dells Analyse der Performance der 70er Jahre zeigt, dass KünstlerInnen zumindest in diesem Genre bereits damals nicht nur zu gesellschaftskritischen Abstraktionen psychoanalytischer Erkenntnisse fähig waren, sondern auch auf die Mitwirkung des Publikums setzten, beziehungsweise mit dessen Präsenz arbeiteten. Obwohl auch O'Dell Individualpsychologisches einbringt, wenn sie die radikalen Formen der Performance der 70er Jahre als Reaktion auf eine 'Identitätskrise' durch das gesellschaftliche Trauma des Vietnamkrieges ausgelöst betrachtet, führt dies bei ihr schließlich zu einer Auflösung des Vertrags zwischen BürgerInnen und Staat. Diese sowohl psychische als auch politische Verunsicherung lässt sich mit der Habermasschen ‚Dezentrierung des Weltbildes' fassen,

---

<sup>139</sup> "Leaving the self-absorbed video Narcissus behind, this work, in other words, stages the idea of the self as an effect of cultural inscription through vision." Lajer-Burcharth 1997, S. 187.

<sup>140</sup> Ebd.

die als eine wesentliche Voraussetzung der diskursiven Rationalität fungiert und wiederum unmittelbar an die Selbstreflexion der Moderne anschließt. Erst die moderne Ausdifferenzierung der verschiedenen Geltungssphären von objektiver, subjektiver und normativer Bedeutung ermöglichen dabei eine Kritik des verdinglichenden Denkens, d.h. eine Kritik der Vorstellung, "dass die Ausdifferenzierung einer objektiven Welt die Ausgliederung der sozialen und der subjektiven Welt aus dem Bereich rational motivierter Verständigung überhaupt bedeutet." <sup>141</sup>

Ich sehe diese Kritik jedoch bereits von KünstlerInnen wie Pane realisiert und nun von Hatoum unter anderen Vorzeichen weitergeführt. Die zeitgenössische Installation prägt aus diesem Blickwinkel weniger einen Paradigmenwechsel als eine Fortsetzung und Weiterentwicklung eines kritischen Anspruchs der Moderne. Damit ist auch Malschs Frage nach einer postmodernen Kondition der Videokunst zu verneinen:

"Ist Videokunst in der Tat ein künstlerisches Ausdrucksmedium, das sich aus einem postmodernen Kulturverständnis nährt, um seinerseits dazu beizutragen, die Kunst insgesamt in ein neues Stadium ihrer Existenz zu überführen, das sich zunehmend von visionären Parametern der Avantgarden, aber auch von den quälenden Selbstprüfungen der Moderne entfernt?"<sup>142</sup>

Gerade durch die bereits in der Performance angelegte Prozessualität wird auch in der Videoinstallation der künstlerischen Selbstprüfung formal die Verlängerung ins Unendliche ermöglicht. Diese allgemeinen Rahmenbedingungen sprechen zudem gegen Krauss' konservative Aufwertung der Malerei und negative Beurteilung des neuen Mediums Video. Trotz ihrer formalen Analyse der technischen Bedingungen bindet Krauss das Werk über den KünstlerInnenkörper und das Video als 'Spiegelkonstruktion' letztendlich doch wieder subjektivistisch an die Künstlerpersönlichkeit. Eine Voraussetzung für ihre Analyse ist die Feststellung, dass

---

<sup>141</sup> Habermas, 1987a, S. 111.

„most of the work produced over the very short span of video art's existence has used the human body as its central instrument. (...) The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer's image with the immediacy of a mirror.“<sup>143</sup>

Sowohl die Prozessualität des Mediums als auch seine technische Vermittlung garantiert jedoch, dass die 'Selbstprüfung' der KünstlerInnen niemals zur reinen Selbstspiegelung werden kann. Sobald ein Publikum involviert ist, verlässt das Werk die Welt des Individualpsychologischen und damit auch den Geltungsbereich der Narzissmusdiagnose. Wichtiger als die Spiegelkonstruktion ist, technisch gesehen, gerade der Bezug des Mediums zu seinem die westliche Kultur seit einigen Jahrzehnten prägenden Pendant - dem Fernsehen.<sup>144</sup> Die Videokunst beschäftigt sich immer wieder mit der Invasion des 'privaten' Lebensraumes durch das 'öffentliche' Fernsehen und der daraus resultierenden Verunsicherungen eben jener Kategorien von 'privat' und 'öffentlich'.<sup>145</sup> Damit einhergehend förderte der grenzüberschreitende Charakter des Mediums auch die Angst vor einer Auflösung der Kategorien von ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘. Ralf Schnell fürchtet, dass Authentizität in den Bildern des Fernsehens nur noch in den Stufen der Bearbeitung zu finden sei, die diese durchliefen.<sup>146</sup>

„Das Fernsehen erzeugt Wirklichkeit nicht allein durch die Bearbeitung von Materialien, die der Realität reproduktiv entnommen sind, sondern auch durch elektronische Technologien, die ihrerseits Wirklichkeit neu konstituieren (...).“<sup>147</sup>

---

<sup>142</sup> Malsch 1996, S. 17f.

<sup>143</sup> Krauss 1976, S. 52.

<sup>144</sup> Vgl. Torcellis Ausführungen zum "Anti-TV-Effekt" der Videokunst. Torcelli 1996, S. 20ff.

<sup>145</sup> Douglas Davis, ein früher Videokünstler etwa schreibt: "Television is usually considered a public medium, but because of the way it is experienced - in a personal space - it is in fact quite private. When I began to work overtly with the medium, I acted out of the same sense of intimacy, this time on the other side of the screen." Zitiert nach Malsch 1996, S. 26.

<sup>146</sup> Schnell 2000, S. 210.

<sup>147</sup> Ebd., S. 210.

Schnell zitiert das Beispiel der Zeitlupe und der ‚unmöglichen‘ Kameraperspektiven beim Sportfernsehen. Die neue Bildwelt des Fernsehens brachte auch die These hervor, dass eine Integration der unterschiedlichen Wahrnehmungen von Alltagswelt und Filmerlebnis nicht mehr möglich sei.<sup>148</sup> Ich denke jedoch, dass es durchaus weiterhin ein Leichtes ist, verschiedene Arten der Referenznahme zu unterscheiden. Zwar zeigt uns die Zeitlupe oder auch die Unterwasserkamera eine für das menschliche Auge nicht wahrnehmbare Realität, ihr Geltungsanspruch ist aber weiterhin der der Wahrheit (d.h. er bezieht sich auf die objektive Welt). Auch im Falle des Kunstwerks ist es wichtig, den BetrachterInnen diese Kompetenz der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion zuzuschreiben, weil nur so die notwendigen Vergleiche gezogen werden können, mit denen ästhetische Metaphern Sinn beziehungsweise ihren Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit produzieren. Die BetrachterIn weiß, dass trotz einer Integration filmischer Dokumentartechniken ein Kunstwerk dennoch nicht die Abbildung der Wirklichkeit anstrebt. In der Sphäre des Ästhetischen transformiert das Kunstwerk die Dokumentation, eben indem es deren Geltungsanspruch ändert. Mit dem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit entwickelt die Installation eine visuelle Organisationsform sozialer Erfahrungsbildung und gesellschaftlichen Ausdrucksvermögens einer verallgemeinerbaren Subjektivität.<sup>149</sup>



**Abb. 14** Mona Hatoum  
*Corps étranger*, 1994  
Videoinstallation

<sup>148</sup> Fischer 2000, S. 69.

<sup>149</sup> Vgl. Ebd.

Den Vorrang der Geltungssphäre der Wahrhaftigkeit und seine Wechselwirkung mit den Sphären der Wahrheit und der Richtigkeit werde ich nun anhand zweier Arbeiten Hatoums genauer beleuchten.

### 3.2.3 *Corps étranger* (1994)

Die Installation *Corps étranger*, **Abb. 14**, besteht aus einer zylinderförmigen Kabine mit zwei sich gegenüberliegenden Eingängen. Im Inneren der Kabine bildet die bewegte Projektion endoskopischer Körperaufnahmen ein kreisförmiges Zentrum. Die Miniaturkamera gleitet über den Körper der Künstlerin und dringt in verschiedene Körperöffnungen ein. Befremdliche organische Geräusche begleiten die Kamerafahrt. Erkundet die Kamera die Körperoberfläche, ist eine zischende Pulsschlag-Echographie und eine akustisch verstärkte Atmung zu hören; dringt die Kamera ins Körperinnere ein, hört man überlaute Herzschläge wummern. Im Zentrum der Installation beansprucht die 1,30 Meter durchmessende Projektionsfläche fast den kompletten Raum. Der BetrachterIn bleibt nur ein schmaler Randstreifen, auf dem sie stehen kann, ohne die Bildfläche zu betreten. Der ungewohnte Blick nach unten, die Dunkelheit des Raumes und die unheimliche Akustik verhindern die relative Positionierung der BetrachterIn zum Werk. Innerhalb der architektonischen Begrenzung der Installation wird die BetrachterIn, während sie an die Wand gedrängt auf die runde Projektion blickt, zum Bestandteil des Werks. Die Kombination des Körpervideos mit dem engen, dunklen Zylinder weckt Assoziationen unterschiedlich sexualisierter Situationen: Lajer-Burcharth meint, die BetrachterIn werde durch die Kabinensituation und den runden Videobildschirm, der das Guckloch aufgreift, zum Peepshow-Voyeur,<sup>150</sup> und Angela Dimitrakaki sieht „the discontinuous narrative of the camera“ als Ursache eines unangenehmen Gefühls „as if one were watching a film’s sexually explicit scenes with one’s parents.“<sup>151</sup> Michelle

---

<sup>150</sup> Lajer-Burcharth 1997, S. 200.

<sup>151</sup> Dimitrakaki 1998, S. 93.

Grabner versteht das „feuchte, pulsierend rosa Gewebe, das beim Eindringen der Kamera anschwillt und nachgibt“ ebenfalls als pornographische Referenz.<sup>152</sup> Im Unterschied zur typischen pornographischen Geschlechterhierarchie (die Frau als Betrachtete und Passive, der Mann als Betrachtender und Aktiver) wird die BetrachterIn, statt in Distanz zu einem (weiblichen) Körper positioniert zu werden (der in der Peepshow gesehen wird, aber selbst nicht sehen kann, und im Porno als Instrument des ‚Come Shot‘ dient), quasi in diesen hineingeführt. Ich stimme Lajer-Burcharth zu, wenn sie meint, Hatoum demonstriere auf ästhetische Art (anatomische) Differenz allein qua Rückgriff auf den weiblichen Körper, d.h. ohne Bezug auf den Lacanschen Phallus und dessen organisches Pendant, den Penis. Während Lacan anatomische Differenz als „sexuell konstitutiven Mangel“ versteht, der den Übergang in die symbolische Ordnung bedingt und Subjektivität erst ermöglicht, meint Lajer-Burcharth, Hatoum schlage mit ihrer Projektion vor, diese Differenz anders verstehen zu können. *Corps étranger* versuche in ihren Augen zu vermitteln, „dass man diesen sexuell konstitutionellen Mangel vielleicht auf nicht-phallische Art erklären kann. Da sie [die Projektion, JM] Verlust in einer gänzlich von männlichen Organen getrennten Sprache beschreibt - als einen fehlenden weiblichen Körper.“<sup>153</sup>

Bereits O'Dell geht es bei der Analyse der masochistischen Performances der 70er Jahre auch darum zu zeigen, dass die KünstlerInnen eine nicht geschlechtlich determinierte Methode gefunden hatten, um das Konzept von Gleichheit und Differenz zu repräsentieren. Allerdings beruft sich O'Dell dabei gerade auf Lacan und seine Vorstellung vom präöedipalen Spiegelstadium, in dem das

---

<sup>152</sup> (Übersetzung JM) „Wet, pinkish tissue pulses, swells and gives way to the camera as the viewer goes for a chimerical ride through the androgynous, pornographic and scientific corpse of both the ‚other‘ and the ‚self‘.“ Grabner 1998, S. 73.

<sup>153</sup> (Übersetzung JM) „Hatoum’s projection suggests that one may perhaps account for this sexually constitutive lack in non-phallic terms. For it rephrases loss in a language entirely divorced from male organs - as a missing female body.“ Lajer-Burcharth 1997, S. 201.



Kind durch die Wahrnehmung der Gestalt seines eigenen Körpers eine vorsprachliche Subjektivität entwickelt. Da Hatoums Arbeiten keinen Hinweis darauf geben, dass die Verschränkung von psychischer und sozialer Repräsentation auf einer psychoanalytischen Theorie frühkindlicher Entwicklung fußen muss, möchte ich weder mit noch gegen Lacan für diese nichtgeschlechtliche Differenz plädieren. Lacan und die Psychoanalyse zeichnen sich gerade durch eine Ausdehnung ihrer Geltungssphäre aus, die eine Unterscheidung zwischen ‚Wahrheit‘ und ‚Wahrhaftigkeit‘ nicht mehr zulässt. Beharrt man auf der Unterscheidung der Geltungssphären, rückt das in *Corps étranger* weiblich gefasste Subjekt, als im Spannungsfeld von Körper und Technologie produziert, in den Blick. Weniger vor dem psychoanalytischen, aber durchaus vor dem Hintergrund der vielschichtigen sozialen Konnotationen, sowohl der endoskopischen Projektion als auch des architektonischen Rahmens der Kabine, teile ich Lajer-Burchharths Ansicht, dass Hatoums Werk nicht in einem triumphalen und leicht zu erfassenden Sinne feministisch sei. Dennoch denke ich nicht, dass es in *Corps étranger* um den Verlust eines symbolischen weiblichen Körpers geht, und Weiblichkeit hier nur abstrakt zur „Bewegung der Bedeutung“ wird. Vielmehr wird zum einen durch die Installationsarchitektur und deren soziale Konnotationen auf die gesellschaftliche Bestimmung körperlicher Erfahrung verwiesen; zum anderen wird das Subjektive, das hier mit dem Weiblichen zusammenfällt, durch die objektiven Geltungsansprüche der endoskopischen Bilder an die Biologie des Körpers und seine Verletzlichkeit zurückgebunden. Eine konservative Identifizierung des Weiblichen mit einem fleischlichen Körper, d.h. die Reduktion auf die Sphäre des Objektiven, würde dabei der Komplexität der Inszenierung ebenso wenig gerecht wie ein rein soziologischer Ansatz. Aber auch in Lajer-Burchharths psychoanalytischer Interpretation, obwohl sich ihr Fazit auf die Sphäre der Wahrhaftigkeit bezieht, sind die Geltungsansprüche der medizinischen Technologie und der minimalistischen Formensprache

für diesen Schluss nicht wesentlich. Das Aufeinandertreffen von so unterschiedlichen Sphären wie Minimalismus, Medizin und Videoästhetik führt letztendlich zu einer unauflösbaren Überlappung der Geltungssphären sowie zur Verquickung der drei Positionen von betrachtender Person, betrachtetem Objekt und Fremdem. Gleichwohl ist deren analytische Trennung gerade für das Verständnis ihres Zusammenhangs zunächst unabdingbar. Für die Rezeptionssituation heißt das: Die aktiv betrachtende Position wird von der BetrachterIn selbst verkörpert, die aber, eingeschlossen in die architektonische Konstruktion der Kabine, gleichzeitig verobjektiviert wird. Die passiv darstellende Position markieren die Videobilder der Endoskopie, die wiederum durch ihre Bewegung, die Farbgebung und den Ton sehr viel aktiver und organischer wirken als die stillstehende BetrachterIn. Zu der Verobjektivierung der BetrachterIn passt auch die runde Form der projizierten Bilder, durch die der Blick als Träger von Subjektivität in einem technischen Aufzeichnungsverfahren verobjektiviert wird, ohne dabei seine voyeuristische Qualität zu verlieren (durch die Assoziation runder Gucklöcher etwa der Peepshow oder eines Fernrohrs). Die dritte Position des Fremden ist im Wortspiel des Titels dem Körper auf mehreren Ebenen zugeordnet: *Corps étranger* kann sowohl mit ‚Fremdkörper‘, als auch mit ‚merkwürdiger Körper‘ übersetzt werden. Beide Worte des Titels sind mehrdeutig, das französische Wort ‚corps‘ kann neben ‚Körper‘ auch eine militärische Gemeinschaft bezeichnen<sup>154</sup> und ‚étranger‘ bedeutet neben ‚fremd‘ auch ‚Ausländer‘, ‚ausländisch‘ und ‚Ausland‘. Bereits diese Bedeutungsvielfalt bekräftigt die Gegenüberstellung von politischen und psychologischen Kategorien. Auch die Signifikanten des Weiblichen werden verkompliziert durch die Zusammenführung von klassischen Geschlechtsbestimmungen – erkennbare Videobilder der

---

<sup>154</sup> Korps das, Corps, 1) Gemeinschaft von Personen gleichen Stands (Offiziers-K.). 2) militär. Großverband, bestehend aus mehreren Divisionen. 3) (schlagende) student. Verbindung. *Der Brockhaus in einem Band*. 9., vollständig überarbeitete ... die Fußnote wird auf der nächsten Seite fortgesetzt.

---

und aktualisierte Auflage. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus  
2000.

Klitoris, der Brüste, der weibliche Name der Künstlerin und das Element der voyeuristischen Blicksituation – mit der politischen Kategorie des Fremden und der visuellen Dominanz einer großteils unbestimmten Physiologie der endoskopischen Bilder des Körperinneren. Wobei auch umgekehrt die essentialistische Basis des Fremden und des objektiven Körpers durch die ästhetische Inszenierung des Weiblichen ins Wanken gerät. Es ist für diese Ambivalenzen, der Kategorien des Weiblichen und des Fremden beziehungsweise des Subjektiven und Objektiven, und deren Zusammenführung in der Geltungssphäre der Wahrhaftigkeit dennoch zentral, Fiktion und Realität zunächst zu trennen, um auch der Materialität der Arbeit gerecht zu werden. So wird z.B. das Wirklichkeitsverständnis, auf dem die Endoskopie basiert, von Hatoum zwar verfremdet, aber nicht negiert. Hatoum benutzt die Objektivität der medizinischen Kamera, um die Sehgewohnheiten des Bezugspunktes der Pornographie zu unterwandern: Statt das Sehen für ein Szenario hierarchischer Geschlechterdifferenz zu benutzen, verschmilzt Hatoum die beiden Positionen des Sehens und Gesehen-Werdens in einem dritten, ‚fremden‘ Körper, nämlich dem der Kamera als technischer Erweiterung des Künstlerinnensubjekts. Hatoums alternativer Blick speist sich also durchaus auch aus einer technoiden Utopie. Als kritische Versionen dieser Utopie wurden bereits Laura Mulveys ‚befreite Kamera‘ und Donna Haraways *Cyborgmanifesto* erwähnt. Im Gegensatz zu den TheoretikerInnen und vor allem zu KünstlerkollegInnen wie dem griechischen Performancekünstler Stelarc geht es Hatoum nicht vorrangig um die Feier dieser Utopie, sondern um die Reflexion der sie tragenden Gefühle. Auch wenn sich Hatoum der medizinischen Repräsentation eines als ungeschlechtlich verstandenen Körperinneren bedient und den so konstituierten Körper in seinem technisch-architektonischen Setting als beherrschbar darstellt, entfremdet sie die Kamera durch die nicht vorgesehenen Aufnahmen der Körperoberfläche und seiner Geschlechtsmerkmale sowie durch die beängstigende Atmosphäre der Installation. D.h. die Angst vor

dem Körperinneren als Sitz von Krankheit und Tod wird nicht unbedingt als Neurose entlarvt, sondern als eine Facette des Menschseins anerkannt, gleichzeitig wird jedoch die Verschiebung dieser Angst auf den weiblichen Körper und die soziale Kategorie des 'Anderen' oder 'Fremden' (,étranger', kann wie gesagt sowohl

,fremd', als auch ,ausländisch' heißen) thematisiert.<sup>155</sup>

Zugegebenermaßen ist die soziale Rückbindung des für Hatoum spezifischen Unbehagens in *Corps étranger* sehr subtil gehalten. Die Peepshow in der Zylinderarchitektur und das Ausländische im Titel mögen den meisten BetrachterInnen verborgen bleiben.

Kunstgeschichtlich gesehen ist *Corps étranger* indes beispielhaft für den von Frohne als charakteristisch bezeichneten Wandel vom ,White Cube' zur ,Black Box':

„Sie [die Black Box, JM] bezieht ihre Kraft aus der Wiederbelebung einer Reizästhetik, die tendenziell auf die Immersionseffekte des Spektakels zurückgreift und mit der theatralischen Verführungskraft des Unbekannten, des Unermesslichen lockt, dessen Schwelle die Betrachter überschreiten können, ohne ihre physische Sicherheit beim Eintauchen in die Illusionswelten der Videoräume zu gefährden.“<sup>156</sup>

Während Frohne mit den Vokabeln ,Reizästhetik', ,Immersionseffekt', ,Spektakel' und ,Illusionswelten' aber ein negatives Urteil fällt, sehe ich in *Corps étranger* den Einbezug der BetrachterIn nicht nur auf intellektuellem, sondern auch auf körperlichem Niveau positiv. Die Arbeit kombiniert den Effekt der erfahrungsbildenden Kraft von medizinisch-diagnostischen Bildern und nutzt den Schutz der Black Box um die ambivalente Angst vor dem Körperinneren (in der Geltungssphäre der Wahrhaftigkeit) erfahrbar und damit auch verhandelbar zu machen. Ob es *Corps étranger* bereits anzurechnen ist, dass hier ein normalerweise verdrängtes Gefühl, die Angst vor

---

<sup>155</sup> Für Hatoum ist das 'Andere' vornehmlich die Fremde: "But in general my work is about my experience of living in the West as a person from the third World, about being an outsider, about occupying a marginal position, being excluded, being defined as 'Other' or as one of 'Them'." Interview mit Diamond 1987, S. 127.

<sup>156</sup> Frohne 2001, S. 220f.

der Fleischlichkeit, in der sicheren Sphäre des Ästhetischen erlebt werden kann, wird erst die weitere Diskussion entscheiden können.

### 3.2.4 *Deep Throat* (1996)



**Abb. 15** Mona Hatoum  
*Deep Throat*, 1996  
Videoinstallation

*Deep Throat*, **Abb. 15**, verarbeitet nicht nur die Körperaufnahme aus *Corps étranger* weiter, sondern nimmt auch formale Elemente aus *The Negotiating Table* wieder auf: Der Tisch und der leere Stuhl an beiden Enden sowie das ‚Körperinnere‘ - im *Table* noch ganz ‚Nitzsch‘ in Form von Tiereingeweiden (die allerdings durch die transparente Hülle weichgezeichnet werden) - sind auch die zentralen Bestandteile von *Deep Throat*. Die Installation besteht aus einem für eine Person gedecktem Tisch. Über den Tisch ist eine weiße Tischdecke geworfen. Ein Teller, Besteck und ein Glas befinden sich darauf, vor dem Tisch steht ein leerer Stuhl. Die Endoskopie-Aufnahmen projiziert Hatoum diesmal kleiner auf die runde, weiße Tellerfläche. Dabei benutzt sie jedoch nur den Ausschnitt, in dem die Kamera ihren Rachen hinauf und hinab fährt,

und auf Ton verzichtet sie vollständig. Im Gegensatz zu *The Negotiating Table* erscheint hier das Körperinnere nunmehr als endoskopische Videoaufnahme, Hatoums eigener Körper tritt gar nicht mehr in Aktion, und auch der politische Bezug drängt sich wie schon bei *Corps étranger* zunächst nicht vordergründig auf. Vielmehr scheint Hatoum mit einem harmlosen Wortspiel zu witzeln, wenn sie die medizinischen Rachenaufnahmen mit dem Titel eines Pornoklassikers der 70er Jahre belegt. Allerdings ist der Film *Deep Throat* (zur Unterscheidung von Hatoums Installation im Folgenden *DT* abgekürzt) in der aktuellen Pornographiediskussion im Rahmen amerikanischer Rechtssprechung zu neuem Ruhm gelangt: *DT* ist einer der Beispielfälle, anhand derer das prominente Duo Andrea Dworkin und Catherine MacKinnon die sexistische Struktur der Pornographie anprangern und ein Anti-Porno-Gesetz fordern. Die Hauptdarstellerin von *DT*, Linda Marchiano, versuchte nicht nur vergeblich, eine Vergewaltigung während der Dreharbeiten zu beweisen, sondern legte in ihrer vielfach verkauften Autobiografie auch die Reihe von Misshandlungen dar, die ihren Weg zur Pornodarstellerin pflasterten.<sup>157</sup> Dem Titel kommt hier, wie in allen Werken Hatoums, die Rolle zu, den Exzess der Bedeutungsgebung, den die Heterogenität der verschiedenen formalen Referenzen produziert, auf ein einziges Signifikat zu reduzieren. Mit dem Wortspiel des nicht zu dem gedeckten Tisch passenden Titels *Deep Throat* wiederholt Hatoum auch die ‚witzige‘ Struktur des Films selbst: *DT* erzählt die Geschichte einer Frau, deren Klitoris sich angeblich in ihrem Hals befindet, als typischen Pornoklamauk. Nicht konform mit dieser Rhetorik ist aber bei Hatoums Installation die schlichte Ernsthaftigkeit der Präsentation. Obwohl auch *Deep Throat*

---

<sup>157</sup> Dworkin 1989, S. 2.

sich im Umfeld der Abject Art bewegt,<sup>158</sup> vermeidet Hatoum mit ihrer ästhetischen Askese eine Grenzüberschreitung in den Bereich visueller Tabus, die Zimmermann als charakteristisch für eben jenes Genre der Abject Art feststellt:

„Abject Art ist zwar auf einen Skandal, ein gebrochenes Tabu, ein verdrängtes und damit skandalöses Thema bezogen, aber es sind gerade die Skandale, die schließlich das *definieren*, was Abject Art ist.“<sup>159</sup>

Zimmermann schreibt den juristischen Konsequenzen, die Abject Art-Skandale nach sich zogen, dabei quasi eine rückwirkende Definitionsmacht zu. Auch wenn ich mit Zimmermann für die Nivellierung der Hierarchie zwischen Werk und Rezeption plädiere<sup>160</sup>, so möchte ich mit Habermas doch den Vorrang des Diskurses über die subjektive Welt für die Definition von Kunst betonen sowie die Abgrenzung verschiedener institutioneller Zuständigkeiten, welche die Ausdifferenzierung der Geltungssphären im Prozess der Moderne begleitet. Zwar wird ein Genre durchaus als Schnittstelle verschiedener Diskurse definiert, die Anerkennung der darin umfassten Objekte als Kunst beruht jedoch auf einer prozessualen Affirmation des im Werk erkannten Geltungsanspruchs der Wahrhaftigkeit, der vornehmlich durch eine Expertengemeinde von KunstkritikerInnen bestimmt wird. Gerade die Abject Art ist ein Beispiel für die Differenzierung der Sphären: Obwohl sie gesellschaftlich geächtet, also nicht als ‚richtig‘ erachtet wird, gelten

---

<sup>158</sup> Zimmermann bezeichnet explizit nur diejenigen von Hatoums Werken als Abject Art, in denen sie zum Beispiel menschliche Haare verwendet. Zimmermann 2001, S. 11, FN 5. *Deep Throat* war jedoch Teil der Ausstellung *Sensation*, die zuerst in London, dann auch in Berlin und New York für Aufruhr sorgte, und die Zimmermann in die Debatte um die Abject Art einbezieht. „Die aktuellen Entwicklungen belegen, dass in den USA das Störpotential von Abject Art immer noch nicht aufgebraucht zu sein scheint, denkt man etwa an die große Aufregung, die die Präsentation der aus Großbritannien kommenden Ausstellung *Sensation* im Brooklyn Museum of Art, New York, um Jahresende 1999/2000 hervorrufen konnte.“ Zimmermann 2001, S. 10 FN 3.

<sup>159</sup> Ebd., S. 20f.

<sup>160</sup> „Verzichtet man also entsprechend auf eine Hierarchie zwischen Werk und Rezeption, so bedeutet dies, sich nicht mit der Freilegung einer im Werk oder in der Rezeption liegenden Bedeutung zu beschäftigen, sondern mit deren *Produktion*.“ Ebd., S. 19.



ihre Werke dennoch eindeutig als Kunst, sofern sie als ‚wahrhaftig‘ klassifiziert wurden. Der institutionelle/juridische Diskurs wird auf einer anderen Ebene geführt, der die Definition der Kategorie der *Object Art* zwar konturiert, aber die Aufnahme einzelner Werke als Kunst in das Genre nicht direkt beeinflusst. *Object Art* sind nicht diejenigen Werke, die nicht mehr staatlich gefördert werden oder die von christlichen Zeitschriften als Pornographie verdammt werden, sondern diejenigen, die als verallgemeinerbarer und verständlicher Bezug auf menschliche Subjektivität verstanden werden und deswegen konsensuell über die diskursive Rationalität der Kunstöffentlichkeit als Kunst kategorisiert sind. Dementsprechend reagierte die Kunstöffentlichkeit auch auf die Streichung von Fördermitteln durch den Senator Jesse Helms für Kunst, die dazu diene „to promote, disseminate, or produce obscene or indecent materials.“<sup>161</sup> Der Protest der Kunstwelt verhinderte etwa, dass auf Grundlage des Helms-Erlasses dem New Yorker Ausstellungsraum *Artists Space* die Fördermittel gestrichen wurden.<sup>162</sup> Zwar trugen diese institutionellen Verwicklungen zweifelsohne zur Stärkung der amerikanischen Kategorie der *Object Art* bei, die Kategorisierung ihrer Bestandteile als Kunst fand jedoch bereits vorher statt. So lässt sich zwar auch *Deep Throat* durch den Bezug auf die Pornographie und möglicherweise ‚indecent‘ (deutsch: anstößig) wirkenden Endoskopieaufnahmen als *Object Art* klassifizieren, die politische Auseinandersetzung um die Redefreiheit in Form der Freiheit der Kunst, die das Genre konstituiert, spielt im Werk selbst jedoch keine Rolle. Der Bezug auf die Pornographie dient vielmehr dazu, die Widersprüche zeitgenössischer Subjektivität durch einen ihrer tabuisierten aber gleichzeitig auch extrem kommerzialisierten Auswüchse zu beschreiben. Dem Titel gemäß als Antwort auf den Pornofilm gelesen, bedient Hatoum sich zweier Strategien, den anatomischen Unsinn der *DT*-Fantasie zu thematisieren, um auf

---

<sup>161</sup> Auszug aus dem Helms Amendment zitiert nach Sandler 1996, S. 554.

<sup>162</sup> Vgl. Sandler 1996, S. 551f.

deren gesellschaftliche Einbindung und Psychodynamik einzugehen. Zum einen 'beweist' sie den klitorisfreien Hals durch die Autorität des naturwissenschaftlichen Blicks in Form endoskopischer Aufnahmen ihres eigenen Rachens. Dabei setzt sie natürlich nicht auf die medizinische Kompetenz der BetrachterIn, deren ungeschultes Auge kaum einen Kehlkopf von einer angeblich mutierten Klitoris unterscheiden könnte, sondern auf die befremdlich-abstoßende Wirkung der Aufnahmen selbst.

Die Inszenierung der Endoskopie in dem Tisch-Szenario quasi als 'Essstörung' verweist zum anderen auf einen möglichen Zusammenhang der Pornofantasie mit dem autodestruktiven Ekel vieler Frauen vor dem eigenen Körper. Die Verbindung von gesellschaftlichen Bedingungen und individueller Symptomatik wird in den verschiedenen Ansätzen zur Erklärung der Bulimie (Ess- und Brechsucht) zwar unterschiedlich gewichtet, aber nie gänzlich geleugnet.<sup>163</sup> In Hatoums ästhetischer Inszenierung wird der bulimische Circulus Vitiosus zu einem neuen Ausgangspunkt, dessen Referenzen keiner analytischen Erklärung dienen, aber doch ähnlich konstituiert sind. Das sozio-kulturelle Feld, das durch den gedeckten Tisch auf familiäre Häuslichkeit verweist und die endoskopischen Aufnahmen, die sich auf die biologische Konstitution des Körpers beziehen, sind Bestandteile des surrealen Arrangements, das die psychische Qualität der Erfahrung fasst. Auf die weiße Tellerfläche projiziert wird der vergrößerte fleischige Schlund zu einem wahrhaft schwer verdaulichen Mahl. Eingebettet in die visuelle Konvention, den Körper als geschlossene Form abzubilden und als Ort menschlicher Subjektivität zu verstehen, kreieren die endoskopischen Detailaufnahmen ein AngstszENARIO.

---

<sup>163</sup> Thies unterscheidet vier Theorien zur Ätiologie der Bulimie: Die verhaltenstheoretische, die psychoanalytische, die feministische und die systemische. Wobei in allen Ansätzen, bis auf den psychoanalytischen, soziokulturellen Faktoren Bedeutung zugemessen wird. Zunehmend an theoretischer und therapeutischer Bedeutung gewinnt der systemische Ansatz, der linear-kausale Erklärungen ablehnt und stattdessen eine Zirkularität menschlicher Beziehungen annimmt, in der Wirkungen wieder zu Ursachen werden und umgekehrt. Thies 1998, S. 25ff.

Der 'Realitätseffekt' der wissenschaftlich 'objektiven' Kamera wirkt verstörend, weil die BetrachterIn die Bilder zwar als Produkt einer Medizin-Technologie erkennt, sie aber im Kontext der Installation gleichzeitig als surreale Speise versteht und damit als Metapher einer psychischen Situation, in der das verdrängte Körperinnere als faktische Projektion zurückkehrt und sie zu verschlingen droht oder, wie der leere Stuhl andeuten könnte, bereits verschlungen hat. Dem Schrecken, den die entfremdeten Körperaufnahmen in Kombination mit der 'häuslichen' Atmosphäre vermitteln, entspricht die Gewalt der pornographischen Oberfläche als ein Mittel der Verdrängung eines amorphen Körpers. Hatoums Anspielung auf die 'Essstörung' verdeutlicht, wie Pornographie im Allgemeinen und *DT* im Besonderen dazu beiträgt, den 'Kastrationskomplex' des Mannes in ein neurotisches Symptom der Frau zu verwandeln. Hatoum setzt dem 'phallischen Blick' des Pornos, der sich rechtlich vor allem durch das „First Amendment“ die Redefreiheit legitimiert, einen anderen Blick auf den Körper entgegen, der die Kehrseite der männlichen Lust an den pornographischen Klischees verdeutlicht. *Deep Throat* betont zwar die Melancholie angesichts eines autodestruktiven weiblichen Körpers, Hatoums Leistung besteht aber auch darin, sich einem Problem der Geschlechterdifferenz angenommen zu haben, ohne dabei in die latente essentialistische Falle psychoanalytischer Erklärungen geraten zu sein. Allein mit Kulturgegenständen, Tisch und Geschirr und blümchenbestickter Damasttischdecke, sowie moderner Medizin-Technik beschreibt sie die Unmöglichkeit, sich mit einem abjekten Körper zu identifizieren. Gleichzeitig schützt sie die BetrachterIn aber auch vor der Ausstrahlung von Isolation und Verzweiflung durch den einsamen Stuhl und der Tischsituation sowie vor der befremdlich bis ekelhaften Qualität der Endoskopie, die sich durch die abstrahierende Wirkung der geometrischen Formen von weißer Tischfläche und rundem Teller sowie durch die immaterielle Leuchtkraft der Diaprojektion kühl betrachten lässt. Diesmal bleibt die Subjektposition, die der BetrachterIn vorbehalten wird, im Gegensatz zu *Corps étranger*, distanziert. Die BetrachterIn nimmt nie wirklich

den Platz vor dem unheimlichen Teller ein, sondern behält in der klassischen Entfernung vom Objekt den Überblick und die Kontrolle. Dennoch geht es auch bei *Deep Throat* wieder um die Verhandlung einer zwar spezifischen, aber doch verallgemeinerbaren Subjektivität, die im Kontext der Kunstöffentlichkeit einen nichtkonformen weiblichen Körper im Spannungsfeld von Medizin, Häuslichkeit und Pornographie als Ausgangspunkt setzt.

## 4 Installation

Es wäre verwunderlich, verschwänden die bereits aufgezeigten kritischen Referenzen in Hatoums Performances und Videoinstallationen aus ihren Installationen nun gänzlich. In der folgenden Analyse wird denn auch sowohl Bättschmanns, als auch Scorzins und Irving Sandler's Abwertung der Installation als unkritisches Genre in Frage gestellt. Die genannten AutorInnen sehen in der Installation das bevorzugte Genre zeitgenössischer Kunst, deren Betonung einer momenthaften Erfahrung aus einer allgemeinen Desillusionierung und Theoriemüdigkeit von KünstlerInnen und BetrachterInnen resultiere. Insbesondere der oft als zu didaktisch empfundenen, sozial engagierten Kunst werde durch die Installation eine Absage erteilt.<sup>164</sup> Die auch von Hatoum eingenommene anti-didaktische Haltung schenkt dennoch dem sozialen Kontext weiterhin Aufmerksamkeit und vertritt dabei zwar kein manifestartig formuliertes Programm, ist aber dennoch nicht ‚theoriemüde‘ im Sinne einer rein affektiven Kreativität. Hatoums Installationen sind nicht als ermahrende Handlungsanweisungen konzipiert, sondern binden die BetrachterIn in einen Prozess ein, dessen Charakter sich durch die Unterscheidung zwischen ‚instrumentellem‘ und ‚kommunikativem‘ Handeln erhellen könnte. Da es ein Anliegen dieser Arbeit ist, die Relevanz der Kategorie des dramaturgischen Handelns als Unterkategorie des kommunikativen Handelns für Hatoums Werke auszuloten, ist es wichtig, die Kongruenzen und Differenzen von ästhetischer Kommunikation einerseits und Habermas' Sprachkonzept andererseits zu markieren. In Bezug auf Körperbewegungen unterscheidet Habermas folgende Handlungstypen:

---

<sup>164</sup> Sandler zieht seine Schlussfolgerungen unter anderem aus den Reaktionen auf die Whitney Biennales von 1993, die noch einmal versuchte, sozialkritische Kunst in ein positives Licht zu rücken aber von den meisten KritikerInnen verrissen wurde. „Most of the critical responses to the show were negative, a sign of the waning interest in socially oriented art.“ Sandler 1996, S. 553.

„Freilich können wir die Bewegungen, mit denen ein Subjekt in die Welt eingreift (instrumentell handelt), von den Bewegungen unterscheiden, mit denen ein Subjekt eine Bedeutung verkörpert (sich kommunikativ äußert). Die Körperbewegungen bewirken beidemale eine physische Veränderung in der Welt; diese ist im einen Fall kausal, im anderen Fall semantisch relevant.“<sup>165</sup>

Es wird kaum auf Widerspruch stoßen, Hatoums Installationen, obwohl keine Körperbewegungen, als semantisch und nicht kausal relevant zu bezeichnen, sie also als kommunikative und nicht instrumentelle Handlungen zu klassifizieren. Erhellend für die Erklärung eines dialogisch strukturierten Erfahrungsprozesses ist eine weitere Überlegung Habermas', diesmal auf sprachliche Akte bezogen:

„[W]ir [können] die für das kommunikative Handeln konstitutiven Verständigungsakte nicht in ähnlicher Weise analysieren (...) wie die grammatischen Sätze, mit deren Hilfe sie ausgeführt werden. (...) Sie nehmen nicht mehr geradehin auf etwas in der objektiven, sozialen oder subjektiven Welt Bezug, sondern relativieren ihre Äußerung an der Möglichkeit, dass deren Geltung von anderen Akteuren bestritten wird.“<sup>166</sup>

Um Kunst und Sprache engzuführen, hilft es, die ‚grammatischen Sätze‘ mit der formalen Struktur des Objekts gleichzusetzen, wie sie etwa in einer ikonographischen Analyse erfasst wird. Im Gegensatz zu der von Habermas vorausgesetzten Kommunikationssituation mit mehreren TeilnehmerInnen muss das Kunstwerk jedoch zunächst für und mit sich alleine sprechen beziehungsweise materielle Metaphern produzieren, die der BetrachterIn eine ästhetische Erfahrung vermitteln, die so prozesshaft ist wie die Kommunikation selbst. D.h., es gibt kein Hierarchiegefälle zwischen BetrachterIn und Kunstwerk. Die Kommunikation muss aber immer beide Instanzen einbeziehen, darf sich also auch nicht vollständig vom Werk lösen. Das kommunikative Element von Hatoums Installationen liegt also nicht nur in einem statisch gedachten hypothetisch möglichen Widerspruch, sondern dieser materialisiert sich bereits auf

---

<sup>165</sup> Habermas, 1987a, S. 144.

<sup>166</sup> Ebd., S. 148.

verschiedenen Bedeutungsebenen. Verkörperte ein Werk einen einfachen Geltungsanspruch, der mit einer Ja/Nein-Stellungnahme abgehandelt werden kann, so wäre der kommunikative Prozess nicht sehr fruchtbar. Durch vielschichtige Ambivalenzen vermögen viele von Hatoums Werken hingegen, bei der BetrachterIn einen Dialog zwischen verschiedenen vorgestellten Positionen auszulösen. Die zunächst nach Innen verlagerte Funktion des kommunikativen Handelns sowie die Realisierung der verschiedenen spezifischen, im Werk angelegten Standpunkte hängt von der Fähigkeit der BetrachterIn zur Empathie und Reflexion ab - dem Kern der ästhetischen Erfahrung - und ist deswegen nicht mehr als objektive Bedeutung zu dekodieren. Das werkimmanente Spannungsverhältnis lässt sich so nur als Erfahrungsangebot beschreiben. Von der Intensität dieser Erfahrung hängt es ab, ob die Kommunikation der BetrachterInnen untereinander als Fortsetzung des inneren Dialogs folgt. Mit der Entwicklung weg vom ‚Ausdruck‘ hin zur ‚Erfahrung‘ erkennt die InstallationskünstlerIn auch das Risiko des Werks an, auf den Status einer ‚unselbständigen Handlung‘ oder auch ‚Operation‘ reduziert zu werden, die im Unterschied zu kommunikativen oder instrumentellen Handlungen die Welt nicht berührt.<sup>167</sup> Mit der Akzeptanz dieser grundlegenden Einschränkung sichert sich die InstallationskünstlerIn jedoch auch einen neuen Spielraum. Die Erfahrungsgestaltung löst gleich zweierlei Probleme: Im Gegensatz zur Performance stellt sie die Autonomie der Kunst (und damit sich

---

<sup>167</sup> Habermas unterscheidet kommunikatives Handeln von unselbständigem Handeln, das er auch als ‚Operation‘ bezeichnet und spricht sich gegen Dantos These von ‚Basishandlungen‘ aus, die quasi die kleinsten bedeutungsvermittelnden Elemente einer Sprache darstellen. Zu denken ist hier zum Beispiel an das ‚Mit-Dem-Fuß-Aufstampfen‘ oder ein ‚Die-Fäuste-Ballen‘. Habermas meint hingegen, dass handlungskoordinierte Körperbewegungen als ‚unselbständige Handlungen‘ zu verstehen seien, da bei "intentional ausgeführten Körperbewegungen die normale Vermittlungsstruktur des Handelns:  
S öffnet das Fenster, indem er mit seiner Hand eine Drehbewegung ausführt fehlt; denn es ist künstlich zu sagen: S hebt (absichtlich) seinen rechten Arm, indem er seinen rechten Arm hebt." Habermas, 1987a, S. 145, FN 161. Diese Abgrenzung von der Theorie der Basishandlungen wird dann wichtig, wenn sie sich, wie bei Danto, mit einer quasi magischen Kunstauffassung paart, in der jede Handlung der KünstlerIn unabhängig von ihrem rationalen beziehungsweise kommunikativen Gehalt als bedeutungsvoll erachtet wird.

selbst) nicht in Frage und im Gegensatz zum Minimalismus bejaht sie Referentialität und gewinnt damit ein direktes gesellschaftskritisches Potential. Nicht nur tritt die KünstlerIn hinter ihr Werk zurück, sondern vor allem ist dessen Objektivität nicht wichtiger als die Subjektivität der BetrachterIn. Mit dem Ziel der KünstlerIn, über das Werk eine Erfahrung für die BetrachterIn zu produzieren, akzeptiert Hatoum auch, dass Kunst und Dienstleistung sich aufeinander zubewegen beziehungsweise dass ästhetische Kommunikation im Gegensatz zum ästhetischen Ausdruck die Situation der BetrachterIn einkalkulieren muss. Die Vorteile, die dabei die separate Sphäre institutionalisierter Rezeptionsräume bietet, führen dazu, dass der negative Einfluss von KritikerInnen, AusstellungsmacherInnen und KäuferInnen auf die Produktionsbedingungen der Kunstwerke, d.h. die restriktiven Zwänge der ökonomischen und institutionellen Vorraussetzungen der Kunst, zwar gelegentlich thematisiert werden, häufig jedoch zu Gunsten übergeordneter Themen assimiliert werden. Die KritikerInnen oder gar den Markt als legitime Repräsentanten einer werkkonstitutiven Öffentlichkeit zu berücksichtigen, widerspricht nicht länger den Regeln der Kunst. Inzwischen ist der Kunstmarkt durch seine Ausweitung in Form der neuen „Verbindung von Ausstellungswesen und Unterhaltungsindustrie“ und der „Pluralisierung und Popularisierung der künstlerischen Produktion“<sup>168</sup> aber auch durch seine kritische Theoretisierung zwar weiterhin eine ungeliebte, jedoch nicht mehr zu ignorierende Konstante künstlerischen Wirkens. Es wurde im ersten Kapitel bereits angesprochen, dass Oskar Bätschmann die Degeneration der KünstlerIn zum „Erfahrungsgestalter“ als ein dekadentes Symptom einer wachsenden Macht des Marktes sieht.<sup>169</sup> Wie sich anhand der bisherigen Werkanalysen gezeigt hat, wird die Rolle der Erfahrungsgestalterin zwar auch von Hatoum ein- und angenommen,

---

<sup>168</sup> Behnke/Wuggenig 1994, S. 229.

<sup>169</sup> Vgl. Bätschmann 1997.



jedoch durch einen kritischen Anspruch erweitert. Setzt man Erfahrungsgestaltung nicht mit Spektakel, sondern mit kritischer Partizipation gleich, lässt sich der Begriff ins Positive wenden, der allerdings zu seiner Verteidigung eine genaue Bestimmung der Werkerfahrung fordert. Um die für Hatoums Installationen typische Integrationsart beziehungsweise den für sie charakteristischen Erfahrungsprozess zu beschreiben, bietet das Konzept des dramaturgischen Handelns die Möglichkeit, den Bezug der Arbeiten auf die subjektive Welt und den dazugehörigen Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit als Basis der Werkerfahrung zu fassen. Mit der Betonung der subjektiven Welt als Geltungsbezug geht einher, dass sich im Folgenden autonomes Werk und Markt nicht als polarisierende Gegensatzpaare gegenüberstehen, sondern die Wechselwirkung zwischen objektivem Gehalt und Eigenleistung der BetrachterIn ausgelotet wird. Die installative Einbeziehung der BetrachterIn hat sicher zwei Seiten – zum einen wird die Rolle der RezipientIn gestärkt, zum anderen gewinnt auch der Markt als problematischer Faktor der Sinnstiftung an Bedeutung. Dennoch wäre es, wegen der aporetischen Vorstellung einer revolutionären, aber erfolglosen Kunst, reduktionistisch in der Verschmelzung von Kunstwerk und Kunstmarkt/Kunstöffentlichkeit nur einen Backlash zu vermuten. Die Akzeptanz der komplementären Wirkungsvoraussetzungen von Kunst und Markt ist auch notwendig, um ästhetische Kritik innerhalb des dominanten ökonomischen Prozesses der Globalisierung weiterzuentwickeln. Dabei ist ein symptomatischer Faktor die zunehmende Differenzierung von KünstlerInnen und KritikerInnen. Auf die Minimalisten traf noch zu: „(...) Für die Fülle von Ideen dieser Künstler (der Minimalisten, JM) und ihre subtile Erkundung der Medien ist es nicht ohne Bedeutung, dass sie auch häufig und gut schreiben.“<sup>170</sup>

Bei Hatoum spielt die Theorieproduktion keine große Rolle mehr. Die Interpretation der eigenen Werke durch die KünstlerIn selbst ist

---

<sup>170</sup> Reise 1995, S. 377.

immer problematisch, da sie unweigerlich die Vorstellung ihrer privilegierten Position als SchöpferIn und Ursprung des Werks stärkt. Wenn die KünstlerInnenpersönlichkeit an Bedeutung verliert, büßen auch die KritikerInnen ein Stück ihrer Autorität ein, jenes nämlich, das sie bisher aus der Nähe zur KünstlerIn herleiteten. So mag in der Sorge vor dem Abrutschen der Kunst ins Spektakel als vermeintliche Folge der zunehmenden Verschmelzung der KünstlerIn mit der VermittlerIn beziehungsweise ErfahrungsgestalterIn auch Angst um den eigenen Status mitschwingen. Der von Guy Debord, dem Gründer der ‚Situationistischen Internationalen‘, geprägte Begriff des ‚Spektakels‘ findet ein Pendant auch in Frieds konservativer Verdammung des ‚Theatralischen‘, die er angesichts des nach heutigen Maßstäben wenig spektakulären Minimalismus für nötig hielt. Michael Fried meint in einem kanonischen Aufsatz von 1967 über die Minimalisten, die er „Literalisten“ nennt:

„Das Eintreten der Literalisten für die Objektivität bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst.“<sup>171</sup>

Fried begründet diese Behauptung durch den Widerspruch zwischen Raum, den er dem Theater zuordnet, und Objekt, das zur Kunst gehören soll. Aus Frieds Differenzierung zwischen Kunst und Theater spricht der Glaube an eine Konkurrenz innerhalb der Künste, den klassischen Paragone<sup>172</sup>, bei dem die niederen Künste immer Gefahr laufen, in die reine Unterhaltung abzugleiten. Weil die Minimalisten ihre Objekte in Bezug auf den Raum verstanden wissen wollen, schließt Fried:

„[Es] (...) muss irgendeine künstliche, aber nicht direkt architektonische Umgebung konstruiert werden. Smiths Äußerungen deuten offenbar darauf hin, dass je effektiver – d.h. als Theater effektiver – die Umgebung ist, um so überflüssiger die Werke selbst werden.“<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Fried 1967, S. 342.

<sup>172</sup> Für die Aktualisierung des aus der Renaissance stammenden Begriffs in der Moderne vgl. Zaunschirm.

<sup>173</sup> Fried 1967, S. 353.

Fried befürchtet also, dass die Einbeziehung des Raums und damit der BetrachterIn letztendlich das Werk und damit die Kunst abschafft. Diese Angst vor dem Verlust einer objekthaft definierten Kunst scheint gegenwärtig auch in Scorzins mahnendem Hinweis wieder aufzutauchen, dass es schon immer eine Funktion der Kunst gewesen sei, „außergewöhnliche Erfahrungen oder Spektakel bereitzustellen, die im Alltag nicht vorhanden waren“.<sup>174</sup> Eine mögliche Verweigerung dieser Funktion sei aber für den kritischen Wert eines Kunstwerks zentral:

„Dieses Phänomen des affirmativ betriebenen nicht-alltäglichen Kunstereignisses kann aber wiederum von zeitgenössischen Installationskünstlern auch (selbst-)ironisch hinterfragt, reflektiert und dabei zugleich selbst auch subversiv unterlaufen werden (...).“<sup>175</sup>

Wenn Hatoums Installationen die abstrakte Raumerfahrung durch die Provokation spezifischer Assoziationen dem Narrativen annähern, erzeugen sie jedoch ganz unironisch und, wie sich zeigen wird, doch kritisch ein solches nicht-alltägliches Erlebnis oder den von Fried kritisierten performativ-theatralischen Effekt. Die Betonung der Erfahrung zeugt zum einen von der Performancevergangenheit der Künstlerin und bildet zum anderen den Ausgangspunkt für ihre Appropriation des Minimalismus. Durch die Kombination von Raumbezug und konkreten Referenzen bewegen sich ihre Installationen noch ein Stück weiter auf das darstellende Theater zu als die minimalistischen Objekte, die Fried bereits so erschreckten.<sup>176</sup> Die Zeitlichkeit der Werke resultiert zunächst aus der physischen Bewegung der BetrachterIn, die sich um die Objekte herum- oder auch durch sie hindurchbewegen muss, um sie vollständig zu erfassen. In dieser Hinsicht trifft auf Hatoums Arbeiten Frieds Aussage zu:

---

<sup>174</sup> Rötzer zitiert nach Scorzin 2000, S. 77.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Frohne stellt für die Videoinstallation im Allgemeinen fest: „In dem Maß, wie die Betrachter zu Teilnehmenden der szenischen Inszenierungen werden, sind die von Michael Fried kritisierten Parameter der Rezeptionsästhetik zum eigentlichen Wirkungsprinzip geworden.“ Frohne 2001, S. 236.

„Während in früherer Kunst alles, was das Werk hergibt, stets in ihm selbst lokalisiert ist, wird in der literalistischen Kunst ein Werk in einer Situation erfahren – und zwar in einer, die geradezu definitionsgemäß den Betrachter mit umfasst.“<sup>177</sup>

Diese umfassende Situation wird bei Hatoum neben der Bewegung im Raum von einer zweiten Bewegung bestimmt, die sich nur im Kopf der RezipientIn abspielt. Sie wird initiiert durch vordergründig widersprüchliche Referenzen, die von der BetrachterIn zu erfassen und zu vereinbaren sind. Auch wenn eine derartige Beteiligung des Publikums unweigerlich auf Kosten der Interpretationsvormacht der KünstlerIn geht, rutscht das Werk nicht zwangsläufig ins Beliebige ab. Das Risiko der KünstlerIn ist es, keine Theorien bereitzustellen, die sie vor der ‚Dummheit‘ der BetrachterIn schützen. Die InstallationskünstlerIn arbeitet stärker als etwa die MalerIn für das Publikum, weil es ihr nicht um den Ausdruck einer Einstellung geht, sondern um eine für die BetrachterIn inszenierte Erfahrung. Zwar gibt es Stimmen, die insbesondere angesichts von Multimediainstallationen das Ziel der ‚Interaktivität‘ als nur vorgeschobene und uneingelöste modische Allüre beurteilen,<sup>178</sup> grundsätzlich wird jedoch das Anliegen, die BetrachterIn von der klassischen passiven RezipientIn zur aktiven TeilnehmerIn zu transformieren, nicht in Frage gestellt. Scorzin stellt deswegen fest:

„Zu den werkkonstitutiven Einzelkomponenten einer Installation müssen also ganz besonders die verschiedenen Strategien der jeweiligen Integrationsart des Rezipienten gerechnet werden (...).“<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Fried 1967, S. 342.

<sup>178</sup> Scorzin meint: „[A]uch in den automatisierten Dialogen der interaktiven Multimediainstallationen [ist] weder die Rolle des Künstlers noch der klassische Werkbegriff bisher aber jemals völlig aufgegeben worden (...). Es bleibt somit doch wohl weiterhin eher noch bei der konventionellen Rollenverteilung und dem traditionellen Macht- und Kompetenzverhältnis zwischen Künstler und seinem Publikum.“ Scorzin 2000, S. 60.

<sup>179</sup> Ebd., S. 56. Über die aktive Rolle der BetrachterIn vgl. insbesondere Punkt 2.7 ‚Publikumsrolle‘.

## 4.1 Ausgangspunkt Minimalismus

Es wurde in den vorangegangenen Kapiteln bereits deutlich, dass der durch Hatoums Arbeiten antropomorphisierte oder anatomisierte Raum und dessen Effekt einer unangenehmen Intimität nicht der minimalistischen Maxime einer gestaltzentrierten Raumerfahrung entspricht.<sup>180</sup> Gegen Hatoums vielschichtige Metaphern sowie gegen ihre Verkomplizierung der Materialwahrnehmung durch lebensweltliche Assoziationen hätten sich die Minimalisten sicher verwahrt. Die politische Haltung der KünstlerInnen der „ABC-Art“<sup>181</sup>, „Primary Structures“<sup>182</sup> oder „Literal Art“<sup>183</sup> - frühe Bezeichnungen für das inzwischen als Minimalismus kanonisierte Genre - basierte gerade auf der physiologischen Konkretion ihrer Werke: Sie intendierten die jedem zugänglichen, geometrischen Formen als eine anti-elitäre Aussage. Die Skulptur wurde von ihrem Sockel geholt, der ideale Blickpunkt und damit auch die ästhetische Transzendenz negiert, um stattdessen die physische Präsenz der BetrachterIn aufzuwerten. Zudem waren viele raumbezogene Werke ähnlich der Performance nicht rekonstruierbar, was ihre Vermarktung und Musealisierung zunächst erschwerte und als Subversion des Warencharakters klassischer Kunstwerke gewertet werden kann.<sup>184</sup> David Bourdon zitiert den Künstler Carl Andre um die selbstbestimmten Maxime des Minimalismus aufzuzeigen:

“My work is atheistic, materialistic and communistic. It’s atheistic because it’s without transcendent form, without spiritual or intellectual quality. Materialistic because it’s made out of its own materials

---

<sup>180</sup> Robert Morris verdeutlicht das minimalistische Credo: „Die besseren neuen Arbeiten nehmen die Beziehungen aus der Arbeit heraus und machen sie zu einer Funktion von Raum, Licht und Gesichtsfeld des Betrachters.“ Zitiert nach Chave 1990, S. 664. Im Gegensatz zu Morris’ physiologischer Reduktion des Werks beschreibt Brett den ‚anatomisierten‘ Raum Hatoums folgendermaßen: „The spatial structures affect us optically and corporeally, often in contradiction and interacting with their associative meaning to make us waver constantly between a sense of beauty and anxiety.“ Brett 1993, S. 61.

<sup>181</sup> Vgl. Rose 1966.

<sup>182</sup> Vgl. Bochner 1966.

<sup>183</sup> Vgl. Fried 1967.

<sup>184</sup> Meyer-Hermann 1991, S. 40.

without pretension to other materials. And communistic because the form is equally accessible to all men."<sup>185</sup>

Hal Foster hingegen meint, dass trotz dieser hehren Intention die bürgerliche Idee des *l'art pour l'art* den Minimalismus prägte. Er betont, dass "die bürgerliche Kunst – keineswegs streng getrennt von Macht und Religion (wie dies die Philosophie der Aufklärung wollte) – eine Verschiebung zur (...) Macht ist – und damit letztendlich selbst eine Religion".<sup>186</sup> Noch einen Schritt weiter geht Serge Guilbaut, wenn er feststellt, dass die amerikanische Nachkriegskunst vor allem der Bestätigung des Herrschaftsanspruchs der Weltmacht USA diene. Guilbaut sieht die Funktion der amerikanischen Kunst nach 1947 als eine weitere Waffe des Kalten Krieges:

„weil die begonnene Schlacht gegen den Kommunismus lang und schwierig zu werden versprach und jede Propagandawaffe genutzt werden musste. Gewiss war dieser Krieg nur ein „kalter“ Krieg, aber gleichwohl ein totaler Krieg. Die Kunst war aufgerufen, sich an ihm zu beteiligen.“<sup>187</sup>

Der Herrschaftsanspruch der Amerikaner spiegelte sich laut Guilbaut in einer Entwicklung vom Nationalismus über den Internationalismus hin zum Universalismus.<sup>188</sup> Guilbauts Analyse endet 1951 und fokussiert sich auf den abstrakten Expressionismus und dessen Ikone Jackson Pollock. Dennoch trifft seine Charakterisierung des abstrakten Expressionismus in wesentlichen Teilen auch auf den späteren Minimalismus zu: z.B. sieht Guilbaut gerade in der

---

<sup>185</sup> Bourdon 1995, S. 107.

<sup>186</sup> Foster, 1995, S. 608.

<sup>187</sup> Guilbaut 1997, S. 201. Guilbaut versteht die amerikanische Kunstpolitik der 50er Jahre als bewusste Strategie, den abstrakten Expressionismus und in seiner Folge den Minimalismus als proto-amerikanische Kunst aufzubauen, in die sogar der Geheimdienst verwickelt war: „Nach 1951 wurde der Einsatz der Kultur als Propagandawaffe offen und aggressiv. Der Kalte Krieg lief auf Hochtouren, er hatte seine Waffen gewählt und geschärft. In Europa wurden dank CIA-Geldern immer mehr Zeitschriften gegründet.“ Guilbaut 1997, S. 238. Bättschmann stimmt Guilbaut nur teilweise zu: „Die Propagierung und Anerkennung des Abstract Expressionism in Europa hängt mit der Behauptung des Westens im Kalten Krieg gegen die Sowjetunion zusammen. Allerdings fehlt der Beweis, dass es sich um eine Strategie der Vereinigten Staaten gehandelt habe, wie Guilbaut annahm.“ Bättschmann 1997, S. 280, FN 14.

Abstraktion, der Verneinung spezifischer, also auch nationaler Einflüsse, ein kolonialistisches Element der amerikanischen Kunst.<sup>189</sup> Laut Guilbaut diente die Abstraktion nicht der Einbeziehung aller, sondern vielmehr der Abgrenzung gegen den sozialistischen Realismus der Sowjetunion und den Kubismus der bisherigen Kultur-Hochburg Europa. Der Universalismus, den Guilbaut als Kolonialismus übersetzt, spiegelt sich auch in der minimalistischen Formensprache und deren Konzept, den menschlichen Körper als Maßstab zu postulieren, ihn aber nicht als sozial, psychologisch und geschlechtlich geprägt zu verstehen, sondern vielmehr rein physiologisch aufzufassen. Anna C. Chaves Lesart des Minimalismus schlägt eine ähnliche Richtung ein, wenn sie in ihrem paradigmatischen Aufsatz "Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990)" den Minimalismus als "kühle Zurschaustellung der Macht"<sup>190</sup> beschreibt:

"[D]ie (...) Minimalisten bemächtigten sich, indem sie Objekte aus gewöhnlichen industriellen und kommerziellen Materialien in einem restringierten Vokabular von geometrischen Formen herstellten, der kulturellen Autorität der Markenzeichen von Industrie und Technologie."<sup>191</sup>

Chaves am Minimalismus geübte Kritik eines unreflektiert positiv besetzten Vokabulars der Macht verdeutlicht auf ästhetischer Ebene, was Hannah Arendt als generelles Phänomen der mangelnden sprachlichen Unterscheidung verschiedener Kategorien zwischen den Polen Macht und Gewalt anprangert. Schlüsselbegriffe wie

---

<sup>188</sup> Guilbaut 1997, S. 203.

<sup>189</sup> „(...) Kunst [konnte] 1951 nur dann politisch funktionalisiert werden (...), wenn sie unpolitisch war.“ Guilbaut 1997, S. 220. Dass die Künstler diese Haltung unreflektiert übernahmen, zeigt er am Beispiel Motherwells: „Kunst ist nicht national; ein nur amerikanischer oder nur französischer Künstler zu sein, heißt nichts zu sein; seine ursprüngliche Umgebung nicht ablegen zu können, heißt nie zum Menschlichen vorzudringen.“ Motherwell zitiert nach Guilbaut 1997, S. 203. Die kritisierte universalistische Ästhetikauffassung manifestiert sich sowohl in der expressionistischen ‚overall-structure‘ als auch in den minimalistischen spezifischen Objekten. Meyer-Hermann zum Beispiel stellt eine Verbindung her zwischen Pollock und Andre: „Die Bilder (Pollocks, JM) beherrscht eine ‚overall-structure‘, als die auch die über allem liegende Struktur der Bodenplastiken Carl Andres zu deuten ist.“ Meyer-Hermann 1991, S. 114.

<sup>190</sup> Chave 1990, S. 647.

<sup>191</sup> Ebd., S. 649.

Macht, Stärke, Kraft, Autorität und Gewalt synonym zu gebrauchen, zeige „(...) nicht nur, dass man das, was die Sprache eigentlich sagt, nicht mehr hören kann, was schlimm genug wäre; der Unfähigkeit, Unterschiede zu hören, entspricht die Unfähigkeit, die Wirklichkeiten zu sehen und zu erfassen, auf die die Worte ursprünglich hinweisen.“<sup>192</sup>

Obwohl der Minimalismus auf der demokratischen Einfachheit

grundlegender geometrischer Formen, der nicht-hierarchischen Kombination einzelner Module basiert, läuft er

Gefahr, mit seiner gleichzeitig autoritären Tendenz auf der Material- und Gestaltebene von der konservativen Kritik vereinnahmt zu werden. Chaves besonderes Augenmerk gilt den sexistischen Äußerungen, die manche Arbeiten zu provozieren scheinen. Andres *Lever* (1966) etwa wird von Bourdon trotz der horizontalen Platzierung, die doch eher weibliche Metaphern erwarten lässt, beschrieben als „coursing through the doorway like a 34 1/2-foot erection“.<sup>193</sup> Passend zum virilen Vergleich begeistert sich Bourdon auch weniger für Andres innovative skulpturale Technik als für seinen Einsatz klassischer „solid materials, of the same consistency or substance, from outer facets to innermost core“.<sup>194</sup> Insbesondere die Materialauffassung markiert denn auch die Kreuzung, an denen sich die Wege Andres und Hatoums trennen. Auch wenn Hatoum häufig industrielle Massenprodukte als Grundlage ihrer Installationen verwendet, tritt dabei doch weniger die Autorität des Rohmaterials in den Vordergrund als die Konnotationen der aus ihm gefertigten Gebrauchsgegenstände. Zudem spielt auch die manuelle Fertigung häufig eine zentrale Rolle. Gerade mit ihren Teppichobjekten berührt



**Abb. 16** Dan Flavin  
*The Diagonal of May 25, 1963*  
(to Robert Rosenblum), 1963  
Weiße Neonröhre

<sup>192</sup> Arendt 1987, S. 44.

<sup>193</sup> Bourdon 1995, S. 104.



Hatoum dabei eine Grenze der schwierigen Kategorie Kunst: während sich die Minimalisten zu Gunsten einer Rhetorik der Stärke und Reinheit der Massenproduktion näherten,<sup>195</sup> begibt sich Hatoum in die Nähe des ebenso disqualifizierenden Kunsthandwerks. Wichtiger als die Definition oder Wahrung der Kategorie ‚Kunst‘ ist jedoch Hatoums Entscheidung für eine alternative Rhetorik, die weniger physische als psychische Erlebnisräume gestaltet und deren Wirkung wesentlich von einem produktiven Verhältnis zwischen Fantasiesteuerung und Imaginationsfreiraum abhängt.

#### **4.1.1 Dan Flavins *The Diagonal* (1963), Robert Morris' *Untitled* (1966) und *Light Sentence* (1992) – zum Verhältnis von Ästhetik und Gewalt**

Um die subtile Vorgehensweise Hatoums zu verdeutlichen, soll als Kontrastfolie zunächst Flavins minimalistisches Objekt *The Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, **Abb. 16**, und Chaves Interpretation der Arbeit besprochen werden. Chave stellt heraus, wie *The Diagonal*, bei aller Abstraktheit einer Rhetorik der Macht verfällt. Die Installation besteht aus einer einfachen, handelsüblichen, in einem 45° Winkel an die Wand montierten, weißen Neonröhre.

„Die hier eingesetzte Art von Macht oder Stärke ist zunächst einmal die faktische Stromstärke (wobei die Kabel und Stecker vor dem Blick verborgen sind, so dass die Kontingenz der Macht nicht offen erscheint) (...).“<sup>196</sup>

Chave führt weiter aus:

„(...) Die starre gläserne Röhre ist auch offensichtlich phallisch. Dies ist, buchstäblich, ein heißer Kolben, und Flavin bezeichnete den spezifischen Winkel, in dem er die Leuchte befestigte, mit gespielter Scheu als „die Diagonale der persönlichen Ekstase“, eine Anspielung auf den typischen Winkel eines erigierten Penis bei einem stehenden Mann.“<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> Ebd., S. 106.

<sup>195</sup> Clement Greenberg meint zur Minimal Art, es scheine, „dass zur Zeit keine Art von Kunst vorstellbar oder denkbar ist, die dem Zustand der Nicht-Kunst noch näher käme.“ Greenberg, S. 367.

<sup>196</sup> Chave 1990, S. 652.

<sup>197</sup> Ebd.

Im Gegensatz zu dieser Verbindung von abstrakter Ästhetik und patriarchaler Rhetorik demonstriert Hatoum in *Light Sentence*, **Abb. 17**, einen ganz anderen Umgang mit dem Licht. Die BetrachterIn betritt einen Raum mit hufeisenförmig angeordneten und übereinander gestapelten Käfigen, in dessen leerer Mitte eine schwach brennende Glühbirne von der Decke herabhängt. Durch die sich langsam auf und ab bewegende Glühbirne tanzt ein unheimliches Schattenspiel der Gitterdrähte durch den Raum.

Die langsame Bewegung der Glühbirne verstärkt die zeitliche Dimension der Installation, und trotz der Statik der Käfige entsteht ein filmischer Effekt: Die projizierten Schatten variieren das strenge Gittermuster in einer quasi filmischen Schleife, die keine befreiende Auflösung bietet, sondern die Rasterstruktur unablässig reproduziert und dunkle Assoziationen heraufbeschwört.

„The structure is both abstract and associative enough to work instantly on several scales, making one think of bureaucratic filing-cabinets, the cages of animal experiments, drab mass housing, the fences of internment camps, the lockers of itinerant workers.“<sup>198</sup>

Dennoch scheint selbst angesichts der düsteren Installation das Gefühl der Überwältigung abstrakt genug, um bei einer entsprechend disponierten Betrachteln positive Machtfantasien auszulösen. Der perspektivische Effekt der zyklisch nach oben und unten fliehenden



**Abb. 17** Mona Hatoum  
*Light Sentence*, 1992  
Kleintierkäfige, Glühbirne

---

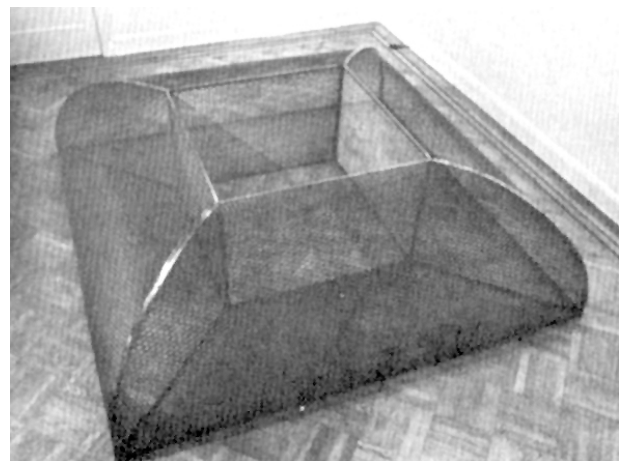
<sup>198</sup> Brett 1993, S. 68.

Schatten lässt Brett bewundernd an aufstrebende Hochhäuser denken.

“These are analogies of an oppressive kind, but there is also the opposite: a sense of psycho-physical expansion. As the light descends towards the floor, the shadows seem to carry us upwards, as if we slowly ascended a superb modern building towards the sky.”<sup>199</sup>

Formal steht bei *Light Sentence* die Bedrohung jedoch eindeutig im Vordergrund. Auch der Titel bestätigt den unheimlichen Fantasieraum der schummrigen Atmosphäre, indem er auf den juristischen Begriff *Life Sentence* (deutsch: lebenslänglich) anspielt – die Ähnlichkeit der Worte ‚Life‘ und ‚Light‘ deuten den Bezug zur Gefängnisstrafe an, den das Licht der nackten Glühbirne in Kombination mit den Käfigen auch atmosphärisch bestätigt. Dass die Strafe dennoch auch ‚Light‘ im Sinne von ‚Leicht‘ erscheinen mag, rechtfertigt sich durch die tatsächliche Situation der BetrachterIn, die sich dem bedrohlichen Szenario jederzeit durch Verlassen des Raumes entziehen kann. Im Gegensatz zu Flavins Koppelung von Macht, Stärke und Männlichkeit thematisiert Hatoum Gewalt offen als Bedrohung und Schwäche, wenn sie die BetrachterIn nicht wie Flavin im White Cube mit einer aggressiven Repräsentation abstrakter Macht konfrontiert, sondern sie umgeben von den leeren Käfigen im bedrohlichen Halbdunkel ihren eigenen Fantasien aussetzt.

Die Dominanz des formalen Grundelements von *Light Sentence*, das an das minimalistische Raster erinnernde Metallgitter, fordert den Vergleich mit einer weiteren von Chave behandelten Arbeit heraus: Robert Morris’ ebenfalls auf einer Gitterstruktur basierendes *Untitled* (1966), **Abb. 19.** *Untitled* ist eine auf dem Boden



**Abb. 19** Robert Morris  
*Untitled*, 1966  
Draht

---

<sup>199</sup> Ebd.

platzierte, kniehohe, geschlossene Gitterröhre. Der durch die Tunnelformung des Gitters entstehende Hohlraum wirkt käfigartig, das Fehlen einer Tür schließt eine Benutzung jedoch aus. Chave spricht dem Objekt einen beunruhigenden Effekt zu, der von der „scharfen, schroffen und schonungslosen Repräsentation der Macht“<sup>200</sup> herrühre. Sie meint, die Arbeit würde dennoch als kritische disqualifiziert, da sie in Morris' Texten eher eine Faszination an der Macht als die Suche nach einer Alternative liest.<sup>201</sup> Mit dem Verweis auf Morris' Schriften wendet Chave eine gerade für die Analyse dramaturgischen Handelns legitime Technik der Tiefenhermeneutik an, die dazu führen soll, Elemente von Täuschung und Selbsttäuschung zu erfassen.<sup>202</sup> Allerdings wirft Chaves Interpretation neben der speziellen Schwierigkeit der Feststellung unbewusster Motive auch noch das kunstspezifische Problem der Intention auf. Denn im Gegensatz zu den in der Sprechakttheorie untersuchten verbalen Äußerungen, existiert das Kunstwerk auch unabhängig von der KünstlerIn und deren Vorstellungen. Chaves Kritik lässt sich jedoch in gemäßigter Form auch werkimmanent begründen. Sowohl durch die formale Abstraktheit als auch durch die Titelverweigerung scheint sich Morris' *Untitled* nur widerwillig aus der Welt der Objekte zu lösen. Es ist nicht klar, auf was das Werk über seine phänomenologische Existenz hinaus anspielen könnte. Während dem Minimalismus die quadratische Matrix des Rasters grundsätzlich als Befreiung von überflüssigen Ornamenten und sentimentalem Kitsch galt, wird es von Rosalind Krauss diskreditierend als ein Beispiel des falschen Diskurses der avantgardistischen Originalität beschrieben:

„Die absolute Stasis des Rasters, sein Mangel an Hierarchie, an Zentrum, an Flexion, betont nicht nur seinen anti-referentiellen Charakter, sondern – wichtiger noch – seine Feindschaft gegen das Narrative. Diese für die Zeit und das Ereignis gleichermaßen

---

<sup>200</sup> Chave 1990, S. 663.

<sup>201</sup> Ebd.

<sup>202</sup> Habermas, 1987a, S. 156.

unzugängliche Struktur lässt keine Projektion von Sprache in den Bereich des Visuellen zu, und das Resultat davon ist Schweigen.“<sup>203</sup>

In Hatoums Arbeiten gehen Raster und Narration jedoch eine produktive Synthese ein: Indem das Raster als Gitter und Käfig erscheint, wird seine Geometrie assoziativ aufgeladen und öffnet sich für eine narrative Sinnggebung durch die BetrachterIn. Schattenerzeugende Lichtquellen steigern das Unheimliche der Werke, kreieren eine cineastische Atmosphäre und provozieren in der eigentlich nichtlinearen Zeitlichkeit die Suche nach einer Geschichte. Zwar stellen sich auch bei Morris Assoziationen zu Gefängnis und Autorität ein; ohne eine subjektive Wertung in Form einer atmosphärischen Erfahrungsgestaltung wie bei *Light Sentence* ist es aber schwierig, die Geltungsansprüche zu isolieren, auf deren Basis die BetrachterIn das Werk erfasst. Morris' Käfig wird der distanzierten BetrachterIn zur Metapher einer faktischen und statischen Welt, wohingegen sie bei Hatoum in den bedeutungstiftenden Prozess emotional einbezogen wird und Gewalt als bedrohliche Schnittstelle zwischen rigider äußerer Struktur und psychischer Reaktion erfährt.

#### 4.1.2 *Quarters* (1996) – produktive Entfremdung

*Quarters*, **Abb. 19**, besteht aus einer Anzahl von einfach konstruierten, mehrstöckigen Stahlbetten. Schwarze Vierkantrohre von gleicher Dicke bilden ein Gerüst, das fünf übereinander

---

<sup>203</sup> Krauss 2000, S. 206. Zu Krauss' Feststellung der Vorherrschaft des Schweigens passt auch Germers Analyse der eifrigen Textproduktion der Minimalisten: „Wenn wir (...) versuchen, eine einzige Eigenschaft zu isolieren, die alle diese offensichtlich unterschiedlichen Schriften von Künstlern gemeinsam haben, mußte diese Eigenschaft als ein Referentialitätsverlust von Sprache beschrieben werden. Durch die Lockerung, Untergrabung oder Subversion der Beziehungen, die in ihren Schriften die Sprache mit ihrem externen Referenten verband, verwandelten Flavin, Andre, Morris, LeWitt, Graham und Smithson selbst das geschriebene Wort von einem Kommunikationsmittel in ein anderes. Diese Verwendung von Sprache ist natürlich vergleichbar mit den Strategien, die die gleichen Künstler in ihren skulpturalen Werken einsetzten, bei denen sie auf eine Eliminierung aller externen Referenzen, Assoziationen oder metaphorischen Lesarten abzielten, um zu einer Konzeption von Skulptur zu gelangen, die sich in ihrer bloßen Konkretheit erschöpfen sollte.“ Germer 1999, S. 167.

geschichtete, gitterartige Matratzenroste hält. Die Betten sind, wie zur optimalen Platznutzung üblich, entlang zweier sich gegenüberliegender Wänden gestellt, einige weitere Gestelle blockieren jedoch den zwischen ihnen liegenden Korridor. Die Anordnung der Betten entzieht sie zum einen der Sphäre des Praktischen, zum anderen gewinnt der versperrte und grell erleuchtete Raum eine bedrohliche Komponente. Alltägliche Assoziationen, z.B. ans Schullandheim, verbinden sich mit dem Eindruck menschenfeindlicher Kasernen-Effizienz. Auch Harper erinnert *Quarters* an die restriktive Atmosphäre von Armee- oder Gefängnisschlafsälen. Sie macht dafür den Einsatz der Möbel verantwortlich und beschreibt dabei treffend Hatoums Technik einer produktiven Entfremdung als Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung: „These [die Betten, JM] are familiar objects made strange; they produce sensations of physical discomfort that generate complex and disturbing emotions.“<sup>204</sup>



**Abb. 19** Mona Hatoum  
*Quarters*, 1996  
Installation, Metallbetten

Formal trägt zur Entfremdung der Betten ihre lineare, fast graphisch wirkende Geometrie bei. Der scharfe Kontrast zwischen weißem Raum und schwarzem Stahl allein würde vielleicht nur kühl und präzise wirken, in Kombination mit der zwar ästhetisch boykottierten, aber doch weiterhin eindeutig erkennbaren Möbelfunktion der Gestelle wandelt sich die Abstraktion in eine erschreckende Fantasie. Die schwarzen Linien der Streben, ihre dunklen Schatten an den weißen Wänden des Raums lassen die Konstruktion filigran und doch stabil erscheinen. Kombinierte Durchlässigkeit (für Licht, Luft und Blicke) und Einsperrung (des Körpers) sind gerade auch Struktureigenschaften des Käfigs, der damit die Bewegungsfreiheit seiner Insassen einschränkt, sie aber nicht tötet – was für diese doch qualvoller sein kann als ein schnelles Ende. Hatoum bedient sich des minimalistischen Konzepts einer modular strukturierten Raumgestaltung, beeinträchtigt jedoch die skulpturale Autarkie der

<sup>204</sup> Harper 1998, S. 110.

einzelnen Elemente durch die Referentialität der Möbel. Die industrielle Serialität, die im Minimalismus Ausdruckslosigkeit garantieren sollte, dient bei *Quarters* stattdessen der politischen Kontextualisierung durch die Assoziation von Masseninternierungen. Dadurch, dass *Quarters* den Menschen nur als Abwesenden qua Möbel sichtbar macht, lassen sich die harte Geometrie und das gleißende Licht als allgemeine Referenzen auf eine von repressiven Systemen produzierte, psychische Struktur des ‚autoritären Charakters‘ verstehen. Die durch die Einbeziehung der BetrachterIn produzierte psychische Dimension von Gewalt wird vom Werk physisch nicht realisiert und emanzipiert sich so von dessen materieller Präsenz, um auf außerhalb des Kunstkontextes existierende, gewaltbasierte Systeme zu verweisen.<sup>205</sup> Mit der Technik der produktiven Entfremdung gelingt es Hatoum, lebensweltliche Referentialität und in Empathie mündende Situationserfahrung an ästhetische Formen zu binden, ohne dabei im Sinne der ‚ersten Moderne‘ Kunst in Leben überführen zu wollen. Die Trennung der beiden Sphären von Ausstellungsraum und Alltag bleibt elementare Voraussetzung für die Imaginationleistung der BetrachterIn. Wenn Scorzin die Installation in Abgrenzung zur Auffassung des „l’art pour l’art“ als Hinweis auf die Fortsetzung der Moderne kategorisch der Idee der Verbindung von Kunst und Leben zuordnet,<sup>206</sup> möchte ich dem nicht grundsätzlich widersprechen, erachte es aber für wichtig, dennoch die pro-institutionelle und psychologische Wendung dieser Idee zu betonen.

---

<sup>205</sup> Als Beispiel für die von minimalistischen Werken konkret ausgehende Gewalt zieht Chave auch das Beispiel von Serras riesigen Stahlskulpturen heran: die wackeligen Konstruktionen lösen bei der BetrachterIn Angst durch Gewicht und gewalttätiges Potential des Stahls, also durch die tatsächliche Bedrohung ihres eigenen Körpers aus. Chave zitiert die Daily News vom 27.10.1988 über eine Skulptur Serras: „Sculpture Crushes Two: Worker Loses Leg as 16-Ton Piece Falls“. Chave 1990, S. 672 FN 5. Die Verwechslung der von einem Kunstwerk ausgehenden Gewalt mit ästhetischer Stärke verhindert Hatoum, indem sie bei der BetrachterIn zwar unangenehme, aber nicht gefährliche Assoziationen auslöst.

## 4.2 Xenophobie und Identität

Das in Hatoums Arbeiten häufig präsente Thema der Xenophobie gewinnt in seiner Verbindung mit Islamismus und Nahostkonflikt einen besonderen Charakter. In der aktuellen politischen Situation wird die Erkenntnis, dass die Moralisierung der Xenophobie im Anti-Rassismus als Aushängeschild politischer Korrektheit an der Verleugnung menschlicher Grundkonstanten wie Aggression, Destruktion, Neid und Rivalität scheitern muss,<sup>207</sup> ins Pathologische verkehrt, wenn der ‚Kampf der Kulturen‘ zum neuen Paradigma ausgerufen wird. Oftmals sind es weniger konkrete Differenzen als das imaginäre Fremde, die gerade bei politischen Kulturen, denen es gelingt, starke Identitäten herauszubilden, zu deren Stabilisierung dienen.

‚Phobische‘ und auch aggressive Anteile in der Wahrnehmung der ‚Anderen‘ sind gerade bei solchen starken Identitäten ein fixer Bestandteil der psychischen Konstitution:

„Denn jede/r ‚Fremde‘ kann als „Repräsentant des Bruches der Ungeschiedenheit“ gelten, die/der das narzisstische Universum eines Individuums verletzt, indem sie/er in die Sphäre der Idealität einbricht, welche die eigene Identität konstituiert, und deshalb – zumindest in unbewussten und abgewehrt ins Gegenteil verkehrten Fantasien – zerstört werden muss.“<sup>208</sup>

Die Instrumentalisierung dieser von innen kommenden, individuellen Neigungen kann einem Kollektiv dazu dienen, die eigenen Identitäten zu konstruieren, zu stabilisieren und zu legitimieren. Man muss also



**Abb. 20** Mona Hatoum  
*Pin Carpet*, 1995  
Nadeln, Leinwand

<sup>206</sup> „Die Integration von Kunst und Leben scheint auch in der Zweiten Moderne weiterhin vorrangigstes künstlerisches Ziel, das die ‚Installation‘ am besten zu erfüllen scheint.“ Scorzin 2000, S. 279.

<sup>207</sup> „Diese Verleugnung und moralische Verurteilung ubiquitärer menschlicher Reaktionstendenzen, die als solche wenig Aussagen über mögliche gesellschaftliche und politische Instrumentalisierungen zulassen, wurde vor allem in den Sozialwissenschaften durch den Versuch, die widersprüchliche ‚Innenseite‘ menschlicher Handlungen zu Gunsten eines nomothetischen Apriorismus aus den Gesetzeswissenschaften auszuschalten, übernommen.“ Etzersdorfer 1999, S. 100.



trennen zwischen dem allen Menschen eigenen Mechanismus der Fremdenscheu und Fremdenfurcht und deren politischer Instrumentalisierung, die jene Eigenschaften in gewalttätigen Fremdenhass umschlagen lässt. Mit der vorgeschlagenen Einordnung der Installation als dramaturgisches Handeln erklärt sich die im Folgenden beschriebene Verbindung von ästhetischer Form und individualpsychologischer Herangehensweise nicht als anti-politische Haltung, sondern als Einsicht in die spezifischen Möglichkeiten des Genres. Der Installation ist es möglich, einer aufgeschlossenen BetrachterIn Verbindungen zwischen individueller Subjektivität und politischen Phänomenen erfahrbar zu machen. Nicht in ihre Verantwortung fällt es, politische Aktionen zu initiieren oder moralische Wertungen vorzunehmen.

#### **4.2.1 *Pin Carpet* (1995)**

*Pin Carpet*, **Abb. 20**, wurde zuerst auf der Istanbul Biennale 1995 gezeigt und ist die schlichteste Version von Hatoums Nadelteppich-Variationen, zu denen auch *Prayer Mat* (1995) und *Doormat* (1996) zählen. Alle drei Arbeiten sind mit derselben Technik gefertigt: Sie bestehen aus 1,5 Zentimeter hohen Nadeln, die eng nebeneinander gesetzt, durch ein rechteckiges Stück Leinwand gestochen eine dichte, graue, teppichähnliche Fläche bilden. *Pin Carpet* knüpft durch die Nähe zum Teppich die Verbindung zu einem wichtigen Exportprodukt des Landes, wobei das Kunstwerk freilich aus der Art geschlagen ist und durch seine stachelige Oberfläche den Gebrauchswert verliert. Die Zweckentfremdung öffnet das Objekt für eine neue Interpretation, die mit den anthropomorphisierenden Tendenzen der BetrachterIn rechnet. Das körperliche Unbehagen, ausgelöst durch die Verbindung von Gebrauchsgegenstand und sich dem Gebrauch widersetztender Oberfläche, wird zur Grundlage eines normativen Urteils – der Teppich kann als abweisend, aggressiv, vielleicht sogar gemein und böse wahrgenommen werden. Die

---

<sup>208</sup> Ebd., S. 99. Etzersdorfer beruft sich auf die Studie von Seidler.

Bestimmung des Teppichs für den menschlichen Gebrauch, der erwünschte Einfluss auf das körperliche Befinden seiner BenutzerInnen, legt es nahe, den Teppich selbst anthropomorph zu interpretieren: So wie der Teppich seine Bestimmung als wärmender, weicher und schöner Gebrauchsgegenstand offensichtlich verfehlt hat, gilt ein Mensch als gescheitert, wenn es ihm nicht gelingt, sich in eine soziale Gemeinschaft einzugliedern. Eine ähnliche Assoziation mag die Herausgeber der Phaidon-Monografie dazu bewegt haben, die Abbildung der stachelig, feindselig und deplaziert erscheinenden Arbeit mit einem Auszug aus Edward Saids Text „Reflections on Exile“ (1984) zu kombinieren. Das Thema des Exils als Ursache menschlicher Integrationsschwierigkeiten gewinnt in einer subjektiv schrumpfenden Welt – verkleinert durch moderne Fortbewegungsmittel, Kommunikationstechnologien und Handelsströme – mit den Schwierigkeiten bei der Zusammenführung sowohl ökonomisch als auch kulturell unterschiedlicher Lebenswelten eine Brisanz,<sup>209</sup> deren psychische Dynamik *Pin Carpet* aufgreift. Indem die Arbeit nur einen abstrakten Sonderfall darstellt, nicht aber die Menge der ‚normalen‘ Teppiche, kann sich die BetrachterIn diese Möbelnorm und deren gesellschaftliches Pendant in verschiedensten Varianten vorstellen. Abhängig von ihrem eigenen sozialen Hintergrund wird die BetrachterIn die Außenseiter-Metapher des Nadelteppichs zunächst vor allem mit persönlichen Erfahrungen füllen. Dabei ist *Pin Carpet* nicht nur Opfer, seine abweisende Haltung entspricht auch der Einstellung des Xenophoben. Wie Etzersdorfer feststellt, resultiert Xenophobie nicht aus einer realen Angst vor Fremden, sondern basiert zunächst auf zum Selbstschutz verschobenen Angstsystemen:

„Das ambivalente Eigenbild muss stets durch Polarisierungen gefestigt werden. Da die projektive Fantasie über den/die Fremde/n

---

<sup>209</sup> „Aktuelle Problematiken mit ‚fremden‘ Arbeitsemigranten oder politischen Flüchtlingen aus Kulturen mit wesentlich stärkeren religiösen und familienhaften Bindungen als das Bindungsgeflecht der modernen Welt mit ihrer Tendenz zu Familienflucht, Mobilität, Innovation (...) müssen zu einer Neuorientierung ‚multikulturellen‘ Zusammenlebens führen (...).“ Ebd., S. 110.

das tatsächliche oder auch nur fantasiert bedrohte Eigene stabilisiert, werden negative Eigenschaften ins Bild einer/eines vermeintlich ‚minderwertigen‘ Anderen verlagert. Aus dem gleichzeitigen Schuldgefühl über die unbewussten Aggressionen auf ein Liebesobjekt entstehen phobische Verfolgungsängste.“<sup>210</sup>

Erkennt die BetrachterIn die Abhängigkeit der Vorstellung des Fremden von den eigenen Ängsten, ist der Ausgangspunkt für eine weitere Reflexion über die konkreten Ausformungen und Auswirkungen des Fremdenbildes im sozialen Kontext geschaffen. Diese Erkenntnis wird nicht vom Kunstwerk allein herbeigeführt, es kann jedoch entweder einen bereits durch öffentliche Diskurse begonnenen Prozess fortführen oder aber die BetrachterIn für diese sensibilisieren und interessieren. Der grundlegende Rezeptionsvorgang erfolgt in zwei Schritten: Die Arbeit evoziert zunächst die betrachterInnenspezifischen Repräsentanzen des Fremden. Mit der Diskrepanz zwischen diesen Repräsentanzen und der tatsächlichen Erscheinung von *Pin Carpet* erhält die BetrachterIn

die Chance, die ihrer eigenen Abwehrhaltung zu Grunde liegende Verschiebung zu realisieren. Um die für Hatoums Installationen typische Integrationsart beziehungsweise den für sie charakteristischen Erfahrungsprozess zu beschreiben, bietet die Habermassche Definition des dramaturgischen Handelns die Möglichkeit, den Bezug der Arbeiten auf die subjektive Welt und den dazugehörigen Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit als Basis der Werkerfahrung zu fassen. Die so eingeleitete Identifikation mit dem Fremden kann die BetrachterIn dann auch zu einer sozial-politischen Interpretation der Metapher führen, die auf außerästhetischen Diskursen basiert. Die Konkretisierung im Falle von *Pin Carpet* wird durch den Kontext der Istanbuler Biennale auf islamische

---

<sup>210</sup> Ebd., S. 103. Vgl. auch Löwenberg 1999. Löwenberg verweist auf Kleins Theorie der ‚Spaltung‘, die sich durch klinische Studien als grundlegender und nur in ihrer extremen Form pathologischer psychischer Mechanismus erweist. „[E]s bleibt die Tatsache, dass sich klinisch unter sogenannter ‚borderline‘ und auch ‚normalen‘ Erwachsenen regelmäßig Spaltungen in ‚Gut‘ und ‚Böse‘ in der Übertragung nachweisen lassen.“ Löwenberg 1999, S. 118.

Problematiken im Allgemeinen und die türkische Situation im Speziellen gelenkt. Neben der dem Opfer geltenden Empathie kann die Identifikation mit dem Aggressor zu einer allgemeinen Erkenntnis führen, die sich bei der BetrachterIn sicher nicht derart philosophisch artikulieren wird, die aber den sozialen Aspekt des für Hatoum spezifischen Unbehagens gut erfasst:

„Vergesellschaftete Individuen sind, weil sie ihre Identität nur in Verhältnissen reziproker Anerkennung stabilisieren können, in ihrer Integrität auf besondere Weise verletzbar und daher auf einen spezifischen Schutz angewiesen.“<sup>211</sup>

Im Sinne des dramaturgischen Handelns muss betont werden, dass dieser normative Geltungsanspruch sich nur auf der Seite der BetrachterIn vollzieht, deren Subjektivität den Anspruch des Werkes auf Wahrhaftigkeit bestätigen oder verwerfen kann.

#### 4.2.2 *Prayer Mat* (1995) – kulturelle Identität

Ebenfalls auf der Istanbul Biennale präsentierte Hatoum einen Gebetsteppich (englisch: prayer mat), der statt einer orientalisch gemusterten, weichen Struktur eine durch die bekannte Nadeltechnik erzeugte, abweisende graue Oberfläche besitzt. Etwas oberhalb der Mitte weist die Arbeit zudem einen eingelassenen Kompass auf. Tatsächlich werden manche Gebetsteppiche mit Kompassen ausgestattet, die den Gläubigen helfen sollen, sich nach Mekka zu orientieren. In *Prayer Mat*, **Abb. 21**, ist der Kompass jedoch ein sinnloses Utensil, nicht nur weil das Gebet nur unter Schmerzen auf dem Nadelteppich stattfinden könnte, sondern auch weil das magnetische Gerät von den Eisennadeln abgelenkt wird, auf die



**Abb. 21** Mona Hatoum  
*Prayer Mat*, 1995  
Nadeln, Leinwand, Kompass

<sup>211</sup> Habermas 1999, S.43f.

Anzeige der Himmelsrichtung also kein Verlass ist. Brett schreibt der Arbeit vor allem zwei Eigenschaften zu: Er sieht die *Prayer Mat* als eine sowohl satirische als auch poetische Arbeit:

„We might take this simply as a satire on religiosity, expressed as an attracting/repelling object, were it not also a poetic, imagination-stretching invention that re-circles on itself to evoke the cosmic wonder of a starry sky.“<sup>212</sup>

Die Verbindung zu einem Sternenhimmel führt Brett nicht weiter aus. Von größerem Interesse scheint mir die spezielle Realisierung des nun schon bekannten anziehenden-abstoßenden Charakters von Hatoums Werken, der sich in diesem Fall mit einem ambivalenten Bezug auf ein islamisches Religionsutensil verbindet. Aus ein paar Metern Entfernung unterscheiden sich die dunklen, dicht gesetzten Nadeln kaum von einem wirklichen Teppich. Die metallene Härte ist noch nicht von der weichen Materialität der einzelnen Fäden eines Wollteppichs zu differenzieren. Mit der einfachen Grundannahme „Teppiche sind weich“ nähert sich die BetrachterIn dem Werk. Hat sich ihr/sein Abstand jedoch genügend verringert, muss sie/er feststellen, dass diese, im Alltag unzählbare Male bestätigte Erfahrung hier nicht gilt. Da auch die Religion für viele Menschen ein nicht hinterfragter Bestandteil des Alltags ist, das fünfmal täglich zu wiederholende Gebet einer der Grundpfeiler des Islam und für jede MuslimIn strenges Gebot ist, ließe sich die Geste vordergründig als religionskritische Verweigerung deuten: Hatoums *Prayer Mat* ist weder weich und angenehm, noch zum Beten geeignet und der disfunktionale Kompass keine Orientierung an einem zur Himmelsrichtung erstarrten Mythos erlaubt. Die Arbeit strahlt jedoch auch eine sinnliche Anziehungskraft aus, die sich mit der Annahme einer verurteilenden Kritik nicht vereinbaren lässt. Die formale Nähe zum Teppich fordert zumindest imaginär zur Berührung auf: Selbst nachdem das Material als potentiell schmerzhaft erkannt ist, bleibt die Möglichkeit, mit der Handfläche vorsichtig über die sorgfältig

befestigten Nadelspitzen zu fahren, um den Grad zwischen sanftem Kitzel und Schmerz auszuloten. Durch die Annäherung von Lust und Schmerz eröffnet sich neben der aufklärerischen auch eine religiöse Interpretationsmöglichkeit. Der Islam basiert genau wie das Christentum auf einem Heilsversprechen im Jenseits, irdischem Leiden, das nach dem Tode entlohnt wird. So mag der ‚nadelige Gebetsteppich‘ die MuslimIn vielleicht eher an die schweren Prüfungen gemahnen, die ein/e jede/r Gläubige/r zu bestehen hat. Das rituelle Gebet (salat) hat im Islam, der keine Beichte kennt, auch eine sühnende Funktion.

„Dieses moslemische Ritualgebet hat nach islamischer Auffassung sühnende Kraft. Die moslemische Tradition, das sog. ‚hadîth‘, sagt darüber: ‚Wer da weiß, daß die ‚salat‘ eine obligatorische Pflichtübung ist (und danach tut), wird ins Paradies eingehen.“<sup>213</sup>

Dennoch wäre auch die islam-konforme Interpretation mit dem Bruch durch das formal moderne Werk selbst konfrontiert. Es lässt sich also allgemein festhalten, dass die für Hatoum typische Spannung

zwischen Material und metaphorischer Formgebung die BetrachterIn in diesem Fall zu einer Sinnstiftung im Kontext ‚Islam und Moderne‘ auffordert. Als Teil der Istanbul Biennale ist die Arbeit für ein mehrheitlich muslimisches Publikum eher eine Anregung zum Nachdenken über das ‚Eigene‘, weniger eine Kritik des ‚Fremden‘. Bretts westlich-distanzierte Interpretation von *Prayer Mat* als Religionssatire läuft nicht nur Gefahr, sich gerade vor dem Hintergrund der momentanen anti-islamistischen Stimmung in Vorurteilen zu verstricken, sondern negiert vor allem die von Hatoums Arbeiten geforderte Identifikation mit einem anthropomorphen Objekt.

„In all of these cases [*Socle du Monde*, *Pin Carpet*, *Entrails Carpet*, JM] the underlying tensions in the work emerge through the contrast

---

<sup>212</sup> Brett 1993, S. 77.

<sup>213</sup> Höpfner 1971, S. 23.

between an unmoving, even rigid external structure, and the solitary life force that attempts to bypass, thwart, or even supercede it.“<sup>214</sup>

Was Cameron als Widerspruch zwischen „life force“ und „rigid structure“

beschreibt und was auch Brett in der Qualität der Arbeiten als ‚attracting/repelling‘ erkennt, lässt sich im spezifischen Kontext des türkischen Islam als identitätsstiftende Konstante charakterisieren, die in gemäßigter Form eine psychische Disposition aller Menschen ist. Die Referenzierung der türkischen Situation als Land zwischen zwei Kulturen in *Prayer Mat* ist besonders geeignet, um die Interdependenz von Individualpsychologie und politischem Kontext zu demonstrieren und exemplarisch die grundsätzliche Prozesshaftigkeit und Zwiespältigkeit von Identität zu veranschaulichen.

Obwohl die BewohnerInnen der sogenannten ‚Ersten Welt‘ sich schon im digitalen Zeitalter wähnen, besteht *Prayer Mat* immer noch aus einer Mischung aus industrieller Produktion (Nadeln), Newtonscher Wissenschaft (Kompass) und Handarbeit, die in diesem Fall von der Künstlerin ausgeführt wurde, aber stellvertretend für das in Manufakturen organisierte – hauptsächlich von Frauen und Kindern verrichtete – handelsorientierte Teppichknüpfen verstanden werden kann. Noch im osmanischen Reich hatte im 16. Jahrhundert die Zerstörung der Manufakturen, die sich eigentlich gegen deren nicht-islamische Besitzer richtete, eine schnelle Industrialisierung verhindert. In der Folge der so heraufbeschworenen Wirtschaftskrise wurde das 19. Jahrhundert zur „Epoche der systematischen ökonomischen Ausbeutung der Türkei durch Europa. An seinem Ende war das Osmanische Reich ein armes Entwicklungsland.“<sup>215</sup> Seit der Gründung der Republik 1923 sucht die Türkei den Anschluss an Europa mit unterschiedlichen Mitteln.<sup>216</sup> Eines davon ist das mit

---

<sup>214</sup> Cameron 1997, S. 26.

<sup>215</sup> Riemer 2001, S. 405.

<sup>216</sup> Für einen Abriss der fünf Phasen des Industrialisierungsprozesses der Türkei seit 1923 vgl. Yeşiyurt 2000, S. 242ff.

der Staatsgründung implementierte Laizismusprinzip: In der türkischen Verfassung gilt die Religion als Privatsache wird aber durch den Staat kontrolliert.<sup>217</sup> Dennoch ist mit der Liberalisierung der Wirtschaft seit 1980 auch eine Vertiefung der sozio-ökonomischen Unterschiede, eine dramatische Landflucht und explosive Urbanisierung, eine hohe Arbeitslosenquote, rasantes Bevölkerungswachstum, Bildungsnotstand und eine immense Binnen- und Außenverschuldung neben der im Medienfokus stehenden Re-Islamisierung zu verzeichnen.<sup>218</sup> Anschluss an Europa suchend steht insbesondere der türkische Islamismus unter ungeheurem Anpassungsdruck. Die Vorstellung der Nadeln, die sich in Knie und Handflächen bohren, und das vergebliche Suchen nach der Mekka-Richtung könnte den BürgerInnen einer religiös geprägten Gesellschaft ihre schwierige Situation versinnbildlichen. Der imaginierte Schmerz lässt sich derart sowohl mit dem Verlust religiöser Sinnstiftung<sup>219</sup> als auch mit der Sorge um eine

---

<sup>217</sup> „Die Religion gilt aufgrund der türkischen Verfassung als Privatsache. Dennoch kam es nie zu einer völligen Entflechtung zwischen Religion und Politik.“ Riemer 2001, S. 444. In eben diesem Sinn teilt die REMID (Religionswissenschaftlicher Medien- und Informationsdienst e.V.) in einer Presserklärung vom 02.04.1997 mit: „In der Türkei bedeutet Laizismus Trennung von Staat und Religion sowie, und das macht seine Besonderheit aus, Kontrolle der Religion durch den Staat“.

<sup>218</sup> Für die wirtschaftlichen Aspekte vgl. Yeşiyurt 2000, S. 246f., für den Prozess der Re-Islamisierung vgl. Riemer 2001, S. 399.

<sup>219</sup> REMID: „Das ideologische Vakuum, das diese Verdrängung [der Religion durch Atatürk, JM] ab den späten 20er Jahren hervorbrachte, wurde systematisch mit der Ideologie des türkischen Nationalismus zu füllen gesucht. Schon in den 40er Jahren sollte sich jedoch zeigen, dass der säkulare Nationalismus die Bedürfnisse der Bevölkerung nach einem sinnstiftenden Wertesystem nicht ausreichend befriedigen konnte und der Islam begann, in einer bis heute andauernden Entwicklung wieder verstärkt in die Öffentlichkeit zu treten.“ Yeşiyurt zeigt aber, dass es sich nicht um eine einfache ‚Verdrängung‘ handelte. Tatsächlich war es der besondere Auftrag des Präsidiums für Religionsangelegenheiten, „die schwierige Balance zwischen einem ursprünglich rigoros verstandenem Laizismus und der positiven Wirkung der Religion als kulturelles Teilelement eines integrativen Nationalismus zu halten“. Yeşiyurt 2000, S. 254. Wichtig ist deswegen vor allem der Hinweis auf die ökonomischen Hintergründe der Re-Islamisierung: „Fundamentalistische Strömungen gewannen um so mehr an Zulauf, als sich die soziale und wirtschaftliche Lage besonders in den Großstädten verschlechterte.“ Riemer 2001, S. 444. und „Die Türkei ist ob ihrer Komplexität der Grundproblematik mit dem Phänomen einer schleichenden Reislamisierung im oben genannten Sinn [Religion als ‚Nische‘ und Problemlösungshilfe mit einem starken Ideologiesierungsgrad, JM] konfrontiert. Begründbar ist dies nicht unbedingt mit einer wachsenden Religiosität der türkischen Bevölkerung, sondern mit den strukturellen Defiziten, den sozialen Problemen in den Großstädten, aber ... die Fußnote wird auf der nächsten Seite fortgesetzt.



Unvereinbarkeit von Islam und Moderne verbinden.<sup>220</sup> Obwohl das Werk diametral entgegengesetzte Interpretationen zulässt, wird sein Bezug von Hatoum vorgegeben, ohne dass dessen Konflikthaftigkeit verkannt würde. Hatoum fällt aber kein Urteil und bietet auch keinen Ausweg. Entscheidend ist die spezielle Form von Hatoums Metapher, die über Materialreferenzen und -ambivalenzen jene Identitätsbasis formuliert und erfahrbar macht, die Singer in ihrer



**Abb. 22** Mona Hatoum  
*Present Tense*, 1996  
Olivenseife, Glasperlen

Analyse kultureller Identitäten zu dem Schluss führte, dass verstärkt durch die Prozesse der Globalisierung und der Migration kulturelle Identitäten als „instabile Identifikationspunkte und Nahtstellen“ zu verstehen seien.<sup>221</sup> Singer plädiert deswegen auch für eine reflektierte „Situiertheit“ und „Positioniertheit“ wie sie unter anderem von Harding und Haraway postuliert werden:<sup>222</sup>

„Identität wird hier nicht als etwas Wesenhaftes, sondern als etwas Widersprüchliches und Prozesshaftes begriffen.“<sup>223</sup>

---

auch auf dem Land, der Unglaubwürdigkeit der Parteien, dem hohen Ausmaß an Korruption in der öffentlichen Verwaltung und der weit über die Analyseperiode [1989 – 2001, JM] hinausgehenden Unfähigkeit der politischen Parteien, diesen Problemstellungen auch nur annähernd Herr zu werden.“ Riemer 2001, S. 399. Vgl. Riemer 2001 auch für eine detaillierte Analyse des komplexen innen- und außenpolitischen Krisenpotentials der Türkei.

<sup>220</sup> Yeşiyurt betont den anti-modernistischen, universalistischen Anspruch des Islam, religiöse und politische Autorität zu sein. Sie zitiert Rumpf: „Die Türkei befindet sich damit seit 60 Jahren auf einer Gratwanderung zwischen modernistisch-kulturellem Anspruch mit Wertelementen, die der Tradition des christlichen und aufgeklärten Abendlandes entwachsen sind, und einer sozialen Wirklichkeit, in der (...) noch Wertelemente vorherrschen, die der Tradition des islamischen Orients entstammen, der nicht von einer, der europäischen Aufklärung vergleichbaren, Entwicklung geprägt ist.“ Yeşiyurt 2000, S. 253.

<sup>221</sup> Vgl. Singer 1997.

<sup>222</sup> Vgl. Haraway 1991 und Harding 1996.

<sup>223</sup> Singer 1997, S. 157.

### 4.2.3 *Present Tense* (1996) – Nahostkonflikt

Hatoums Installation *Present Tense*, **Abb. 22**, besteht aus Seifenwürfeln von 4,5 cm Kantenlänge, angeordnet zu einer 299 x 241 cm großen Fläche. In die Seife eingelassen ist eine Spur aus roten Glasperlen. Auf dem fischgrätähnlich gemusterten Steinfußboden der Galerie Anadiel in Jerusalem wirkt die Installation zunächst wie eine kunsthandwerkliche Ergänzung des Bodenbelags. Erst bei näherer Betrachtung entpuppt sich die Anordnung der Glasperlen als politische Markierung: Die mäandernde Linie roter Glasperlen bildet die Konturen der im Osloer Vertrag 1993 beschlossenen Grenzen der palästinensischen Autonomiegebiete. Das Grundmaterial, die handgefertigte Olivenseife, stammt aus dem 63 km nördlich der israelischen Hauptstadt gelegenen, palästinensischen Nachbarort Nablus. Der kleine Ort gilt als kommerzielles, industrielles und landwirtschaftliches Zentrum der nördlichen Westbank. Seit 250 Jahren wird dort der Traditionsartikel Olivenseife in Handarbeit hergestellt, und da selbst die kriegsgeschädigte Wirtschaft das duftende Hygieneprodukt weiter rege handelt, sind die unscheinbaren Seifenstücke zu einem Symbol des palästinensischen Widerstandes geworden. *Present Tense* wurde eigens für ihren brisanten Ausstellungsort, die mitten in Jerusalem liegende Galerie Anadiel, konzipiert. In den Reaktionen der BesucherInnen verdeutlichte sich das ambivalente Potential der Arbeit. Während die palästinensischen BesucherInnen das Material bereits an seinem intensiven Geruch erkannten und als Parteinahme für ‚ihre Sache‘ deuteten, assoziierten einige israelische BesucherInnen die Seife mit den schrecklichen Menschenprodukten der Konzentrationslager.<sup>224</sup> Zur Debatte stehen also verschiedene historische Konkretisierungen von komplexen Begriffen wie ‚Leiden‘ und ‚Opfer‘, die den ideologischen Hintergrund des israelisch-palästinensischen

---

<sup>224</sup> Hatoum zitiert nach Archer 1997, S. 27.

Interessenkonfliktes bilden. Trotz ihrer intendierten Parteinahme für die Palästinenser ermöglicht Hatoums Installation die Identifikation beider Parteien mit der Rolle des Opfers. Auch der Titel, der die Gegenwart einerseits nüchtern als grammatische Zeitform (present tense = Gegenwart) fasst und feinsinnig auf eine angespannte Situation hinweist (das Adjektiv ‚tense‘ kann auch ‚hart‘ im Sinne von ‚angespannt‘ heißen), trägt dazu bei, dass die Arbeit eher als Bestandsaufnahme denn als Anklage wirkt. Eindeutig ist weniger die Schuld am gegenwärtigen Zustand als das ihn begleitende Leid. Es geht um ein körperliches und psychisches Leid, das in *Present Tense* durch die erstaunliche Bedeutungsfülle des einfachen Materials Seife als politisch und ökonomisch bedingt erscheint: Die Seife ist Waffe, Körper, Zeichen des Widerstands, Erinnerung an Opfer. Nicht zuletzt zeugen die Spuren des Produktionsprozesses, ihre Portionierung in identisch große Stücke, auch von ihrer eigentlichen Bestimmung als Ware. Die Kartensymbolik der Perlenlinien bringt zusätzlich die politische Grenzziehung ins Spiel, bei der es vor allem um Ausschluss und Integration, um Leiden und Aggression zweier Völker geht. Singer stellt fest, dass die Vorstellung von unterschiedlich territorialisierbaren Kulturen sich nicht von der Geopolitik des Kolonialismus trennen lässt, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Erfindung des Chronometers zu einem „Schulterschluss zwischen Landkarte und Macht“ führte. Am Beispiel Asiens und Afrikas veranschaulicht Singer die imperialistische Praxis der Kartographierung und kommt zu dem Schluss:

„Wenn wir uns die politische Landkarte Afrikas vergegenwärtigen, dann wird anhand der vielen geradlinigen Grenzverläufe besonders augenfällig, dass hier Grenzen nicht nach-, sondern am kolonialen Verhandlungstisch vorgezeichnet wurden.“<sup>225</sup>

Obwohl sich in der geographischen Verortung Israels Ursprungsfantasien verankern, auf denen die kulturelle Identität beider Parteien vermeintlich basiert, ist es auch im Fall der

Autonomiegebiete klar, dass die Grenzziehung administrative und militärische Ziele verfolgt. Das Kartenelement von *Present Tense* verleitet denn auch dazu, die Arbeit zunächst als politischen Kommentar zu verstehen.<sup>226</sup> Bei *Present Tense* schreckt die Karte, die eigentlich Gebiete voneinander abtrennen sollte, jedoch vor eindeutigen Identifizierungen zurück. Zwar schließt die BetrachterIn die roten Perlen imaginär zu einer Linie, da die umgrenzten Bereiche aber nicht farblich gefüllt sind, bleibt die organisch-helle Seifenfläche dominant. So wirken die Perlen eher wie eine Art Schuppenflechte auf heller Haut denn als entschiedene Grenzen. Das zerteilte Gebiet wird weniger durch die rote Spur als durch die harten Schnitte zwischen den einzelnen Seifenstücken deutlich, wodurch die politische Grenzziehung vom reinen Akt geographischer Organisation hin zu einem Streit um Aufteilung verschoben wird. Die Installation erzielt deswegen keine strategische Wirkung im Sinne einer politischen Agitation beziehungsweise Handlungsanweisung. Statt etwa einen neuen Grenzverlauf vorzuschlagen oder die Anerkennung eines Palästinenserstaates zu fordern, blendet *Present Tense* verschiedene Bedeutungsebenen ineinander, die sich nicht widersprechen, aber auch nicht zu einer einfachen Aussage, z.B. in Form einer Schuldzuschreibung, zusammengefasst werden können. *Present Tense* animiert die BetrachterIn zu einem isolierten, alltagsfernen und damit einer Rationalisierung eher zugänglichen Erleben ihrer eigenen psychischen Dynamik der Identitätsstiftung durch Ausschluss, die durch eine menschenfeindliche Situation und geschickte politische Polemik ins Pathologische verstärkt kriegerische Ausmaße angenommen hat. Durch die bereits erläuterten Ambivalenzen des Materials und schon durch den Akt der Materialisierung der palästinensischen Autonomiegebiete als Kunst in Jerusalem entsteht ein Babuschka-Effekt, der immer neue und

---

<sup>225</sup> Singer 1997, S. 150.

<sup>226</sup> „(...) *Present Tense* (1996), in which Hatoum becomes directly involved with the conflict of geography, the tension of the present, where her keen political ... die Fußnote wird auf der nächsten Seite fortgesetzt.

doch strukturell ähnlich rigide Identitäten durch den Ausschluss des 'Anderen' produziert. Inmitten blutiger Auseinandersetzungen mag es illusorisch sein, die BetrachterInnen von einer völligen Externalisierung ihres jeweiligen Feindbildes abzuhalten. Das Werk schwebt in Gefahr, auf eine Operation reduziert zu werden, ohne die Welt zu berühren. Dennoch bleibt der Kunst nichts anderes übrig, als den Versuch zu unternehmen, die BetrachterIn in der geschützten Sphäre der ästhetischen Erfahrung zunächst an ihre eigenen psychischen Mechanismen heranzuführen und eine Reflexion über deren politische Instrumentalisierung anzubieten. Eine Erfahrung, die idealerweise den inneren Prozess in einem Dialog zwischen den BetrachterInnen fortführen würde. Der Gestus von Hatoums ästhetischer Strategie ist kein propagandistischer oder aktionistischer, sondern eine auf Verständigung zielende Handlung.

#### **4.3 Der politische Körper**

Im Bezug auf die Performance der 70er Jahre wurde gezeigt, dass zustimmende oder ablehnende Positionen der KritikerInnen mit deren Einstellung zu einem essentialistisch oder aktivistisch gedachten Körper zusammenhängen. In den 80er und 90er Jahren wurde die Fortentwicklung des Körperkonzepts insbesondere unter dem Einfluss psychoanalytischer Theorien betrieben. Für das endlose Projekt der Vermittlung von vorgängigem Leib und kulturellem Körper war in der Kunstgeschichte insbesondere die Fusion von Strukturalismus und Biologie in der Lacanschen Psychoanalyse einflussreich. Die konkreten Anwendungsmöglichkeiten der Lacanschen Terminologie für die Werkanalyse ließen die Reduktion menschlichen Verhaltens und damit auch künstlerischer Produktion auf einen letztendlich biologisch konzipierten, psychischen Mechanismus nebensächlich erscheinen. Für die Bedeutungstiftung war eine Auswirkung des

---

consciousness comes unusually near to political commentary.“ Wagstaff 2000, S. 39.

Lacanschen Ansatzes neben der Verlagerung der Realität ins Unbewusste die zentrale Rolle phallischer Metaphern. In dem Bestreben, die Aporie von vorgängigem, unhintergehbarem Leib und einem ständigem Wandel unterworfenen, kulturell codierten Körper für die Handlungsautonomie des Menschen im Allgemeinen und das weibliche Subjekt im Besonderen etwas günstiger aufzulösen, versuchte z.B. Judith Butler mit literaturwissenschaftlichen Mitteln einen performativen Textbegriff zu entwickeln, der nicht-sprachliche Phänomene des Ausdrucks einbezieht, ohne den Vorrang der aktiven Bedeutungsstiftung vor der passiven Bedeutungsproduktion aufzugeben. Butler sieht z.B. insbesondere in der Parodie einen Handlungsspielraum, der es dem einzelnen Subjekt ermöglicht, hegemoniale Bedeutungen von innen heraus zu unterlaufen. Die Emanzipation des weiblichen Subjekts geht in Butlers Theorie nicht mit dem Ausdruck einer authentischen Identität einher, sondern mit der aktiven Konstruktion neuer Positionen.<sup>227</sup> Luce Irigaray hingegen beschritt einen anderen Weg. In methodischer Anlehnung an Lacan entwickelte sie über die weibliche Anatomie ein symbolisches System, das dem weiblichen Subjekt gerecht werden sollte.<sup>228</sup> Diese stark verkürzte Darstellung zweier Körpertheorien soll nur die vielschichtige Dynamik des Körper-Geist-Problems anreißen, um zu verdeutlichen, dass, auch wenn Hatoum im Folgenden eine erneute Privilegierung des symbolischen Körpers zugeschrieben wird, die Suche nach dem letzten Grund nicht wirklich wesentlich ist und endlos bleiben wird.<sup>229</sup> Wichtiger sind die konkreten historischen Bezüge, die das Bedeutungsfeld ‚Körper‘ bestimmen. Für die Kunstgeschichte entscheidender als die Lösung des Leib-Seele-Problems sind die Verbindungen, die Hatoums Positionierung innerhalb des Körperdiskurses zur modernen Lebenswelt herstellt.

---

<sup>227</sup> Vgl. Butler 1991 und Butler 1993.

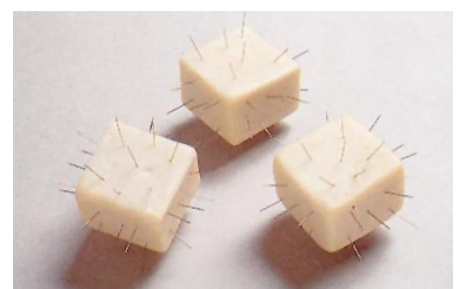
<sup>228</sup> Vgl. Irigaray 1980.

<sup>229</sup> „(...) Die Entscheidung, welchen Anteil ‚Natur‘ oder ‚Kultur‘ an dem haben, was schließlich Frauen und Männer ‚sind‘, war/ist nicht zu treffen, beziehungsweise hatte sich gewissermaßen totgelaufen, so dass es sich als notwenig herausstellte (...) eine neue Frage zu formulieren.“ Zimmermann 2001, S. 16.

So ist die zeitgenössische Vorstellung vom Körper unter anderem geprägt von Science-Fiction-Fantasien, die sich in optimistischen Utopien wie etwa Donna Haraways „Cyborg Manifesto“<sup>230</sup> niederschlagen, sowie von kognitionswissenschaftlicher Forschung, die sich mit künstlicher Intelligenz und artifiziellem Leben beschäftigt. Es ist der neue naturwissenschaftliche Bereich der Kognitionswissenschaft, der auch die breite Öffentlichkeit fasziniert und eine Projektionsfläche für Selbstentwürfe und Körperbilder bietet. Allerdings sind diese Bezugfelder nicht unabhängig vom politischen und ökonomischen Kontext. D.h., dass im hochtechnisierten Europa und in den USA andere Körperfantasien vorherrschen als im größtenteils vorindustriellen Palästina (das weiterhin ein wichtiger Bezugspol von Hatoums Arbeiten bleibt). Am Beispiel Panes zeigte O’Dell, dass in den USA der späten 60er Jahre der Körper durch die (mediale) Präsenz seiner realen Zerstörung im Vietnamkrieg auch als Metapher für die kriegsbedingte Erschütterung und Spaltung von Staat und BürgerInnen ästhetisiert werden konnte. Von der methodischen Kritik an O’Dell einmal abgesehen, stellt sich bei der Interpretation von Hatoums körperbezogenen Installationen ein zusätzliches Problem: Im Gegensatz zu der aus dem kunstgeschichtlichen Kanon ausgegrenzten amerikanischen Polit-Performance beziehen sich Hatoums Arbeiten sowohl durch ihre Objekthaftigkeit als auch durch ihre Inszenierung im traditionellen Ausstellungskontext auf eben jenen Kanon und damit auch auf die politischen Geltungsansprüche nationaler Institutionen und deren Funktionalisierung ästhetischer Codes.

#### 4.3.1 *Nablus Soap* (1996)

Im vorherigen Kapitel wurde bereits auf die politischen Referenzen von *Present Tense*



**Abb. 23** Mona Hatoum  
*Nablus Soap*, 1996  
Olivenseife, Nadeln

---

<sup>230</sup> Haraway 1991.

eingegangen. Nicht erwähnt wurde eine weitere Arbeit, die ebenfalls in der Galerie Anadiel zu sehen war: *Nablus Soap*, **Abb. 23**. *Nablus Soap* besteht, wie der Titel schon verrät, wie *Present Tense* aus Olivenseifenstücken, die in dem palästinensischen Ort Nablus hergestellt wurden. Das Ungewöhnliche an den drei Würfeln ist, dass sie in regelmäßigen Abständen an allen Seiten mit Nadeln gespickt sind. Während *Present Tense*, zentral positioniert, formal relativ harmlos wirkt, vermittelt *Nablus Soap*, auf einer niedrigen roten Fensterbank gleich neben dem Galerie-Eingang platziert, den Eindruck eines potentiellen Selbstschutzes beziehungsweise einer aggressiven Abschreckung. Die BetrachterIn könnte die Objekte von keiner Seite berühren ohne sich zu verletzen, es mag sie der Verdacht beschleichen, dass es sich um eine primitive Waffe handelt, die in der Lage ist, ihre spitzen Metallnadeln in alle Richtungen abzufeuern. Ein weiteres Assoziationsfeld eröffnet sich durch die Verbindung der Seife mit deren Anwendungsgebiet, dem Körper. Auch durch ihre organische Qualität eignet sich die Seife als direkte Körperanalogie. Die Materialdifferenz zwischen Seife und Nadeln legt deswegen neben der Waffeninterpretation auch den Gedanken an ein gequältes Opfer nahe, denn um in die Seife zu gelangen, mussten die spitzen Nadeln die weiche, hautartige Oberfläche der Würfel durchbohren. Der rote Untergrund kann so zugleich an das Blut von Kriegs- oder Folteropfern erinnern und als Warnung vor den primitiven ‚Minen‘ wirken. Durch die Kombination von *Nablus Soap* mit der Referenz auf die palästinensische Situation durch *Present Tense* wird deutlich, dass der gequälte Körper hier kein unter Wohlstandsneurosen leidender ist, und es auch nicht um eine schmerzhaft subjektkonstituierende Spaltung geht. Da sich die von der Kunstgeschichte rezipierten psychoanalytischen und feministischen Theorien, insbesondere diejenigen Lacans und Butlers, aber nicht zur Verhandlung einer durch Realität erschütterten Subjektivität eignen, scheint Habermas' rationalistischer Ansatz, seine Unterscheidung zwischen der

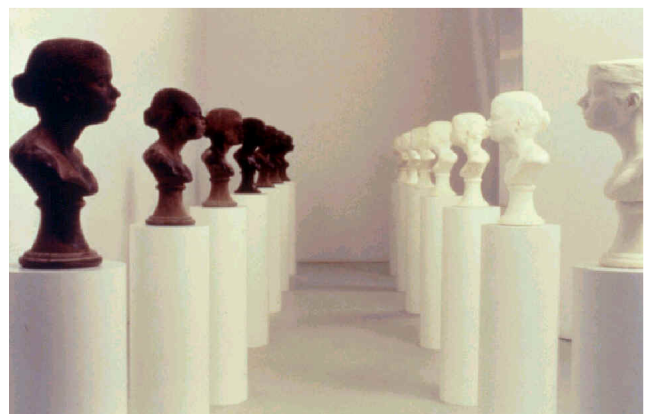


objektiven, der sozialen und der subjektiven Welt, geeigneter für die Analyse eines auch politischen Körpers.

#### 4.3.2 Janine Antonis *Lick and Lather* (1993)

Um die Problematik des (weiblichen) Körpers in *Under Siege* darzustellen, wurde bereits Antonis Performance *Loving Care* als Vergleich herangezogen. In Hatoums Performance *Under Siege* war es auf Seiten des Publikums die Verknüpfung zwischen dem Bedeutungsfeld des (weiblichen) Körpers und dem der Künstlerin als Opfer, die die politischen Referenzen verdrängte, während es in Antonis *Loving Care* die Verbindung von Frau und Opfer war, die eine Kritik des Künstlermythos Pollock überlagerte. Die verschiedenen gelagerten Schwierigkeiten, die sich in der Inszenierung des Körpers ergeben, sind auch Resultat von den grundsätzlich differierenden Körpervorstellung der beiden Künstlerinnen. Der Vergleich von Antonis *Lick and Lather*, **Abb. 24**, und Hatoums *Nablus Soap* soll nun zum einen Hatoums Haltung konturieren, zum anderen noch einmal verdeutlichen, wie

unterschiedliche Theorien die ebenso unterschiedlichen Geltungsansprüche von Kunstwerken extrapolieren können. Antonis Installation *Lick and Lather* besteht aus 14 Selbstporträtbüsten, sieben aus Schokolade und sieben aus Seife, die einander auf runden, weißen Sockeln gegenüberstehen und sich in unterschiedlichen Stadien der Auflösung befinden.<sup>231</sup>



**Abb. 24** Janine Antoni  
*Lick and Lather*, 1993-94  
7 Seifen- und 7 Schokoladenbüsten  
jede 60,96 cm x 40,64 cm  
Sammlung Jeffrey Deitch, New York

Lajer-Burcharth meint, Antonis Büsten seien eine Kritik der Idealisierung von historisch männlichen Konstruktionen wie der

<sup>231</sup> In der Galerie Gering standen sich die Büsten parallel gegenüber, auf der Biennale waren sie im Kreis angeordnet. Lajer-Burcharth 2000, S. 56.

„Größe“. Die unschmeichelhaften Veränderungen der Physiognomie, die gemäß dem Titel im Falle der Schokoladenbüsten durch Lecken (Lick) und im Falle der Seifenbüsten durch Abwaschen (Lather) entstand, wertet Lajer-Burcharth als Kritik patriarchaler Selbstkonstruktionen.

„Licking and lathering, the artist modified not only the physical body but also the symbolic capacity of the portrait bust as a genre that secures an intelligible and meaningful image of the self.“<sup>232</sup>

Neben der konkreten historischen Referenz auf das Genre der ‚große Männer‘ idealisierenden Porträtbüste,<sup>233</sup> kommentiert Antoni außerdem die Komplexität und Unabgeschlossenheit von Identität als psychologischen Effekt:

„On another level, the installation could be seen to evoke a kind of psychic interior, offering a commentary on identity and identification as complex and ambiguous matters, at the time of intense debates on these issues.“<sup>234</sup>

Im Gegensatz zu Hatoum fällt auf, dass Antonis Kritik sich in der klassischen Manier des bürgerlichen Feminismus auf die Differenzen innerhalb eines einheitlich westlich gebildeten Subjekts konzentriert, das durch die Künstlerin selbst repräsentiert wird. Die historische Referenz wird transzendiert, indem sie auf einen zeitlosen psychischen Prozess zurückgeführt wird: die narzisstische Selbstkonstitution.

„The sensuous licking, scrubbing and rubbing quite literally enact the autoerotic and narcissistic procedures of founding a self by internalizing an image of one’s own body.“<sup>235</sup>

Es ist typisch für die zeitgenössische Kunstkritik, die Psychologie als theoretische Grundlage einzusetzen, ohne den faktischen Widerspruch einer bewussten künstlerischen Handlung als Eingriff in

---

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> „Evoking such a socio-cultural space of male prestige [Eingangshallen des 18. Jahrhunderts, die mit den Büsten ‚großer Männer‘ dekoriert wurden], these modes of installation highlighted the function of Antoni’s busts as a critique of a specific aesthetic convention in service of a cultural articulation of subjectivity.“ Ebd.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ebd., S. 62.

das eigentlich unzugängliche Unbewusste anzusprechen.<sup>236</sup> Dies mag eine quasi produktive oder gar konstitutive Ignoranz sein, der es sowohl KünstlerInnen als auch KritikerInnen erst ermöglicht, ein handlungsfähiges Subjekt im psychologischen Rahmen zu denken. Methodisch gesehen bleibt aber der ‚performative Widerspruch‘, in den sich Lajer-Burcharth begibt, zu kritisieren, wenn sie sich einerseits auf Lacan beruft und andererseits von einem aktiv in seine eigenen psychischen Prozesse eingreifenden Subjekt spricht:

„While she spells out her own investment in her work as narcissistic, she defines it as a mode of psycho-cultural formation, both a phase in everyone’s subjective development and the psychic operation through which one engages with, assimilates or generates cultural self-representations.“<sup>237</sup>

Der theoretisch nicht aufgefangene Widerspruch einer „psycho-cultural formation“ entspringt der Intuition, dass menschliches Verhalten sowohl äußerlich = gesellschaftlich determiniert als auch innerlich = psychologisch motiviert und letztlich frei, rational und selbstbestimmt ist. Habermas vermittelt die Instanzen des Psychischen und Sozialen, indem er unterschiedliche Geltungssphären einführt und durch eine gemeinsame Rationalität der Kommunikation verbindet. Da allerdings gerade gemäß seiner Auffassung der Kommunikation als dialogischem Prozess auch von der Kunstgeschichte keine entgeltigen Antworten, sondern eben nur die Analyse und Fortführung von ästhetischen Geltungsansprüchen erwartet werden kann, ist Lajer-Burcharths Vorgehen trotz seiner Widersprüche angemessen. Da bei Antonis Arbeit *Lick and Lather* der politische Kontext keine große Rolle spielt, weil er innerhalb einer von den BetrachterInnen geteilten Lebenswelt als gegeben vorausgesetzt wird, kann das Werk durchaus produktiv mit psychoanalytischen beziehungsweise literaturwissenschaftlichen Mitteln beschrieben werden. Lajer-Burcharth verdeutlicht ihren

---

<sup>236</sup> Dazu gehört auch die Unvereinbarkeit eines positiven, selbstbestimmten Narzissmus mit einer entwicklungstheoretisch konzipierten Psychologie (diese ordnet den Narzissmus einem frühkindlichen Stadium zu und disqualifiziert ein späteres Auftreten als pathologische Regression).

eigenen Geltungsanspruch (den sie natürlich auch im Werk materialisiert sieht), wenn sie Butler zitiert, um auf den Vorteil der dekonstruktivistischen, literaturwissenschaftlichen Methode hinzuweisen:

„It does leave more room for thinking about psyche as a realm of internal subjective negotiation.“<sup>238</sup>

Es geht also nicht um den Geltungsanspruch der ‚Wahrheit‘ (objektive Welt), dessen zentrales Element die Konsistenzforderung darstellt, sondern um den der Wahrhaftigkeit (subjektive Welt), der Ambivalenzen nicht ausschließt. Butlers weiterhin textuell und nicht intersubjektiv gedachter Raum birgt jedoch die Schwierigkeit, mit der Verallgemeinerung ubiquitärer Machtstrukturen den ‚freien Handlungen‘ keine eigene im Habermasschen Sinn historisierbare Rationalität zuschreiben zu können.

#### **4.4 Allianz von Theorie und Werk**

Wie Zimmermann richtig feststellt, bilden feministische Kunst und feministische Theorie eine Allianz. Antoni und Lajer-Burcharth elaborieren beide ein kritisches Subjekt, wie es sich mit Lacan erweitert durch Butlers Theorie der Performativität vorstellen lässt. Auf Hatoums Arbeiten sind diese Theorien deswegen nicht anwendbar, weil sie keinen Spielraum für den Einbruch einer politischen Realität in eine psychisch (beziehungsweise diskursiv) gedachte Subjektivität bieten. Zwar schließen sich Habermas‘ Theorie des kommunikativen Handelns und Butlers Theorie der Performativität nicht notwendigerweise aus, sie nehmen jedoch zwei unterschiedlich idealisierte Perspektiven ein und rücken damit entweder den Diskurs (Butler) oder die diesem innewohnende Rationalität (Habermas) in den Vordergrund. So wie also Lajer-Burcharth für Butler (gegen Lacan) argumentiert – „it does leave more room for thinking about psyche as a realm of internal subjective

---

<sup>237</sup> Lajer-Burcharth 2000, S. 63.

<sup>238</sup> Ebd., S. 71.

negotiation“ – möchte ich für Habermas (gegen Butler) argumentieren. Die Theorie des kommunikativen Handelns lässt meines Erachtens nämlich mehr Raum für die Einbeziehung sozialer und politischer Realitäten. Auch wenn Systemkritik auf psychologischer Grundlage sicher berechtigt und notwendig ist, wird dabei der Prozess der Identitätsbildung zwangsläufig unabhängig von ökonomischen Faktoren, insbesondere dem der Arbeit gesehen, was dann neben der horizontalen Differenz des Geschlechts die vertikalen Differenzen internationaler Kräfteverhältnisse und innergesellschaftlicher Unterschiede verschleiert. Zwar wäre gemäß Habermas auch der Geltungsanspruch von *Nablus Soap* (als dramaturgischem Handeln) auf die Wahrhaftigkeit konzentriert, dieser entsteht aber im Zusammenspiel mit der Referenz auf die soziale Welt (deren Geltungsanspruch die Richtigkeit ist).

#### 4.4.1 *Socle du Monde* (1992-93) und Piero Manzoni

Mit *Nablus Soap* verschiebt Hatoum den psychoanalytischen Körperdiskurs in Richtung des Politischen, in ihrer Arbeit *Socle du Monde*, **Abb. 25**, rückt sie die historische Funktion des Künstlerkörpers in den Blick. Während die Genese von Hatoums ästhetischer Strategie vor dem Hintergrund verschiedener Performancetheorien bereits im ersten Kapitel behandelt wurde, soll nun in Hinblick auf ihre körperbezogenen Objekte ihr Verhältnis zum klassischen Kanon des skulpturalen Ausdrucks erörtert werden, ohne aber die produktive Verschränkung dieser zwei Ansätze aus den Augen zu verlieren.

Widmen sich die KritikerInnen Hatoums *Socle du Monde*, kommen sie unweigerlich auch auf das gleichnamige Werk Manzonis zu sprechen, **Abb.**



**Abb. 25** Mona Hatoum  
*Socle du Monde*, 1992 – 93  
Holzgerüst, Metallplatten, Magnete,



**Abb. 26** Piero Manzoni  
*Socle du Monde*, 1961  
Stahl  
82 x 100 x 100 cm

26. Grundsätzlich wird Hatoum eine kritische Haltung gegenüber Manzonis vorrangig als mystizistisch klassifiziertem Werk zugeschrieben.<sup>239</sup> Hatoums Haltung wird allerdings meist mit ihrer allgemein kritisch rationalistischen Einstellung begründet, weniger aus einem formalen Vergleich der beiden *Socles du Monde* hergeleitet. Dan Cameron versteht bereits den Bezug auf einen etablierten Künstlervorgänger an sich als kritische Geste. Angesichts der heutigen Stilvielfalt und Schnelllebigkeit, meint Cameron, stelle der historische Rückbezug ein Moment der Besinnung dar. Die Kunst des 20. Jahrhunderts zeichne sich durch eine atemlose Abfolge von Stilen und Innovationen aus, die kaum Zeit zur Reflexion ließen, bis schließlich im letzten Drittel des Jahrhunderts eine Verlangsamung einträte. Die Errungenschaft der Kunst dieser Zeit sei:

„(...) to slow down the process of artistic invention to the point where past changes in art become the raw material for current investigations, often critical, into how meaning in art is integrated into life's experiences.“<sup>240</sup>

Da ein Kunstwerk nie nur kritisch sein kann, sondern durch seine Faktizität immer selbst auch einen Lebensbezug postuliert, stellt eben jener Lebensbezug ein zentrales Vergleichsmoment der beiden Werke dar. Selbst bei formal orientierten KritikerInnen fällt allerdings der Werkvergleich, bedingt durch die knappe Stilform des Essays, nur cursorisch aus, weswegen dieser nun in einer genaueren Beschreibung ausgeführt wird, um die These der „Manzonikritik“ zu fundieren und zu erläutern und dabei gleichzeitig den Grundstein für das Verständnis von Hatoums skulpturaler Praxis und deren Körperbezug zu legen. Bevor ich mich dem direkten Vergleich der

---

<sup>239</sup> Cameron stellt auf Manzoni bezogen fest: „It should be emphasized that Hatoum's works generally do not extend the underlying premises of their predecessors so much as they set out to question and sometimes even reverse them.“ Cameron 1997, S. 26. Auch Brett befürwortet eine rationalistische Interpretation: „Hatoum partly intended a reference to the dangerous spread of obscurantist ideas throughout the world.“ Brett 1993, S. 70. Auch Harper geht eher von einer Umkehrung als von einer Affirmation von Manzonis Arbeit aus: „Hatoum's Socle du Monde is sometimes called an ‚homage‘ to Manzoni's creation (...). But Hatoum has also spoken of her intention to take Manzoni's minimal cube and ‚turn it upside down‘.“ Harper 1998, S. 108.

<sup>240</sup> Cameron 1997, S. 25.

beiden *Socles* zuwende, werde ich zunächst das kunsthistorische Bezugsfeld durch den Vergleich mit einer Arte-Povera-Arbeit (*Künstlerscheiße*, Piero Manzoni, 1961) und einer minimalistischen Arbeit (*Die*, Tony Smith, 1962) abstecken.

Wenn Hatoum die geometrische Struktur des Stahlkubus ihres *Socle* mit einer wirbelnden Form aus Eisenspänen bedeckt, stellt sie einen weiteren Bezug zur Arte-Povera her, der über die direkte Referenz auf Manzoni's *Socle* hinausgeht. Die Späne haften am Kubus allein durch die Kraft von Magneten, deren Spannungsfeld sie zu einem verschlungenen, gedärmartigen Muster ordnet. Der Vergleich mit Manzoni's vielleicht bekanntester und provokantester Arbeit, **Abb. 27**, stellt heraus, mit welchen Implikationen Hatoum von der durch *Künstlerscheiße* markierten Enttabuisierung des Organischen profitiert. Zwar besteht *Künstlerscheiße* nur aus einer beschrifteten und verschlossenen Dose, so dass sich die BetrachterIn den Inhalt nur vorstellt, aber diese Annäherung reichte, um skandalös zu wirken. Celant, der Hauptkritiker und Namensgeber der Arte-Povera,<sup>241</sup> interpretiert diese Arbeit (wie auch *Künstleratem*, *Künstlerblut* und *Fingerabdrücke*) als unreflektierten, narzisstischen Selbstgenuss des Künstlers.<sup>242</sup> Die rezentere Interpretation Spahns versteht die Dosen mit dem nicht überprüfbaren Inhalt als Vergänglichkeitsmetapher:

„Die Arbeit *Künstlerscheiße* ist zwar im engeren Sinne nicht vergänglich, aber als bereits Vergangenes gleichfalls als Sinnbild für Vergänglichkeit zu interpretieren.“<sup>243</sup>

In Hatoums Arbeit geht es weder um Narzissmus noch um Vergänglichkeit, da die organische Form kein persönliches Exkrement darstellt und zudem durch das Material Eisen nur sehr schwer vergänglich ist. Der Fokus verschiebt sich in Hatoums *Socle*



**Abb. 27** Piero Manzoni  
*Künstlerscheiße*, 1961

<sup>241</sup> „Das Phänomen Arte-Povera ist im wesentlichen eine Schöpfung des Genueser Kunstkritikers und Ausstellungsorganisations [Germano Celant]. Er verfasste alle grundlegenden Texte über und stellvertretend für die Künstler.“ Ruhrberg 1992, S. 302.

<sup>242</sup> Spahn 1999, S. 83.

<sup>243</sup> Ebd., S. 81.

auf die dialektische Interdependenz künstlerischer Konzepte.<sup>244</sup> Die Verbindung zwischen der radikalen Haltung der Minimalisten und Manzoni, die Ruhrberg als eine zwar offenbare, aber unfreiwillige erkennt, wird von Hatoum ins Werk hineingeholt. Hatoum bedient sich der formalen Gegensätze von Minimalismus und Arte-Povera, um einen vielschichtigen Konflikt zu aktualisieren, in dem es um die Dichotomie zwischen natürlichem und symbolischem Ausdruck, zwischen universellem Ausdruckskörper und kulturelle Zeichen produzierendem Körper, aber auch um den Kampf der kulturellen Vorherrschaft zwischen den USA und Europa und um das Selbstverständnis der KünstlerInnen geht. In Bezug auf die Rolle der KünstlerIn widerspricht Hatoums rationalisierende Haltung sowie ihr ästhetischer Bezug auf den Minimalismus der Vorstellung Manzonis vom Künstler als Magier, gleichzeitig relativiert sie aber auch das lebensferne Konzept der spezifischen Objekte durch ihre organische Formgebung und historischen Referenzen.

Die Maße und Gestalt von Hatoums *Socle du Monde* nähern das Werk auch Tony Smiths minimalistischem Stahlkuben an. In Lippards 1970er Jahre Interpretation von Tony Smiths Werk wird eine Komponente deutlich, die ihn von der ästhetischen Strenge des Minimalismus unterscheidet. Gerade diese Komponente ist es, die von Hatoum aufgegriffen und verstärkt wird: Lippard meint, Smiths Werk hätte eine „Beziehung zum Organischen“,<sup>245</sup> die sich in der Anpassung an die Bedingungen der Umgebung manifestiere. Seine Skulpturen sind für den Außenraum konzipiert, der meist parkähnlich gedacht wird. Insbesondere die Oberfläche wick dabei von der

---

<sup>244</sup> Mit dieser dialektischen Auffassung wird auch Manzonis fetischisierter Individualismus in Frage gestellt. Hatoums Position ist der marktstrategischen, neoromantischen Position, die Mario März Manzoni vorwirft, entgegengesetzt: „Die ganze Kunst von Manzoni ist ein sich nach außen ausdehnender Prozess, weil er eine individualistische Haltung der Gesellschaft gegenüber erlaubte. Mit ihm ist das Phänomen des Neoromantizismus ein gegenwärtiges Phänomen.“ Übersetzung JM - im Original: „Tutta l'arte di Manzoni ha un processo espansionista verso l'estero perché permetteva una posizione personale attraversa la società. Con lui il fenomeno neoromanticismo è un fenomeno presente.“ Mario Merz, zitiert nach Ruhrberg 1992, S. 92.

<sup>245</sup> Lippard 1972, S. 7.



typisch minimalistischen, industriellen Glätte ab. Lippard stellt fest, dass Smiths Werke nie fabrikmäßig aussehen, weil

„der geschweißte Stahl (...) den Witterungseinflüssen ausgesetzt [wird] und [nach]dunkelt, bis er ungefähr eine ähnliche lichtabsorbierende schwarze Oberfläche erreicht wie die Attrappen, die Smith und seine Assistenten aus Sperrholz herstellen und aus praktischen Gründen mit Auto-Unterbodenschutzfarbe ohne allzu große Sorgfalt streichen.“<sup>246</sup>

Hatoums Objekt ist für den Innenraum konzipiert und verstärkt das bei Smith nur zaghaft erscheinende Organische in seiner expressiv wirbelnden Oberfläche.<sup>247</sup> Lippard beschreibt die Einsicht, die auch Hatoums Arbeit eigen ist:

„In den letzten Jahren, zu einem großen Teil durch das Werk von Tony Smith, sind wir zu der Einsicht gelangt, daß Geometrie nicht allein auf klassische Stile beschränkt sein muß, und daß Systematik, Einfachheit und Klarheit nicht ausschließlich die Eigenschaften von unpersönlichen, äußerst theoretischen Haltungen zu sein brauchen.“<sup>248</sup>

Ein zweiter Aspekt verbindet Smiths und Hatoums Werk: die Kultivierung des Prozesses. Bei Smith spielt der Prozess noch allein auf der ProduzentInnenseite eine Rolle, während er bei Hatoum auf die BetrachterIn ausgedehnt wird. Dennoch ist es vor dem Hintergrund der minimalistischen Fixierung auf die Gestalt bereits bemerkenswert, dass die Werkentstehung bei Smith von Bedeutung ist:

„Der Hauptunterschied liegt nach meiner Meinung darin, dass die Minimalisten auf bestimmte vorkonzipierte Resultate zugehen, während meine Arbeit das Produkt einer Reihe von verschiedenen Prozessen ist, die nicht von bewussten Zielvorstellungen gesteuert werden.“<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> Ebd., S. 9.

<sup>247</sup> In der Arbeit *Van Gogh's Back* (1995) bindet Hatoum die Wirbel als Signatur der expressionistischen Künstlerikone Van Gogh ironisch an dessen durch den haarigen Rücken eher als mangelhaft konnotierten Körper zurück. Gleichzeitig nimmt sie durch die Geste des Einseifens für sich die Möglichkeit in Anspruch, den „großen Meister“ nicht nur zu rezipieren, sondern vor allem zu relativieren und zu verändern.

<sup>248</sup> Lippard 1972, S.7.

<sup>249</sup> Ebd., S. 8.

Während bei Smith aber das Fehlen einer Zielvorstellung gleichbedeutend ist mit dem Verzicht auf einen Geltungsanspruch, der sich von KritikerInnen nur durch die Einordnung in die größere Bewegung des Minimalismus nachträglich konstruieren lässt, ist Hatoums Arbeit stärker auf eine dialogische Kommunikation gerichtet.<sup>250</sup>

Hatoums *Socle du Monde* ist wie schon *Corps étranger* eine verhältnismäßig abstrakte und allgemeine Arbeit, die aber dennoch aus der Synthese von Minimalismus, Arte-Povera und Hatoums eigener Referenzialität eine Verschiebung zu einer Auseinandersetzung über eine materialistische Körpervorstellung demonstriert.

Neben der Übereinstimmung der Titel von Hatoums *Socle du Monde* und Manzonis Skulptur ist auch die formale Ähnlichkeit der Werke auffällig. Die Grundform beider Arbeiten ist das Quadrat, das sich zu einem Quader ausformt, der etwas höher als breit ist. Auch bestehen beide Objekte hauptsächlich aus Eisen. Manzonis Skulptur gehört einer Reihe an, die er „Magische Sockel“ genannt hat. *Socle du Monde* ist die Nr. 3 und die letzte Arbeit dieser Reihe. Der Sockel trägt eine auf dem Kopf stehende Inschrift mit dem Titel und dem Entstehungsjahr der Arbeit, dem Namen des Künstlers sowie der Widmung „Hommage A Galileo“. Obwohl Manzoni in seiner eigenen Theoriebildung auf Worte wie „magisch“ zurückgriff, religiöse Parallelen zog und auch entsprechend rezipiert wurde, funktionieren gerade die „Magischen Sockel“ und insbesondere der *Socle du Monde* nur durch die Kraft ästhetischer, also kultureller und

---

<sup>250</sup> Was nicht heißt, dass nicht auch Smiths Werke als kommunikatives Handeln analysiert werden können, da nach Habermas gerade das intentionale Moment keine Bedingung für kommunikatives Handeln darstellt. „Die Bedeutung der Verständigungsorientierung besteht nicht darin, einen Konsens erreichen zu wollen, sondern darin, im Handeln auf einen Konsens hin orientiert zu sein. (...) Dieses ‚Behaupten‘ [von Geltungsansprüchen] ist nicht als ein intentionaler Akt zu verstehen, sondern muss als eine mit der konkreten Kommunikation gegebene Notwendigkeit zur Stellungnahme begriffen werden.“ Maschelein über Habermas zitiert nach Göhlich/Zirfas 2001, S. 58.

historischer Konventionen. Spahn beschreibt den Effekt von Manzoni's Strategie folgendermaßen:

„Er verzichtete auf die künstlerische Gestaltung einer Skulptur und behielt von der Gattung Plastik nur ihre Rahmenbedingung, den Sockel, bei. Der Manzonische Sockel diene nicht der ästhetischen Abgrenzung von Kunst, sondern der Integration von Leben in die Kunst.“<sup>251</sup>

Die angeführte Integration des Lebens in die Kunst folgt dabei aus der Funktion des Sockels weniger als objektivem Bruch im Raum, sondern vielmehr als symbolischem Übergang zwischen Alltag und der transzendenten Bedeutungssphäre der Kunst. Indem Manzoni nun aber nichts auf seine Sockel erhebt, beziehungsweise im Falle des *Socle du Monde* gleich den ganzen vorgestellten Erdball, stellt er diese Sphärentrennung in Frage, die jedoch gleichwohl den Ausgangspunkt der Betrachtung bildet. Am Ende resultiert daraus ein universalistischer und ahistorischer Anspruch einer alles umfassenden Kunst, womit Manzoni eine Haltung demonstriert, die Spahn retrospektiv als ‚postmodern‘ klassifiziert und als ausschlaggebend für seinen neu aufgeflamnten Erfolg in den 80er Jahren sieht:

„Ein Grund dieser neuen Wertschätzung des Künstlers mag in der die späten 80er Jahre prägenden Debatte über die Postmoderne liegen. Diese postmodernen Theorien gingen von der Überwindung der ‚Moderne‘ als einer innovativen und aufklärerischen Entwicklung aus.“<sup>252</sup>

Die anti-aufklärerische Haltung, die Kunst in Leben überführen will, verwirklicht Manzoni's *Socle du Monde* in seiner umfassendsten Form, indem er nicht nur einzelne Personen oder Objekte, sondern gleich die ganze Welt zu Kunst erklärt. Durch die verkehrte Inschrift verschiebt sich die BetrachterInnenposition, die sich nun selbst als Teil eines großen Kunstwerks sieht. Da die kulturelle Konvention des Sockels als Grenze zwischen Kunst und Leben auch eine Plattform für das personalisierte Werk etabliert, wird nicht nur die Welt zu

---

<sup>251</sup> Spahn 1999, S. 126.

<sup>252</sup> Ebd., S. 16.

Kunst erklärt, sondern auch der Künstler zum Weltenschöpfer.<sup>253</sup> Die Betrachtung von Hatoums *Socle du Monde* wirft nun die Frage auf, welche Problemstellung sie durch ihre Arbeit aktualisiert. Der Sturz des Werks vom Sockel ist inzwischen vollzogen, Bodenskulpturen, spezifische Objekte oder Installationen überraschen niemanden mehr. Die Zusammenführung von Kunst und Leben wird von manchen KünstlerInnen auf verschiedenen Ebenen praktiziert, aber im allgemein akzeptierten Nebeneinander verschiedener Kunstauffassungen nicht mehr radikal gefordert. Hatoum kann sich in dieser Situation direkt auf Manzoni's Vorstellung von der Welt als Kunstwerk beziehen, ohne erst die Funktion der Kunst problematisieren zu müssen. Ihr *Socle du Monde* ist nicht mehr der Sockel der Kunst als Welt, sondern ganz konkret Manzoni's *Socle du Monde*. Es geht nicht mehr um die Frage nach der Einbeziehung der Welt in die Kunst, sondern vielmehr um die Vorstellung des Künstlers von der Welt, um die Frage nach der Art der Welt, auf die sich die Kunst bezieht. Da Hatoums *Socle* keine verkehrte Inschrift trägt und dadurch auch nicht wie Manzoni's *Socle* durch die Perspektivenverdrehung Werk und BetrachterIn verschmilzt, und indem Hatoum das Objekt vergrößert, verstärkt sie dessen minimalistische Züge. Tatsächlich sind Manzoni und der Minimal Art gemein, dass sie auf inhaltliche Referenzen verzichten zu Gunsten eines universellen Weltverständnisses – welches sich jedoch grundlegend von dem Manzoni's unterscheidet. Während die

---

<sup>253</sup> Es ist entscheidend, ob man diese programmatische Erhebung des Ästhetischen und damit des Künstlertums für bare Münze nimmt oder als indirekte, ironische Kritik an eben diesem Mythos des genialen Künstlers sieht. Die Grenze zwischen Übersteigerung und Fortführung, zwischen Ironie und Affirmation lässt sich, wie in so vielen Fällen, nicht eindeutig ziehen. Spahn stellt die Kategorie der „Lebensnähe“ als Bedingung für künstlerische Ironie zur Verfügung. „Voraussetzung einer ‚humorvollen Kunstauffassung‘ ist die Einführung lebensnaher Kategorien in die Kunst. Der reinen Kunst, der Kunst als Inbegriff des Erhabenen, des Geistigen, sind Humor und Ironie abträglich.“ Ebd., S. 92. Brett sieht Manzoni's *Socle du Monde* als „an extension of Manzoni's ironic proposition that anything placed on a pedestal becomes an art work.“ Brett 1993, S.70. Auch wenn sich Manzoni's Kunstauffassung nicht auf das Ironische reduzieren lässt und seine Forderung nach der Einbeziehung des Lebens in die Kunst sicher ernst gemeint war, hatte er retrospektiv auch Teil an einer Entwicklung, die Humor und Ironie als Bestandteile zeitgenössischer Kunst hoffähig machten.

Minimalisten auf gestalttheoretisch inspirierte Erfahrungen durch geometrische Formen aus waren, ging es Manzoni um die Initiierung mystischer Rituale, vermittelt durch organische Materialien. Ruhrberg stellt fest, dass die Minimalisten und Manzoni auf entgegengesetzte Weise versuchten, eine nicht-symbolische Realität zu erzeugen. Die Minimalisten verschrieben sich dafür der Geometrie und der industriellen Produktion, Manzoni hingegen setzte ganz auf Prozessualität und Körperlichkeit.

„Piero Manzoni, dessen Aktionen und Happenings einen rituellen, teilweise sakralen Charakter haben, kommt dem Extremismus der Amerikaner [der Minimalisten] sehr nahe (...). Auch er fordert die Autonomie des Bildes, das nur eine Identität mit sich selbst haben darf und eine Dinglichkeit besitzen muß, die vom Künstler unabhängig ist.“<sup>254</sup>

Die Autonomieforderung wurde jedoch von Manzonis Selbstinszenierung als Magier unterminiert. In seinen Happenings tritt er auf als privilegierter Vermittler einer von der realen völlig verschiedenen Kunstwelt. Zudem begibt sich die europäische Arte-Povera auch durch das verwendete „arme“ Material in eine kunstinterne Opposition zum amerikanischen Minimalismus und dessen gesellschaftspolitischen Implikationen.<sup>255</sup> Im Hinblick auf die handlungstheoretische Fragestellung dieser Arbeit ist von Bedeutung, dass in beiden Fällen die Bedeutungsvermittlung nicht als dialogischer Akt der Kommunikation vorgestellt wird, sondern als eindimensionales Sender/Empfänger-Modell, dem keine diskursive Rationalität innewohnt. Durch die Maxime einer im Voraus fest gelegten, angestrebten Wirkung können beide Ansätze als zweckrational oder auch strategisch bezeichnet werden. Auch wenn Hatoums Arbeit nicht wie Manzonis als tatsächliche Erklärung der Welt zum Kunstwerk aufgefasst werden kann, scheint sie doch ein strategisches Element zu enthalten: Indem Hatoum ihren *Socle du Monde* genau doppelt so groß realisiert wie Manzonis Werk, scheint sie seinen Weltentwurf mit ihrem eigenen übertrumpfen zu wollen.

---

<sup>254</sup> Ruhrberg 1992, S. 90.

Dennoch wirkt ihre Aussage durch den Verweis auf Manzoni weniger autoritär und allgemeingültig als hypothetisch und dialogisch. Wieder hilft die Betrachtung der Geltungsansprüche Manzonis und Hatoums im Vergleich: Hatoum lässt Manzonis Bezug auf die objektive Welt und den Geltungsanspruch der ‚Wahrheit‘, für die Gallileo steht, als unsinnig fallen. Stattdessen aktualisiert sich in den wirbelnden Spänen der Anspruch der Künstlerin, Subjektivität allgemeingültig zu repräsentieren, also der Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit und der Bezug auf die subjektive Welt, der sich zwar mit einer objektiven Welt (dem Stahlkubus) verbindet, diese aber quasi überdeckt. Zudem wird durch die Umhüllung des Stahlkubus auch der minimalistische Geltungsanspruch (die ‚Wahrheit‘ der Gestaltpsychologie) zu Gunsten einer erneuten Betonung der spezifischen Sphäre der ästhetischen Subjektivität kritisiert.

#### 4.4.2 *Entrails Carpet* (1995)

*Entrails Carpet*, **Abb. 28**, ist eine der Boden- beziehungsweise Teppichskulpturen (mit *Pin Carpet* und *Prayer Mat*), die bei Hatoums Aufenthalt im Fabric Workshop and Museum Philadelphia entstand. Im Internet wird das Museum von Gerard Brown offen als eine Kombination aus Kunst und Kommerz beschrieben. Es geht um ambitionierte Arbeiten, aber auch um den



**Abb. 28** Mona Hatoum  
*Entrails Carpet*, 1995  
Silikon, 4,5 x 198 x 297 cm  
Sammlung Fabric Workshop and  
Museum Philadelphia

---

<sup>255</sup> Ebd., S. 103.

Verkauf von bunten Stoffen.<sup>256</sup> Hatoum stellt nun auch einen Teppich her, bedient sich aber nicht der klassischen Technik des Webens oder Knüpfens, sondern verwendet entweder eine Stechtechnik (*Pin Carpet* und *Prayer Mat*) oder sogar ein industrielles Silikongussverfahren (*Entrails Carpet*). Hatoum bewegt sich damit von einer als kunsthandwerklich eingestuften Tätigkeit hin zur industriell unterstützten skulpturalen Arbeitstechnik der Minimalisten. Allerdings zollt *Entrails Carpet* der kühlen minimalistischen Ästhetik nur bedingt Respekt. Zwar ist seine Grundform ein weißes Rechteck, dieses besteht jedoch aus einer langen, unregelmäßig ausgewölbten Silikonröhre, die das Rechteck in einer Hin- und Herbewegung, Darmwindungen gleich, füllt. Das transluzente Material wirkt trotz seiner glatten Sauberkeit organisch und verletzlich. Mit der Kontrastierung von organischer Form und minimalistischer Geometrie begibt sich Hatoum auf ein Feld, das bereits in den späten 60er Jahren von Eva Hesse abgesteckt wurde, jedoch damals nur als minimalistische Abweichung verstanden werden konnte. Erst mit der zunehmenden Fokussierung vieler KünstlerInnen auf den Körper wurde die Position von Hesses Arbeiten als Ausgangs- und Referenzpunkt insbesondere für die Verhandlung einer geschlechtsspezifischen Ästhetik relevant. Hatoums Verschiebung des Diskurses um den Körper in ein politisches Feld, gewinnt nur vor dem Hintergrund der größeren Auseinandersetzung um den Körper in der Kunst Bedeutung. Die folgende Beschreibung der Diskussion um Hesses *Accession Serie* soll einige wichtige Stränge der Körperthematik und deren Verbindung zu Hatoum erläutern.

---

<sup>256</sup> "The Fabric Workshop and Museum brings internationally recognized artists to Philadelphia to work with master printers on innovative fabric-based projects. Such projects may investigate apparel or other obviously textile-based idioms, or they may roam freely into video and installation art. One thing underlies the installations by such diverse artists as Lee Ming Wei, Marina Abramovic or Jorge Pardo: they are original and engaging experiments. In addition to the museum's exhibition program, the Fabric Workshop has an elaborate store, that sells unique whimsically printed yardage and other amusing merchandise." Brown 2003.

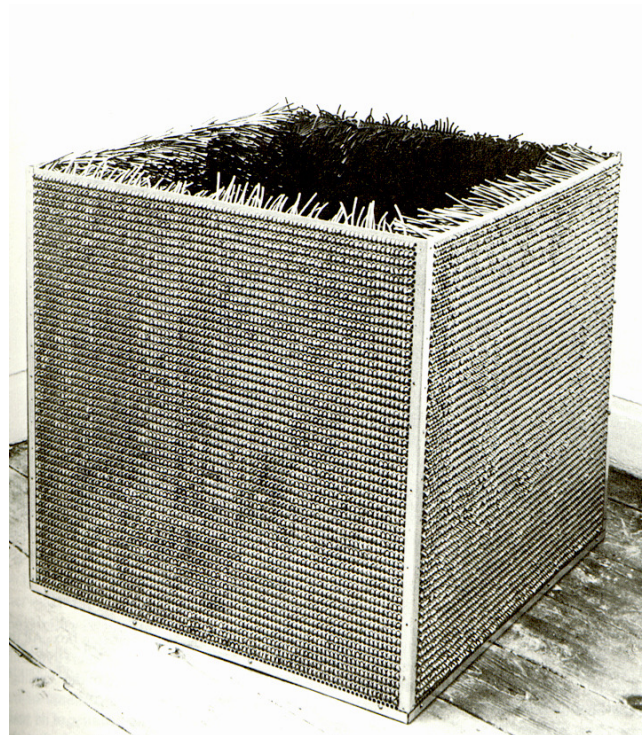
#### 4.4.3 Eva Hesses *Accession*

##### *Serie (I, II, III, IV, 1967 – 68)*

Das erste Element von Hesses *Accession* Serie, *Accession I* (1967), **Abb. 29**, besteht aus einem regelmäßig mit Löchern perforierten Aluminiumkubus, der 36,2 x 36,2 x 23,2 cm misst. Durch die Löcher hat Hesse bräunliche Gummiröhrchen geführt, deren lose Enden fellartig in das Innere des Kubus ragen. Die Außenseiten des Kubus sehen durch die Plastikschnüre wie gewebt aus.

*Accession II* (1967) basiert auf demselben Prinzip, nur ist der Kubus diesmal größer und von gleichbleibenden 30 ¾ Inches (78 cm) Kantenlänge, und der Rahmen besteht aus einem galvanisierten Stahlgitter, durch das wieder die Gummiröhrchen gewebt sind. *Accession III* (1968) gleicht *Accession II* bis auf die Tatsache, dass der Rahmen nicht aus Stahl, sondern aus Fiberglas hergestellt ist und die Gummiröhrchen transparent sind. *Accession IV* und *V* (1968) bestehen aus denselben Materialien wie *Accession II*, sind aber mit 10 Inches (25,4 cm) Kantenlänge kleinere Versionen.<sup>257</sup>

Da das Organische ebenso wie das Weiche und Formlose mit Weiblichkeit assoziiert wird, stellt Zelevansky in Bezug auf Hesse fest:



**Abb. 29** Eva Hesse  
*Accession I*, 1967  
Aluminium, Gummiröhrchen  
36,2 x 36,2 x 23,2 cm

<sup>257</sup> Lippard fasst *Accession IV* und *V* zusammen: „The fourth and fifth are also small ones and were made in 1968.“ Lippard 1976a, S. 103. Und nur zu *Accession V* gibt es eine Abbildung sowie Maß- und Materialangaben, Vgl. Lippard 1976a, Fig. 146.



„It is clear, that part of what she had to overcome in order to make her best pieces was the fear of manifesting ‘feminine’ traits in her art.“<sup>258</sup>

In Lucy Lippards Hesse-Biografie zitiert die Kritikerin zunächst Hesse selbst, die sowohl die weiblich konnotierte Eigenschaft der ‚Sensibilität‘ als auch die männlich konnotierte Eigenschaft der ‚Stärke‘ für ihre Werke beansprucht. Lippard sieht in Hesses Zuordnung der Adjektive eine zeitbedingte Rückständigkeit, die sich ihres Erachtens bereits in den späten 70er Jahren verschoben hat:

„Within a more recent context she might have been able to feel that the strength too was feminine, and to see the work, and herself, as a female entity.“<sup>259</sup>

Es bleibt weiterhin am konkreten Beispiel zu untersuchen, inwieweit der Einsatz weiblich konnotierter Materialien, Formen oder Medien eine Subversion repressiver Normen des Patriarchats darstellt.

Morgan sagt über das Verhältnis von *Entrails Carpet* und Hesses *Accession* (ohne eine bestimmte Version zu nennen):

„The light reflective rubber appears to be a moist surface that, like Hesse’s rubber noodles evokes a tactile response. Yet contradictorily, the sight of entrails is off-putting, if not disgusting, and this fusion of opposites (...) constitutes the installation’s locus of meaning.“<sup>260</sup>

Morgan führt die Wirkung der „fusion of opposites“ nicht weiter aus. Es ist jedoch nahe liegend, dass es hier um eine positiv bewertete Grenzüberschreitung geht. Die skandalöse Grenzüberschreitung ist auch Teil der Definition der *Abject Art*, deren Genre sowohl Hesse als auch Hatoum umfasst.<sup>261</sup> Zimmermann weist darauf hin, dass Hesses Kunst zu Beginn ihrer Rezeption zunächst immer als direktes Symptom der Künstlerinnenbiografie interpretiert wurde. Während etwa Claes Oldenburgs *Soft Sculptures* als bewusste Weiterentwicklung einer künstlerischen Tradition gesehen wurden, galten Hesses Arbeiten als „reflection of the self as unmediated,

---

<sup>258</sup> Zelavansky 1994, S. 9.

<sup>259</sup> Lippard 1976a, S. 206.

<sup>260</sup> Morgan 1998, S. 13.

<sup>261</sup> Vgl. Zimmermann 2001.

preformalized origin“.<sup>262</sup> Wenn Hesses Kunst dann in den 90er Jahren als Vorläufer der Abject Art neu theoretisiert wurde, gibt das Zimmermann Anlass, auf die Abhängigkeit der historischen Diskurse von den Interessen der KritikerInnen zu verweisen. Für das Kernstück der Abject Art, nämlich den abjekten Körper, bedeutet das, laut Zimmermann, dass eben jener Körper keine objektive Analysekategorie darstelle, sondern in spezifisch motivierten Projekten entwickelt und verwendet worden sei:

„Die Texte von Mary Douglas, Julia Kristeva und Judith Butler sind alle drei maßgeblich für die Verwendung des Begriffs des abjekten Körpers. Alle drei liefern darüber hinaus Hinweise, wie Verwerfungen nicht akzeptierter Körper zu erklären sind und inwiefern der Körper gesellschaftliche Ordnungssysteme und deren Bedrohung repräsentieren kann. Dies ermöglicht Antworten auf die Frage, inwieweit das an den Rändern oder außerhalb sanktionierter Repräsentation Angesiedelte repräsentierbar werden kann.“<sup>263</sup>

Die von Zimmermann genannten Texte benennen ihr Ziele explizit. Mary Douglas erforscht als Anthropologin Konstanten menschlichen Verhaltens, Julia Kristeva entwirft als Literaturwissenschaftlerin ein auf einer psychoanalytischen Vorstellung von Weiblichkeit basierendes Textverständnis, und Judith Butler versucht, ihre ebenfalls von der Literaturwissenschaft ausgehende feministisch-konstruktivistische Theorie ins Philosophische zu erweitern. Auch Zimmermann selbst bedient sich eines konstruktivistischen Ansatzes, der meines Erachtens zu einer falschen Nivellierung verschiedener Diskurse führt. Ich stimme Zimmermann zu, wenn sie sich gegen die Hierarchisierung von Werk und Rezeption ausspricht. Der daraus gezogene Schluss, dass die Realität ein bloßer Effekt von Darstellungskonventionen sei, mag für die Entstehung eines Genres eine nützliche Hilfskonstruktion sein, muss aber bei der Betrachtung der Einzelwerke relativiert werden.<sup>264</sup> Hier liegt meines Erachtens die Bedeutung von Habermas' Theorie für die Kunstgeschichte und

---

<sup>262</sup> Rosalind Krauss zitiert nach ebd., S. 156.

<sup>263</sup> Ebd., S. 32f.

insbesondere für die Werke Hatoums. Durch die Trennung der verschiedenen Bedeutungssphären entgeht man einer Überbewertung von Darstellungskonventionen, ohne dabei aber auf eine mimetische Ästhetik beziehungsweise einen indexikalischen Ausdruck zurückgeworfen zu werden. Unterscheidet man die verschiedenen Diskurse, die sich im Kunstwerk kreuzen, kann man den auf die Welt des Subjektiven bezogenen Geltungsanspruch des Kunstwerks herausstellen, ohne dabei dessen Bezug auch auf die soziale und objektive Welt aus den Augen zu verlieren. Während Zimmermann für die beiden Interpretationen Hesses (die biographische der 70er Jahre und die formalistische der 90er) eine erschöpfende Erklärung in den jeweiligen historischen Interessen findet, sehe ich in dieser Entwicklung auch die dialektische Bewegung hin zu einer Aufhebung der beiden Facetten des Biographischen und des Formalen beziehungsweise zu ihrer widerspruchsfreien Koexistenz durch die zunehmende (nicht nur intellektuelle, sondern auch gesellschaftliche) Differenzierung eben jener verschiedenen Geltungsbereiche des Subjektiven, Objektiven und Sozialen.

In diesem Licht hat Eva Hesse nicht nur als Anlass für einen aktuellen Diskurs, sondern auch faktisch dazu beigetragen, dass heute *Entrails Carpet* im Kunstkontext erfolgreich sein kann, obwohl seine Horizontalität und die mögliche Nutzung als Gehgrund eher eine Verbindung zum organischen Körper und seinen 'niederen' Funktionen und damit einem als ‚weiblich‘ verstandenen Körper herstellt. Zwar lässt sich die Arbeit im Gegensatz zum im Titel enthaltenen Teppich (carpet) nicht wirklich betreten, doch bereits durch die relative Flachheit des Werks rückt dieses sofort in die Nähe eines gewöhnlichen Bodenbelags. Allerdings gibt es auch Elemente einer ‚männlichen‘ Ästhetik: Die organische Referenz wird

---

<sup>264</sup> „So wird die ‚Realität‘ schließlich auch als *Effekt* dieser Darstellungskonventionen sichtbar und nicht als deren Ursprung.“ Ebd. 2001, S. 248.

von der hellen Farbe, der rechteckigen Form und der Überdimensionalität ins klassisch 'Schöne' abstrahiert. Da das ‚Weibliche‘ als spezifische Ästhetik auf einer Umwertung bestimmter Dichotomien beruht, wie der von Lippard vorgeschlagenen Bewertung der ‚Stärke‘ als weibliche Qualität, ändert sich dadurch nichts an der dichotomischen Grundlegung von Bedeutung. Eine solche Umwertung mag durchaus ein Effekt von *Accession* oder auch *Entrails Carpet* sein, wichtiger ist jedoch, auf welche Art und in Begleitung welcher zusätzlichen Bedeutungsebenen beziehungsweise Geltungsansprüchen er produziert wird.<sup>265</sup> Da nicht von der Hand zu weisen ist, dass in der Kunst, wie auch in der Lebenswelt, althergebrachte Dichotomien nicht nur bedeutungstiftende Funktion, sondern auch soziale Konsequenzen haben, ist die Verschiebung von Begrifflichkeiten sicher unerlässlicher Bestandteil einer kritischen Haltung. Von größerem Interesse als die Konfrontation ‚männlicher‘ und ‚weiblicher‘ Qualitäten ist hier eine Analyse der erzeugten Ambivalenzen von *Entrails Carpet*.<sup>266</sup> Dabei spielen das Material und dessen verschiedene Bedeutungsfelder eine wichtige Rolle. Ursprünglich für militärische Zwecke und in der Weltraumforschung entwickelt, ist Silikon inzwischen allgegenwärtig und in verschiedene Unterkategorien differenziert. Der Kunststoff gewinnt besondere Bedeutung durch den Einsatz in der Schönheitschirurgie und für die Herstellung von Computerchips. Über das

---

<sup>265</sup> Die Bezeichnung eines Kunstwerks oder einer Künstlerin als ‚feministisch‘ ist dann problematisch, wenn dies zu einer einschränkenden Kategorie wird. Clark ordnet Hatoum dem Kapitel „Feminismus/Feminismen“ zu, während er ihre politischen Aussagen vernachlässigt. Vgl. Clark 1997.

<sup>266</sup> Auch wenn Lippard in Bezug auf *Accession* die weibliche Einheit des Kunstwerks und der Künstlerin anerkannt wissen will, beschreibt sie den Reiz der Arbeit gerade über seine Widersprüche: „All the versions are extremely palpable and tangible; the large ones are, in addition, secretive. Only when one leans over and looks inside (they stand 30 ¾“ high) is one subjected to the „feeling“ more openly accessible in the rest of Hesse’s work. [...] Where the smaller shallower version is more welcoming, and because of its scale even vulnerable, the large one is ominously absorptive. The bristles are soft, but the associations are thorny, and with its hard exterior, there is an unavoidably defensive quality.“ Lippard 1976a, S. 104. Allerdings begnügt sie sich hier mit einer formalen Beschreibung.

Material verweist Hatoum auf ein post-industrielles Zeitalter (wieder im Gegensatz zum Minimalismus, der die BetrachterIn nur durch Proportionen und die Eroberung des Raums in seine Ästhetik einbezog und qua Material ein industrialisiertes Subjekt beschrieb), in dem maschinenunterstützte Handarbeit aber weiterhin eine tragende Rolle spielt. Silikon wird sowohl von geschulten Schönheitschirurgen verarbeitet, als auch von den angelernten ArbeiterInnen der Chipproduktion. Obwohl die plastische Chirurgie hauptsächlich von Frauen beansprucht wird, während die Computerindustrie (trotz der in der Mehrzahl weiblichen Arbeiterinnen) als männliche Domäne gilt, ist beiden Bereichen der Traum von der Überwindung einer mangelbehafteten und sterblichen Körperlichkeit durch den Fortschritt der Technik gemein. Durch die extreme Anpassungsfähigkeit des Materials kann es in beliebige Formen gebracht und für vielerlei Zwecke eingesetzt werden. Da sich an seinem Endzustand nichts mehr über die Art der Produktion ablesen lässt, hängt dem Silikon, als einem von vielen Kunststoffen umgangssprachlich ‚Plastik‘ genannt, der Ruf eines geschichts- und alterslosen Materials an.<sup>267</sup>

„Erst mit dem Plastik entstand die Welt der *cleanen* Oberflächen, die keine anderen Informationen geben als optische. Sie verlagern den Tastsinn noch ein Stück weiter in das Auge.“<sup>268</sup>

Hatoums Einsatz des Materials stellt sich gegen seine sonstige *cleanness*, indem sie es in die Form eines der niedersten menschlichen Organe bringt: den Darm, der mit Begriffen wie Verdauung, Exkrementen und Vergänglichkeit assoziiert wird. *Entrails Carpet*, in einem weiblich dominierten und alltagsnahen Umfeld (dem Fabric Workshop) inszeniert und in seiner Formlosigkeit und niederen Materialqualität ein weibliches Objekt, entfaltet seine Wirkung weniger in Opposition zu einer herrschenden Kunstrichtung und herrschenden Wertvorstellungen (wie es die Interpretation der

---

<sup>267</sup> Wagner 2001, S. 185ff.

<sup>268</sup> Ebd., S. 190.

Object Art als tabubrechende Kunst suggeriert) als in Bezug auf eine Subjektivitätsproduktion im gesellschaftlichen Spannungsfeld von Körper und Arbeit.

#### 4.4.4 *Recollection (in progress)* (1995)

Hatoum arbeitete eine Woche lang im belgischen Beguinenkloster St. Elizabeth, um ihre Installation *Recollection*, **Abb. 30**, fertig zu stellen. Auf den ersten Blick präsentierte sich schließlich der

BetrachterIn ein großer Raum, lichtdurchflutet durch zwei Reihen großer Fenster, mit einem dunklen Dielenboden und einer noch dunkleren Holzdecke, ohne ästhetische Intervention. Vor einem der hinteren Fenster stand jedoch etwas schräg, wie zufällig verschoben, ein kleiner, weißer Holztisch. Betrat die BetrachterIn den Raum, um sich dem Tisch zu nähern, spürte sie etwas spinnenwebartig über ihr Gesicht streichen und konnte bei genauem Hinschauen feststellen, dass der Auslöser dieser Berührung einzelne, lange, dunkle, in regelmäßigen Abständen von der Decke hängende Haare waren. Spätestens durch die Wirbel, die ihre Schritte und ihre Körperbewegung in der Zimmerluft verursachten, bemerkte die BetrachterIn auch die dunklen Haarbällchen, die Hatoum überall im Raum verstreut hatte und die sich kaum von der Holzfarbe des Bodens abhoben. Schließlich vor dem Tisch stehend, sah man auch hier wieder ein Haarobjekt: Hatoum hatte aus sorgfältig zu langen Fäden verknoteten Haaren ein kleines Webstück gefertigt. Noch nicht aus dem Webrahmen gelöst, wirkte die Arbeit unabgeschlossen, die daneben liegende haarumwickelte Papprolle, offenbar ein Webutensil, suggerierte, dass das Weben jederzeit wieder aufgenommen werden konnte. Der Bezug auf das Vergangene, der sich im Titel *Recollection*



**Abb. 30** Mona Hatoum  
*Recollection*, 1995  
Haarbällchen, einzelne Haare von der Decke hängend, Tisch, Webrahmen mit gewobenen Haaren  
Installation im Beguinenkloster St. Elizabeth, Kortrijk, Belgien  
Sammlung De Vleeshal, Middelburg, Holland

(Erinnerung) bereits ankündigt, entfaltet sich zunächst ganz konkret durch die Vergangenheit des Gebäudes: Ehemals diente das Haus den Beguinen als Wohn- und Arbeitsstätte. Wie Hatoum verbrachten die Frauen einen großen Teil des Tages handarbeitend in den Klosterräumen. Die Beguinenfrauen hatten sich einem Leben in Keuschheit verpflichtet und widmeten sich dem Beten, der Wohlfahrt, dem Schreiben und Spitzenklöppeln. So wie Hatoum quasi metonymisch mit ihrer eigenen individuellen Arbeit diejenige der ganzen Klostersgemeinschaft aufruft, so erweitert sie die bereits durch die einwöchige Entstehungszeit angedeutete Dauer durch die Zeitlichkeit der Haarbällchen: Die Haare stammen von der Künstlerin die sie über Jahre hinweg gesammelt hat. Die individuelle Lebenszeit der Künstlerin kann so zum Zeichen für eine Jahrhunderte währende Tradition einer relativ selbstbestimmten Frauenarbeit werden. Im Gegensatz zum marktwirtschaftlichen Arbeitsbegriff, der Arbeit vorrangig als Produktion von Mehrwert versteht, bindet Hatoum Arbeit an einen Akt des Sammelns und des Erinnerns. Im Englischen ist der Begriff der *recollection* im Gegensatz zur *memory* (Erinnerung/Gedächtnis) ein sehr tätigkeitszentriertes Wort, das durch das Prefix *re* (wieder) vor *collection* (Sammlung) gestellt wird. Die Tätigkeit des Sammelns ist also in dieser Form der Erinnerung enthalten und umgekehrt. Durch die Art des Gesammelten, die Haare, wird das tätige Erinnern zu einem körperlichen Prozess, der auch in der klassischen Produktion des Webens nicht vollständig als Ware verobjektiviert wird. Nicht die Dimension der Ware sondern die des Textes tritt in den Vordergrund. Das Gewebe als Analogie des Textes wird durch die Popularisierung der modernen Sprachwissenschaft lesbar, die den Begriff auf seinen etymologischen Kern des ‚Gewebes‘ zurückzuführen versucht.

„Schon im späten Lateinischen, aus dem sich das Wort ‚Text‘ als ein Buchwort weit in die Umgangssprache der modernen europäischen Sprachen vorgearbeitet hat, bezeichnete *textus*, ‚Gewebe‘, das Wortgewebe einer Schrift.“<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> Trabandt 1998, S. 53.

Die Sprachwissenschaft arbeitet dabei gegen die alltagssprachliche Intuition, die unter Text vor allem etwas Abgeschlossenes und der Lebenswelt Enthobenes versteht.<sup>270</sup> Wie Hatoum Text versteht, zeigt sie auch in ihrem Video *Measures of Distance* (1988): Regelmäßige Zeilen arabischer Schrift stehen als Raster vor den Aufnahmen ihrer nackten Mutter. Während die Fotos nacheinander eingeblendet werden, liest Hatoum den Text, der einem Brief ihrer Mutter entstammt, auf Englisch vor. Für die westliche BetrachterIn wird der geschriebene Text zum exotischen Ornament, der den Körper der Mutter, im dämmrigen Badezimmer bereits nur schemenhaft zu erkennen, weiter verschleiert. Der derart durch Licht, Bildausschnitt und Textraster fragmentierte Körper, der sich aus Puzzlestücken runder Brüste und weichen Fleisches zusammensetzt, entspricht einem Klischee von Weiblichkeit und Mütterlichkeit. Zwar wird auch hier die Bedeutungsproduktion durch Briefpassagen, die von Krieg und Zerstörung berichten, kontextualisiert. Wie jedoch schon in *Under Siege* deutlich wurde, neigt die Repräsentation des nackten, weiblichen Körpers dazu, die BetrachterIn auf das Private zu fokussieren. Es mag sein, dass gerade im Kriegskontext das Weibliche als empathisches und liebendes Prinzip, wie es die Worte der Mutter zum Ausdruck bringen (die Mutter nennt ihre Tochter „Apple of my Eye“, sie spricht von einer ganz besonderen Bindung und vom Trennungsschmerz), auch eine ethische Mahnung darstellt. Gerade diese moralistische Tendenz widerspricht aber eben jenem Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit, die in der abstrakteren Arbeit *Recollection* als Interdependenz von Körper und Geschichte leichter zugänglich ist. Bereits die installative Situation, die keine Fakten liefert, sondern eine Erfahrung anbietet, verleiht der Erinnerung eine subjektive Dimension, die durch die Berührung der hängenden Haare, der Kombination aus unerwarteter Distanzlosigkeit und ehemals körpereigenem Material ekelhafte Qualitäten entwickelt.

---

<sup>270</sup> Vgl. ebd., S. 54.



Das weitere Setting, der großzügige und helle Raum und auch die beschauliche Tischszene, relativieren zwar gleichzeitig eine mögliche bedrohliche Wirkung der Installation, die körperliche Reaktion verhindert jedoch eine Idealisierung und damit auch Moralisierung der Referenzen. Catherine de Zegher beschreibt in einem Katalogbeitrag die verschiedenen Felder, die sich in Hatoums Arbeit kreuzen. Sie zeigt die Parallelität von Kunst und Theorie weniger in Form eines stringenten Arguments auf als in einem postmodernen, patchworkartigen Nebeneinander von Versatzstücken unterschiedlicher Disziplinen, wobei die psychoanalytische Theorie einen Schwerpunkt bildet. Wenn de Zegher in einer Fußnote nach sozialen Hintergründen sucht, erwähnt sie den Palästinakonflikt, den das Werk zwar formal nicht einbindet, aber ihr als Referenz dient, um über die Person der Künstlerin auf eine dominante Psychologie des Verlusts in *Recollection* zu verweisen.<sup>271</sup>

„Hairs are like fragile links to loss; *Recollection* comments on the monument not only in its materiality, but in its appearance: its volume expands in an absence of solidity. Because hair is a symbol of remembrance, the timelessness of hair equals the timelessness of memory.“<sup>272</sup>

Für die Annahme dieser Zeitlosigkeit sehe ich keinen Anlass, da Hatoum doch gerade durch die historische Referenz auf die Beguinen Erinnerung zwar aktualisiert, aber keineswegs transzendiert. Um ihre Haltung zu begründen, bezieht sich de Zegher auf den von Zimmermann für die *Abject Art* reklamierten Theoriekanon: sie beruft sich auf Sigmund und Anna Freud, Sara Kofman, Mary Douglas, Rosalind Krauss (und über sie George

---

<sup>271</sup> De Zegher bindet das Thema des Verlusts an Hatoums Biografie, beschränkt diese Kontextualisierung aber auf eine Fußnote in der sie Robert Nixon zitiert: „The formulation for perpetuating the cycles of dispossession is reminiscent of the catastrophic colonial designation of Palestine as ‚a land without a people‘ and Palestinians as ‚a people without a land‘. The argument begins by designating a people as nomadic, proceeds by claiming that this precludes them from owning land, and thereby deduces that such landless people cannot, by definition, suffer dispossession. The motive for and consequence of this rationale is the accelerated dispossession of the Palestinians.“ Rob Nixon, zitiert nach de Zegher 1997, S. 105, FN 7.

<sup>272</sup> Ebd., S. 97.

Bataille) und schließlich auf Luce Irigaray als Garantin für die Quintessenz, die sie in der Arbeit sieht:

„Following Luce Irigaray, she [Mona Hatoum, JM] asks us ,to consider this ambiguous boundary between the body and Otherness not with horror and disgust, but as providing a glorious opening onto a new form of identity-construction – a female divine’ „<sup>273</sup>

Statt auf das etwas mystisch klingende weiblich Göttliche zu setzen, scheint es mir sinnvoller, die von de Zegher zwar angerissene, aber in diesem Fall mit dem Palästina-Konflikt verfehlte Verbindung zur sozialen Welt zu stärken. Dies scheint mir auch die Entwicklung, die Hatoum für die Abject Art vorschlägt und die noch immer einer theoretischen Begleitung bedarf. Tatsächlich denke ich, dass de Zegher zunächst einer richtigen Intuition folgt, wenn sie in diesem Fall dem palästinensischen Hintergrund von Hatoums Biografie nur zweitrangige Bedeutung zuschreibt. Wichtiger ist der (bei de Zegher allerdings ebenfalls nur in einer Fußnote erwähnte) Bezug auf die Beguinen:

„Die Beguinen waren lose Zusammenschlüsse von Witwen oder unverheirateten Frauen, die kein Gelübde ablegten und sich keiner Ordensregel anschlossen. (...) Sie waren zwar unabhängig von einem Orden, unterstanden aber dem zuständigen Bischof. Dies irritierte einerseits häufig den örtlichen niederen Klerus, während Dominikaner und Franziskaner von ihnen einer Schmälerung ihrer Einkünfte befürchteten. Anfangs gehörten sie eher den unterprivilegierten Schichten an, später traten auch Angehörige der Oberschicht ein. (...) Außerdem wurde in vielen Beguinenhöfen der Lebensunterhalt durch Handarbeiten, z.B. Klöppeln, verdient.“<sup>274</sup>

Hatoum stellt durch die Kombination von Titel, Ort und Webarbeit einen Bezug zu einer mittelalterlichen Tradition abweichender Weiblichkeit her, die sich für damalige Verhältnisse für den Klerus beunruhigend wenig auf spirituelle Begründungen stützte, und stattdessen konkretes Handeln privilegierte. Gleichzeitig zitiert Hatoum durch ihre Materialwahl die Diskussionen der zeitgenössischen Kunstgeschichte, die das Abjekte, das Verworfen

---

<sup>273</sup> Ebd., S. 104. De Zegher zitiert Christine Battersby, die Luce Irigarays Ziele beschreibt.

<sup>274</sup> Reimer 2003.

mit dem Kampf um die Repräsentation von Geschlechtlichkeit verbindet.<sup>275</sup> Deswegen muss *Recollection* weniger als Appell an ein noch zu konstruierendes weiblich Göttliches verstanden werden, sondern kann gerade als Betonung der faktischen Bedingung der Arbeit als identitätskonstituierendes Element gelesen werden. Es wird deutlich, dass es nicht um eine vernichtende Kritik des feministisch-psychoanalytischen Diskurses geht, aber doch um eine Fokusverschiebung. Die BetrachterIn wird durch das taktile Empfinden zwar an ihren eigenen Körper erinnert, dessen Subjektivität wird über den räumlichen Kontext jedoch als historisches und institutionelles Konstrukt in einem Spannungsfeld aus faktischen Möglichkeiten beziehungsweise Beschränkungen und individuellen Freiheiten beschrieben. Die Institution des Beguinenklosters verobjektiviert sich dabei in der äußeren Form des Gebäudes und in der inneren des Webrahmens, die Doppelfunktion von Freiheitsgrenze und Kreativitätsraum verdichtend. Hatoums Arbeiten ist eine Geometrie eigen, die sich deutlich auf minimalistische Konzepte bezieht. Das häufig als Motiv auftretende Raster und der Einsatz industrieller Materialien in installativen Arbeiten aktualisiert die zentrale Frage nach der Beziehung zwischen BetrachterIn und Raum durch die Einbeziehung auch der sozialen und psychischen Strukturen dieses Raums. Um diese Strukturen zu verdeutlichen, unterläuft Hatoum den minimalistischen Ansatz durch die gezielte Referentialität von Material und Form. Mit ästhetischen Metaphern forciert sie die Anbindung politischer Themen und umgeht dabei die Divergenz zwischen kritischer Intention und konservativer Rezeption des Minimalismus, die durch dessen Abstraktheit begünstigt wurde. Hatoum beschreitet einen Weg, der die Lebenswelt der BetrachterIn als Maßstab und Ausgangspunkt setzt

---

<sup>275</sup> Zimmermann bezeichnet insbesondere diejenigen von Hatoums Werken als *Object Art*, in denen sie menschliche Haare verwendet. Zimmermann 2001, S. 11, FN 5. De Zegher stellt zu den Materialeigenschaften von Haaren fest: "(...) Although hair may last as long as stone, paper or wood, it is either rejected as 'matter out of place' in traditional drawing and sculpture, or institutionalized in the predetermined conceptions of the ethnic and the primitivist." Zegher 1997, S. 98.

und über die ästhetische Erfahrung zu einer Reflexion eben dieser Lebenswelt führt. Die Sinn- und Subjektivitätsproduktion der zeitgenössischen BetrachterInnen wird dabei vor dem Hintergrund konflikthafter sozialer und politischer Kontexte in Frage gestellt. Dennoch sind Hatoums Arbeiten nicht als aktionistische Handlungsanweisung konzipiert, sondern zielen vor allem auf die Initiierung eines Erfahrungsprozesses, der es der BetrachterIn ermöglicht, die von Hatoum hypothetisch formulierten Zusammenhänge von gesellschaftlichen Verhältnissen und individuellen Befindlichkeiten zu überprüfen. Eine simplifizierende Moralisierung wird dabei häufig über die ambivalente Identifikation der BetrachterIn mit Opferrolle und Täter Tendenzen zugleich verhindert. Die politischen Referenzen verdeutlichen, wie erst der soziale Kontext und die ideologische Instrumentalisierung psychischer Dispositionen pathologisch übersteigern, was sonst als normales Verhalten gelten kann. Die Verschränkung der Empathie mit dem Opfer und der gleichzeitigen Wahrnehmung eigener aggressiver und destruktiver Tendenzen in Kombination mit der gesellschaftlichen Kontextualisierung durch die ästhetischen Metaphern können dabei zu einer Anerkennung des angstbesetzten Fremden als Symptom eigener Abwehrprozesse führen.

## 5 Resumée und Ausblick

Methodisch versuche ich im **ersten Kapitel**, dem kunstgeschichtlichen Dilemma des Verlusts einer einheitlichen Geschichtstheorie durch die Anknüpfung an Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns gegenüberzutreten.

Die epistemologischen Vorteile der Theorie des kommunikativen Handelns wurden zunächst in der Auseinandersetzung mit Nelson Goodmans und Catherine Z. Elgins positivistischer Auffassung der Kunst als Wissenschaft demonstriert. Die kritische Dimension zeitgenössischer Kunst kann nur mit einer Theorie erfasst werden kann, die nicht nach einer objektiven Bedeutung sucht, sondern den strukturellen Zusammenhang von BetrachterIn und Werk in der vernunftgeleiteten Diskussion ästhetischer Geltungsansprüche realisiert.

Wie sich dieser Zusammenhang als kritischer Bezug auf den Begriff der Avantgarde und gleichzeitig als dessen Aktualisierung manifestiert, zeigt sich in der Besprechung von Hatoums Arbeit *Van Gogh's Back*. Durch die fotografische Verobjektivierung einer Performance und deren Referenz auf die expressionistische Malerikone Van Gogh konstruiert sich die Künstlerin als innerhalb einer kunsthistorischen Tradition Handelnde. Gleichzeitig gibt sie aber das klassische Interpretationsmonopol der KünstlerIn auf, indem sie sich selbst als Betrachterin außerhalb des Dokumentarfotos, das eben nicht sie, sondern den vermeintlichen Van Gogh zeigt, positioniert.

Zudem konnte ich mit Habermas' Analyse des Strukturwandels der Öffentlichkeit Bättschmanns Argument des zunehmenden Verlusts des kritischen Potentials der Kunst durch die Macht der Ökonomie zumindest relativieren. Verortet man die Kunst innerhalb einer fortschreitenden Moderne, die sich durch die zunehmende Ausdifferenzierung der verschiedenen Sphären von subjektiver, objektiver und sozialer Welt auszeichnet, muss auch zugestanden werden, dass sich die ästhetische Erfahrung gerade durch die

Suspendierung von Marktgesetzen und anderer systemischer Imperative konstituiert. Eine weitere Konsequenz der Sonderstellung der Kunst, allerdings zum Preis eines geringen Wirkungskreises, ist ihre größere Kraft der Selbsttransformation, größer als sie z.B. staatlichen Institutionen eigen ist.

Bei der Besprechung von Hatoums frühen Performances im **zweiten Kapitel** geht es zunächst um die schwierige Dokumentationslage beziehungsweise das Problem von Fotografie und Video als Grundlage kunstgeschichtlicher Theoriebildung. In Abgrenzung zur aktionistischen Anti-Fotografie-Argumentation von Stiles, aber auch im Gegensatz zur sensualistischen Verteidigung der Fotografie von O'Dell und der subjektivistischen Position von Jones begründet sich die Legitimität der Dokumentationsmedien mit deren Klassifizierung als dramaturgischen Handelns. Da ein kommunikationstheoretischer Ansatz den historischen Kontext höher bewertet als das Medium, kann aus dieser Perspektive die Fotografie oder auch das Video der Performance analoge Geltungsansprüche postulieren, deren Bedeutung in jedem Fall nur in einem kommunikativen Prozess verhandelt werden kann.

Der historische Kontext ist denn auch ausschlaggebend sowohl für den parallelen Wandel der Performance und ihrer Theorien von einem aktionistischen Ansatz (Stiles) über einen soziologischen (Banes) und einen psychoanalytischen (Jones) hin zu dem „psycho-legalistischen“ Ansatz O'Dells. Mit einer Zusammenführung von Vertragstheorie und Lacanscher Psychoanalyse sieht O'Dell das Ziel der „masochistischen“ Performances der 70er Jahre, insbesondere Gina Panes, als eine Verarbeitung kollektiver Verdrängungsprozesse vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges und des daraus resultierenden Bruchs zwischen Staat und BürgerInnen.

Am Beispiel der Performance *Under Siege*, in der Hatoum den Nahostkonflikt thematisiert, wird aufgrund der produzierten Missverständnisse allerdings deutlich, dass Hatoum im Gegensatz zu Pane ihr Anliegen zunächst einem tendenziell gleichgültigen Publikum vermitteln muss. Dabei wurden innerhalb der geänderten

politischen Situation die formalen Elemente des (nackten) weiblichen Körpers und die Tradition des Pollockschen Action Paintings als Fallstricke für eine Politisierung der Arbeiten identifiziert. In der Besprechung von *The Negotiating Table* zeigt sich als weitere Differenz zu den von O'Dell besprochenen medienkritischen Arbeiten Panes, dass Hatoum die Kraft von ikonischen Medienbildern, in diesem Fall des Bildes eines Körpers im Leichensack, nutzt, um der BetrachterIn das ferne Leid der Palästinenser näherzubringen. Die kunstgeschichtlichen Wurzeln des in *Negotiating Table*, aber noch deutlicher in *Them And Us ... And Other Divisions* noch vorhandenen aktivistischen Appells an das Publikum sind in der Tradition der feministischen Performance um Judy Chicago verankert, wobei Hatoum ihre Kritik vornehmlich auf die Diskriminierung des politisch Anderen fokussiert.

Tatsächlich bestätigt sich O'Dells These, dass der formale Wandel von den schockierenden Performances der 70er Jahre zu den formalistischen der 80er Jahre auf einem Wechsel der künstlerischen Haltung vom Protest zur Reflexion basiere, auch innerhalb der Werkentwicklung Hatoums: Die Zurücknahme des Appells zu Gunsten der Verständigung geht mit einer zunehmenden Verdinglichung ihrer Performances einher, die letztendlich in der Installation mündet.

Im **dritten Kapitel** erweist sich das Video als formales und theoretisches Bindeglied zwischen den beiden Genres der Performance und der Installation. Um der historischen Konnotation des neuen Mediums gerecht zu werden, muss der Hoffnung Rechnung getragen werden, die KünstlerInnen in die filmische Technik als Gegengewicht zu den affirmativen Strategien von Kino und Fernsehen setzten. Als charakteristischen Ausdruck dieser Hoffnung gilt die These der Filmtheoretikerin Laura Mulvey, welche die unkritische Ideologie der Massenproduktion, die ihre Moral als naturgegebene vermitteln will, mit dem „renaissance space“ des Hollywoodkinos identifizierte. Der „renaissance space“ bezeichnet, laut Mulvey, sowohl die Technik der subjektiven Kamera, die eine

möglichst realistische Raumerfahrung evozieren soll, als auch das Stilmittel der linearen Narration, in der durch den Geschichtsverlauf eine Moral vermittelt werden kann. Entsprechend basiert Mulveys Vorstellung einer kritischen Filmästhetik auf der Aufhebung eben dieser beiden Elemente: der subjektiven Kamera und der Narration. Es hat sich jedoch auch gezeigt, wie diese historische Position einer direkten Koppelung von Narration und Affirmation mit der Kommerzialisierung des Videos insbesondere auch durch den Fernsehsender MTV inzwischen hinfällig ist, da gerade vermeintlich avantgardistische Qualitäten, wie ungewohnte Perspektiven, fantastische Inszenierungen und unzusammenhängende Bildsequenzen von der Kulturindustrie im Musik-Clip assimiliert werden. Die Diskussion verlagerte sich angesichts dieser Entwicklung von der Narrationskritik hin zur Bildkritik, insbesondere der Körperinszenierungen.

Es ist deutlich, dass auch Hatoums Werke nicht unabhängig von der neuen Fokussierung der Film- und Kunstkritik auf die Inszenierung des Körpers gesehen werden können. Insbesondere die einst von den Körperinszenierungen der Performance ausgelöste Diskussion um die Rolle des Narzissmus wird nun im neuen Medium der Videoinstallation fortgeführt und war auch bei der Besprechung einiger Werke Hatoums durch die KritikerInnen von Belang.

Die Narzissmusdiskussion erhellen im weiten und vagen Feld des Begriffs zunächst zwei Positionen: die negative Einschätzung eines mediuminhärenten Narzissmus von Rosalind Krauss und die positive Auffassung einer frühen ontogenetischen Entwicklungsstufe feministischer Kunst von Barry. Auf der Einbeziehung der Prägung des zeitgenössischen Publikums durch mediale Einflüsse, insbesondere dem Fernsehen, basiert eine dritte Position. Ich behaupte, dass, so wie die zeitgenössische BetrachterIn durch ihre allgemeine Medienkompetenz in der Lage ist, etwa zwischen dem Realitätsgehalt einer Zeitlupe und der Fiktion eines Spielfilmmordes zu unterscheiden, auch die Kunsterfahrung an einer Differenzierung verschiedener Geltungssphären partizipiert.



Am Beispiel von *Corps étranger* wird diskutiert, dass Performances und Installationen zwar vorrangig als dramaturgisches Handeln verstanden werden können und damit den Geltungsanspruch der Wahrhaftigkeit aufstellen, dass aber erst eine Einbeziehung auch des Geltungsanspruchs der Richtigkeit, in Form der Pornographiediskussion, und dem Geltungsanspruch der Wahrheit, in Form des medizinischen Diskurses, die Komplexität der künstlerischen Metaphern als kommunikatives Handeln erfasst. *Corps étranger* ist zudem ein charakteristisches Beispiel für den von Frohne konstatierten Wandel vom White Cube zur Black Box, das auch die ambivalenten Symptome dieses Wandels einschließt. Das von *Corps étranger* erzeugte Unbehagen läuft allerdings Gefahr, als Erfahrung einer angstbesetzten Fleischlichkeit folgenlos zu bleiben. Auch wenn bereits in *Corps étranger* durchaus kritische Kontextualisierungsangebote aufgezeigt werden, sind diese jedoch nicht unbedingt augenscheinlich. *Deep Throat* bezieht mit ähnlichen Mitteln bereits deutlicher Stellung zur Thematik einer weiblichen Subjektivität im Spannungsfeld von Medizin, Pornographie und sozialen Konventionen. Mit *Deep Throat* als Bestandteil der Diskussion um die Abject Art, verdeutlicht sich in Abgrenzung zu Anja Zimmermanns These auch, wie der juridische Diskurs zwar ein Genre zu konstituieren vermag, die Zuordnung einzelner Werke aber auf einer vorgängigen Anerkennung durch die Kunstöffentlichkeit beruht. Als wesentlich für den Übergang zu Hatoums Installationen stellt sich der Positionswechsel der BetrachterIn heraus, die bei *Deep Throat* nicht mehr wie in *Corps étranger* in das Werk aufgenommen wird, sondern wieder in klassischer Distanz zum Werk positioniert wird. Dennoch muss diese Distanz relativ gesehen werden, als eine Verschiebung und keinesfalls als Aufhebung der historischen Entwicklung hin zu einer immer stärkeren Einbeziehung der Betrachterin.

Im **vierten Kapitel**, zu Hatoums Installationen, diente die von Bättschmann, Scorzin und Sandler vertretene These der Theoriemüdigkeit der Installation als Anknüpfungspunkt und der

Minimalismus als historischer Ausgangspunkt der Untersuchung. Beispielhaft für eine historische Variante des kulturpessimistischen Arguments gilt Michael Frieds Vorwurf an die Minimalisten. Fried meinte bereits 1967, im Minimalismus verflache die Kunst ins Theatralische. Wie Frohne feststellt und Hatoums Arbeiten bestätigen, wird tatsächlich gerade das theatralisch performative Element in der zeitgenössischen Installation zum zentralen, allerdings auch zum kritischen Moment.

Hatoum entwickelt die theatralische Ausdehnung in den Raum weiter und grenzt sich gleichzeitig von den Minimalisten durch ihre politische Referentialität und insbesondere auch durch ihre Materialauffassung ab. Sie entscheidet sich statt für eine Rhetorik der Stärke, auf industriellen Materialien wie Stahl basierend, für die konnotationsreichen Alltagsmaterialien wie Plastik, Seife und Stecknadeln. Am Beispiel des Lichts in Dan Flavins Werk *Diagonal* und Hatoums Arbeit *Light Sentence* wird zudem deutlich, dass selbst bei der Verwendung ähnlicher Materialien, deren Bedeutungsgehalt gänzlich verschieden ist. Während die Abstraktion und Reduziertheit von Flavins Arbeit sexistische Metaphern und die Rückbesinnung auf das Künstlergenie zu begünstigen scheinen, steht bei Hatoums Installation das Thema einer unmenschlichen Lebenswelt, in diesem Fall die von Folter und Gefängnis, im Vordergrund. Mittels des bewegten Lichts in Kombination mit der Käfigstruktur gelingt es Hatoum, mit einer filmischen Narration das abstrakte Schweigen des minimalistischen Rasters zu durchbrechen. Dabei fokussieren Hatoums Referenzen das von ihren Arbeiten typischerweise erzeugte Unbehagen oft auf den Problemkreis von Xenophobie und Identität. Die Besprechung von *Recollection* bildet den Abschluss der Untersuchung, um hier nochmals beispielhaft mehrere Faktoren zu kristallisieren. *Recollection* bejaht die Ambivalenz des Ausstellungsraums, der in Form des ehemaligen Beguinenklosters als gesellschaftliche Ausgrenzung und Freiraum zugleich auftritt. Die Arbeit verlängert den Prozess der Bedeutungstiftung durch die Einbeziehung der BetrachterIn, durch ihren Appell an deren

Empathie über das abjekte Material der Haare und durch die eigene Unabgeschlossenheit konzeptionell ins Unendliche, ohne sich dabei in der Beliebigkeit zu verlieren.

Insgesamt zeigen die Werkanalysen, dass die Weiterentwicklung einer kommunikationstheoretischen Perspektive auch für die Kunstgeschichte dazu beitragen könnte, die Rolle einer gesellschaftskritischen Kunst und insbesondere des Zusammenhangs zwischen sozialen und psychologischen Komponenten ästhetischer Erfahrungen theoretisch besser zu fassen. Zudem ist die Diskussion eines solchen Ansatzes ein Beitrag zur Weiterentwicklung einer kritischen Theorie, die, gemäß der These der Allianz von Theorie und Werk, sich durch ein breiteres akademisches Interesse auch auf die Kunstproduktion auswirken könnte. Die bisherigen Einlassungen haben die analytischen Möglichkeiten der Theorie des kommunikativen Handelns bei weitem nicht ausgeschöpft, wohl aber aufgezeigt, dass es sich bei ihr um eine höchst adäquate Methode modernen Kunstverständnisses handelt.

Ihre Konzeption als Metatheorie macht es allerdings erforderlich, eine Systematik für die Anwendung innerhalb des kunsttheoretischen Diskurses abzuleiten, sozusagen eine Theorie der ästhetischen Kommunikation.

Ziel einer solchen, in einer weiterführenden Arbeit noch zu leistenden Ableitung wäre es, zu einer objektivierten Einschätzbarkeit der kommunikativen Qualitäten eines Kunstwerks zu gelangen.

Auf dieser Grundlage ließe sich eine Matrix der kommunikativen Kompetenzen eines Kunstwerks entwickeln, nach der sich zwar noch immer nicht ablesen ließe, was ‚gute‘ Kunst ist, wohl aber, was wahrhafte Kunst leisten sollte.

Kommunikative Kompetenz bezeichnet die Fähigkeit eines Objekts, einer Inszenierung oder eines Environments, mit seiner Umgebung in eine konstruktive Beziehung zu treten und dabei bestimmte überprüfbare Bewusstseinsseffekte zu erzielen. Mit Umgebung ist hier

ein menschliches Publikum von noch zu bestimmender Größe gemeint.

Weder die kommunikativen Fähigkeiten der KünstlerInnen noch die von TheoretikerInnen respektive KritikerInnen, welcher couleur auch immer, spielen in dieser Beziehung eine Rolle.

Wohl zu bedenken und in einer genauen Analyse zu erfassen sind die kommunikativen Möglichkeiten des imaginären Publikums, das sich den Werken aussetzt.

Was im modernen Marketing als Zielgruppenanalyse Eingang gefunden hat, ist, das deklarierte Ende des universellen Kunstbegriffes vorausgesetzt, auch unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen nicht des Kunstwerkes selbst, wohl aber seiner kunsttheoretischen Einschätzung. Auf die vorliegende Arbeit bezogen wäre es ein nächster Schritt ,sich von der Konzentration auf eine einzelne Künstlerin zu lösen. Eine ausgedehntere Untersuchung der skizzierten Genese von der Performance zur Installation könnte dabei die geforderte Theorie der ästhetischen Kommunikation in einem wechselseitigen Prozess vorantreiben.

## 6 Bibliographie

Ansorge/Streibl 1997

Peter Ansorge und Ralf E. Streibl, „Schöner neuer Krieg, Information Warfare - den neuen sauberen Krieg ohne Schrecken?“, in: J. Krämer, J. Richter, J. Wendel, G. Zinmeister (Hrsg.), *Schöne neue Arbeit. Die Zukunft der Arbeit vor dem Hintergrund neuer Informationstechnologien*. Mössingen-Talheim 1997, S. 268-285, Schöner neuer Krieg, <http://fiff.informatik.uni-bremen.de/ruin/infowar.htm>, 02. März 2003, 19.00 Uhr.

Archer 1997

Michael Archer „Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum“, in: *Mona Hatoum*, London 1997, S. 6-32.

Arendt 1987

Hannah Arendt, *Macht und Gewalt*, München 1987.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler*, Köln 1997.

Banes 1993

Sally Banes, *Greenwich Village 1963 – Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, North Carolina, 1993.

Barry 1989

Judith Barry, „Women, Representation, and Performance Art: Northern California“, in: *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, Carl E. Loeffler und Darlene Tong (Hrsg.), San Francisco 1989, S. 439-463.

Behne 1987

Klaus Ernst Behne, *Film – Musik – Video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr, Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft*, Bd 12, Regensburg 1987.

Behnke/Wuggenig 1994

Christoph Behnke und Ulf Wuggenig, "Heteronomisierung des ästhetischen Feldes – Kunst Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgardekunst-Publikums", in: Ingo Mörth und Gerhard Fröhlich (Hrsg.), *Das symbolische Kapital der Lebensstile – Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*, Frankfurt/M. 1994, S. 229-252.

Bleh 1993

Wolfgang Bleh, „Medien und Gewalt - Zum Zusammenhang zwischen gezeigter Gewalt im Fernsehen und Gewalt in der Gesellschaft“, in: *Wissenschaft & Frieden, Medien und Gewalt – Gerüchte, Granaten und Gewöhnung*, 11. Jahrgang, November, Heft 3/1993, zitiert nach: <http://www.uni-muenster.de/PeaCon/wuf/wf-93/9330701m.htm>, 02. März 2003, 19.00 Uhr.

Bochner 1966

Mel Bochner, "Primary Structures", in: *Arts Magazine*, vol. 40, no. 8, June 1966, S. 32ff.

Bourdon 1995

David Bourdon "The razed Sites of Carl Andre (1966)", in: *Minimal Art – A Critical Anthology*, Battcock, Gregory (Hrsg.), Berkeley, Los Angeles, London 1995, S.103-108.

Brett 1993

Guy Brett, "Intinerary", in: Hatoum 1997, S. 14-43.

Broude/Gerrard 1994

Norma Broude und Mary Gerrard, *The Power of Feminist Art*, New York 1994.

Brown 2003

Gerard Brown, <http://philadelphia.citysearch.com/profile?id=8961925>.

Berman 1992

Russel A. Berman, „Konsumgesellschaft – Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie, in: Christa Bürger und Peter Bürger (Hrsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt/M., 1992, S. 56-71.

Bürger (1974) 1980

Peter Bürger (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M 1980.

Butler (1990) 1991

Judith Butler (1990), *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Butler 1993

Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York 1993.

Cameron 1997

Dan Cameron, „Boundary Issues“, in: *Hatoum* 1997, S. 25-33.

Chave 1990

Anna C. Chave, „Minimalismus und die Rhetorik der Macht (1990)“, in: *Minimal Art* 1995, S. 647-677.

Clark 1997

Toby Clark, *Kunst und Propaganda*, Köln 1997.

Diamond (1987) 1997

Sarah Diamond, "Interview with Sarah Diamond 1987", in: Hatoum 1997, S. 124-133.

Dimitraki 1998

Angela Dimitraki, „Mona Hatoum – A Shock of a Different Kind“, in: *Third Text*, Summer 1998, S. 92-95.

Dworkin 1989

Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, 1989.

Engelbach 2001

Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst – Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München 2001.

Etzersdorfer 1999

Irene Etzersdorfer, "Was ist Xenophobie?", in: *Menschenangst – Die Angst vor dem Fremden*, Irene Etzersdorfer, Michael Ley (Hrsg.), Saarbrücken 1999, S. 97-112.

Fischer 2000

Ludwig Fischer, "Wirkliche Öffentlichkeiten? Reflexionen mit Rücksicht auf Pierre Bourdieus Kultursoziologie", in: *Öffentlichkeit im Wandel – Neue Beiträge zur Begriffserklärung*, Faustich, W. und Hickethier, K. (Hrsg.), Bardowick 2000, S. 63-74.

Foster 1995

Hal Foster, "Die Crux des Minimalismus (1986)", in: *Minimal Art* 1995, S. 589-633.

Foster 1996

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London 1996.



Foucault 1975

Michel Foucault, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1976 (Surveiller et Punir 1975).

Fried 1967

Michael Fried, "Kunst und Objekthaftigkeit", in: Minimal Art 1995, S. 334-374.

Frohne 2001

Ursula Frohne, „That's The Only Now I Get': Immersion und Partizipation in Video-Installationen“, in: *Kunst/Kino*, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst, Gregor Stemmerich (Hrsg.), Köln 2001, S.217-238.

Germer/Kohle 1991

Stefan Germer und Hubertus Kohle, „Spontanität und Rekonstruktion – Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte“, in: *Wolfenbütteler Forschungen, Kunst und Kunsttheorie 1400 – 1900*, Band 48, Peter Ganz (Hrsg.), Wiesbaden 1991, S. 287-311.

Germer 1999

Stefan Germer, "A Museum of Language. Die Funktion theoretischer und literarischer Texte in den Oeuvres amerikanischer Bildhauer der sechziger Jahre", in: *Germeriana*, Julia Bernard (Hrsg.), Jahresring 46, Köln 1999, S. 161-183.

Germer 1991

Stefan Germer, "Alte Medien – neue Aufgaben – Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert", in:

*Moderne Kunst 1 – Das Funkkolleg zum Verständnis der  
Gegenwartskunst*, Monika Wagner (Hrsg.),  
Hamburg 1991, S. 94-114.

Gilmore 1974

Grant Gilmore, *The Death of Contract*, Columbus 1974.

Göhlich/Zirfas 2001

Michael Göhlich und Jörg Zirfas, "Kommunikatives Handeln in der  
Lebenswelt – Die Theorie der performativen Einstellung von Jürgen  
Habermas", in: *Grundlagen des Performativen*, Christoph Wulf,  
Michael Göhlich, Jörg Zirfas (Hrsg.), München 2001, S. 47-73.

Goodman 1973

Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt/Main 1973.

Goodman 1984

Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M. 1984.

Goodman/Elgin 1989

Nelson Goodman und Catherine Z. Elgin, *Revisionen: Philosophie  
und andere Künste und Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1989.

Grabner 1998

Michelle Grabner, „Positive and Negative – Michelle Grabner on Mona Hatoum’s US Retrospective“, in: *frieze*, issue 38, January/February 1998, S. 70-73.

Greenberg (1967) 1997

Clement Greenberg, „Neuerdings die Skulptur (1967)“, in: *Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), Dresden 1997.

Guilbaut 1997

Serge Guilbaut, *Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat : abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg*, Dresden 1997.

Habermas 1987a

Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns, Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung*, 2 Bd., Frankfurt/M. 1987.

Habermas 1990a

Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, Leipzig 1990.

Habermas (1962) 1990b

Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt/M. 1990.

Habermas 1999

Jürgen Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen*, Frankfurt/M. 1999.

Haraway 1991

Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, S.149-181.

Harding 1996

Sandra Harding, *Strong Objectivity: An Epistemological Project for the West Today?*, Manuskript zur Vortragsreihe "Our World – Made or Found?" der Johann-Wolfgang Goethe Universität 8. Mai 1996.

Harper 1998

Paula Harper, "Visceral Geometry", in: *Art in America*, September 1998, S. 106-111.

Hatoum 1997

Mona Hatoum, London 1997.

Hatoum 1997a

Mona Hatoum, "Artist's Writings – Look No Body!", in: Hatoum 1997, S. 119.

Hemingway 1996

Andrew Hemingway, "Marxism and Art History after the Fall of Communism", in: *Art Journal*, Summer 1996, S. 20-27.

Hepp 1982

Nicolas Hepp, *Das nicht-relationale Werk: Jackson Pollock, Barnett Newman – Ansätze zu einer Theorie handelnden Verstehens*, Mülheim 1982.



Höller 1995

Christian Höller, "Fortbestand durch Auflösung, Aussichten interventionistischer Kunst", in: *Texte zur Kunst*, Nr. 20, November 1995, S. 109-117.

Höpfner 1971

Willi Höpfner, *Christentum und Islam - Gebet und Meditation in islamischer und christlicher Sicht*, Breklum 1971.

Homer 1998

William Innes Homer, "Visual Culture: A New Paradigm." *American Art* 12 (Spring 1998), S. 6-9.

Irigaray 1980

Luce Irigaray, *Speculum*, Frankfurt/M. 1980.

Jones 1997

Amelia Jones, „Presence in Absentia – Experiencing Performance as Documentation”, in: *Art Journal*, winter 1997, vol. 56, Nr. 4, S. 11-18.

Jones 1998

Amelia Jones, *Body Art – Performing The Subject*, Minneapolis 1998.

Keiper 2003

Jürgen Keiper, *Film und Kritik*, <http://www.rz.uni-frankfurt.de/~keiper/fuk4konz.htm>, 02. März 2003, 19.00 Uhr.

Klein 2001

Naomi Klein, *No Logo!*, München 2001.

Kotz 1997

Liz Kotz, „Hannah Wilke – Carolee Schneemann“, in: *Texte zur Kunst*, September 1997, Heft 27, S. 110-116.

Krauss 1976

Rosalind Krauss, „Video: the Aesthetics of Narcissism“, in: *October*, No. 1, 1976, S. 51-64.

Krauss (1985) 2000

Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000. Original: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myth*, Cambridge, 1985.

Kube Ventura 1999

Holger Kube Ventura, "Avantgarde, die Revolution, die Linke (sic!) - und ihre Liebhaber", in: *Texte zur Kunst*, Juni 1999, Heft 34, S. 40-54.

Kwon 1996

Miwon Kwon, "Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta“, in: *Inside The Visible – An Elliptical Traverse Of 20th Century Art*, Catherine de Zegher (Hrsg.), Cambridge 1996, S. 165-171.

Lageira 1994

Jacinto Lageira, *Mona Hatoum*, Paris 1994.

Lajer-Burcharth 1997

Ewa Lajer-Burcharth, „Real Bodies: Video in the 1990s“, in: *Art History*, Vol. 20, Juni 1997, S. 185-213.

Lajer-Burcharth 2000

Ewa Lajer-Burcharth, „Antoni's Difference“, in: *Janine Antoni*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 42-79.

Lampalzer 1992

Gerda Lampalzer, *Videokunst*, Wien 1992.

Laplanche/Pontalis 1998

J. Laplanche/J.-B. Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Frankfurt/M. 1998.

Lauretis 1984

Teresa de Lauretis, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington 1984.

Legewie 2003

Heiner Legewie, vI Diagnostik-5: Theorie des kommunikativen Handelns, [http://www.tu-berlin.de/fak8/ifg/psychologie/legewie/VL-Skripte/5\\_vl.htm](http://www.tu-berlin.de/fak8/ifg/psychologie/legewie/VL-Skripte/5_vl.htm), 02.März 2003, 19.00 Uhr.

Lerch/Rausch 2001

Hans-Jürgen Lerch und Adly Rausch, *Forschungsfocus: Handlung*, Regensburg 2001.

Lippard 1972

Lucy R. Lippard, *Tony Smith*, Stuttgart 1972.

Lippard 1976a

Lucy R. Lippard, *Eva Hesse*, New York 1976.

Lippard (1976) 1992

Lucy R. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Work*, New York 1992.

Löwenberg 1999



Peter Löwenberg, „Xenophobie als intrapsychisches Phänomen“, in: *Menschenangst – Die Angst vor dem Fremden*, Irene Etzersdorfer, Michael Ley (Hrsg.), Saarbrücken 1999, S. 113-120.

Malsch 1996

Friedemann Malsch, "Video und Kunst - ein historischer Abriß", in *Künstler-Videos - Entwicklung und Bedeutung*, Ursula Perucchi-Petri, Ostfildern-Ruit 1996, S. 17-43.

Menke 1991

Christoph Menke, „Umriss einer Ästhetik der Negativität“, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Koppe, Franz (Hrsg.), Frankfurt/M. 1991, S.191-216.

Meyer-Hermann 1991

Renate Meyer-Hermann, *Das Phänomen Bodenplastik*, Bonn 1991.

Meyer 1996

Laura Meyer, "From Finish Fetish to Feminism: Judy Chicago's *Dinner Party* in California Art History ", in: *Sexual Politics - Judy Chicago's Dinner Party in Art History*, Berkeley, L.A., London 1996, S. 46-74.

Minimal Art 1995

Gregor Stemmrich (Hrsg.), *Minimal Art – Eine kritische Retrospektive*, Basel 1995.

Morgan 1998

Jessica Morgan, „The Poetics of Uncovering“, in: *Mona Hatoum*, Chicago 1998.

Mulvey (1975) 1989

Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" 1975, in: *Visual and Other Pleasures*, Indiana 1989, S.14-26.

Nabakowski 1980

Gislind Nabakowski, *Frauen in der Kunst*, Frankfurt/M. 1980, Frauen in der Kunst - Gislind Nabakowski, [http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2000/01/G\\_N\\_3.html](http://www.haussite.net/haus.0/SCRIPT/txt2000/01/G_N_3.html), 02. März 2003, 19.00 Uhr.

O'Dell 1990

Kathy O'Dell, „Performance, Video, and Trouble in the Home“, in: *Illuminating Video*, Doug Hall/Sally Jo Fifer (ed.), New York 1990, S. 135-151.

O'Dell 1992

Kathy O'Dell, TaToPA, *Toward a Theory of Performance Art: An Investigation of its Sites*, New York 1992.

Paetzel 2001

Ulrich Paetzel, *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas – Perspektiven kritischer Theorie*, Wiesbaden 2001.

Péan 2002

Pierre Péan, „Chronik eines angekündigten Massakers“, in: *Le Monde diplomatique*, September 2002, S. 22f.

Prange 1996

Regina Prange, *Jackson Pollock Number 32 (1950)*, München 1996.

Putz 1975

E. Putz, *Jackson Pollock – Theorie und Bild*, Hildesheim 1975.

Reimer 2003

Dr. Klaus Reimer, Die Beguinen - eine mittelalterliche Frauenschaft, <http://www.reisen-in-die-geschichte.de/archiv/archivtxt/beguinen.htm>, 02. März 2003, 19.00 Uhr.

Reise 1995

Barbara Reise, „'Ohne Titel, 1969' Eine Anmerkung über Kunst und minimalistischen Stil“, in : *Minimal Art* 1995, S. 375-401.

REMID 2003

REMID (Religionswissenschaftlicher Medien- und Informationsdienst e.V.), REMID: Satzung, [www.uni-leipzig.de/~religion/remid\\_info\\_presse9703.htm](http://www.uni-leipzig.de/~religion/remid_info_presse9703.htm), 02. März 2003, 19.00 Uhr.

Resch 1999

Christine Resch, *Die Guten Schönen Waren – Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*, Münster 1999.

Riemer 2001

Andrea K. Riemer, *Early Warning im Internationalen Gesellschafts-System nach 1989/90*, Frankfurt/M. 2001.

Rose 1966

Barbara Rose, „ABC-Art“, in: *Art in America*, vol. 53, no. 5, oct./nov. 1966, S. 57ff.

Roth 1989

Maira Roth, „Autobiography, Theatre, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California“, in: *Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*, Carl E. Loeffler und Darlene Tong (Hrsg.), San Francisco 1989, S. 463-489.

Ruhrberg 1992

Bettina Ruhrberg, *Arte-Povera – Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien*, Bonn 1992.

Sandler 1996

Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era*, New York 1996.

Schneider 1997

Rebecca Schneider, *The Explicit Body In Performance*, London, New York 1997.

Schnell 2000

Ralf Schnell, *Medienästhetik – Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart, Weimar 2000.

Scorzin 2000

Pamela C. Scorzin, *Die Installation in der Kunst der Zweiten Moderne*, Darmstadt 2000.

Seidler 1994

Günther H. Seidler (Hrsg.), *Das Ich und das Fremde. Klinische und sozialpsychologische Analysen des destruktiven Narzissmus*, Opladen 1994.

Singer 1997

Mona Singer, *Fremd.Bestimmung – Zur kulturellen Verortung von Identität*, Tübingen 1997.

Spahn 1999

Barbara Spahn, *Piero Manzoni: (1933-1963); Herausforderung der Grenze von Kunst und Leben*, München 1999.

Stiles 1990

Kristine Stiles, „Performance and Its Objects“, in: *Arts Magazine*, n. 3, November 1990, S. 35-47.

Stiles 1998

Kristine Stiles, „Uncorrupted Joy: International Art Actions“, in: *Out of Actions – between Performance and the Object 1949-1979*, Los Angeles 1998, S. 227-330.

Thies 1998

Christine J. Thies, *Bulimie als soziokulturelles Phänomen*, Pfaffenweiler 1998.

Tiedemann 2001

Kathrin Tiedemann, „Medien, Message, Massage“, in: *Freitag – Die Ost-West Wochenzeitung*, 20.07.2001, <http://www.freitag.de/2001/30/01301402.php>.

Torcelli 1996

Nicoletta Torcelli, *Video Kunst Zeit: von Acconci bis Viola*, Freiburg 1996.

Trabant 1998

Jürgen Trabant, *Artikulationen – Historische Anthropologie der Sprache*, Frankfurt/M. 1998.

Wagstaff 2000

Sheena Wagstaff, „Uncharted Territory“, in: *Mona Hatoum – The Entire World as a Foreign Land*, London 2000, S. 27-41.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst – eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Yeşiyurt 2000

Zuhâl Yeşiyurt, *Die Türkei und die Europäische Gemeinschaft – Chancen und Grenzen der Integration*, Osnabrück 2000.

Zaunschirm 1982

Thomas Zaunschirm, *Distanz-Dialektik in der modernen Kunst: Bausteine einer Paragone-Philosophie*, Wien 1982.

Zegher 1997

Catherine de Zegher, "Hatoum's Recollection: About Losing and Being Lost", in: Hatoum 1997, S. 98-105.

Zelevansky 1994

Lynn Zelevansky, *Sense and Sensibility – Women Artists and Minimalism in the Nineties*, New York 1994.

Zimmermann 2001

Anja Zimmermann, *Skandalöse Bilder, Skandalöse Körper, Abject Art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars*, Berlin 2001.

## 7 Abbildungen

**Abb. 1** Mona Hatoum  
*Van Gogh's Back*, 1995  
Farbfotografie, 50 x 38 Zentimeter  
Sammlung Tate Gallery, London

**Abb. 2** Ana Mendieta  
*Siluetta Series*, 1977  
Farbfotografie, 20 x 13,5 Zentimeter  
Sammlung R. Mendieta

**Abb. 3** Mona Hatoum  
*Under Siege*, 1982  
Performance  
Gallery, Portsmouth

**Abb. 4** Janine Antoni,  
*Loving Care*, 1993  
Performance

**Abb. 5** Mona Hatoum  
*The Negotiating Table*, 1983  
Performance

**Abb. 6** Massacre Survivor Comes Home

**Abb. 7** Blair pledges justice for murdered tourists

**Abb. 8** Mona Hatoum  
*Them And Us ... And Other Divisions*, 1984  
Performance

**Abb. 9** Mona Hatoum  
*Don't Smile, You're On Camera!*, 1980  
Videoperformance

**Abb. 10** Mona Hatoum  
*Videoperformance*, 1980  
Videoperformance

**Abb. 11** Mona Hatoum  
*Look No Body!*, 1981  
Videoperformance

**Abb. 12** Mona Hatoum  
*Waterworks*, 1981  
Installationsentwurf

**Abb. 13** Vito Acconci  
*Centers*, 1971  
Video

**Abb. 14** Mona Hatoum  
*Corps étranger*, 1994  
Videoinstallation

**Abb. 15** Mona Hatoum  
*Deep Throat*, 1996  
Videoinstallation

**Abb. 16** Dan Flavin  
*The Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, 1963  
weiße Neonröhre

**Abb. 17** Mona Hatoum  
*Light Sentence*, 1992  
Kleintierkäfige, Glühbirne

**Abb. 19** Robert Morris  
*Untitled*, 1966  
Draht

**Abb. 20** Mona Hatoum  
*Pin Carpet*, 1995  
Nadeln, Leinwand

**Abb. 21** Mona Hatoum  
*Prayer Mat*, 1995  
Nadeln, Leinwand, Kompass

**Abb. 22** Mona Hatoum  
*Present Tense*, 1996  
Installation, Olivenseife, Glasperlen

**Abb. 23** Mona Hatoum  
*Nablus Soap*, 1996  
Olivenseife, Nadeln

**Abb. 24** Janine Antoni  
*Lick and Lather*, 1993-94  
7 Seifen- und 7 Schokoladenbüsten  
jede 60,96 Zentimeter x 40,64 Zentimeter  
Sammlung Jeffrey Deitch, New York



**Abb. 25** Mona Hatoum  
*Socle du Monde*, 1992 – 93  
Holzgerüst, Metallplatten, Magnete, Eisenspäne  
164 x 200 x 200 Zentimeter

**Abb. 26** Piero Manzoni  
*Socle du Monde*, 1961  
Stahl  
82 x 100 x 100 Zentimeter

**Abb. 27** Piero Manzoni  
*Künstlerscheiße*, 1961

**Abb. 28** Mona Hatoum  
*Entrails Carpet*, 1995  
Silikon, 4,5 x 198 x 297 Zentimeter  
Sammlung Fabric Workshop and  
Museum Philadelphia

**Abb. 29** Eva Hesse  
*Accession I*, 1967  
Aluminium, Gummiröhren  
36,2 x 36,2 x 23,2 Zentimeter

**Abb. 30** Mona Hatoum  
*Recollection*, 1995  
Haarbällchen, einzelne Haare von der Decke hängend, Tisch,  
Webrahmen mit gewobenen Haaren  
Installation im Beguinenkloster St. Elizabeth, Kortrijk, Belgien  
Sammlung De Vleeshal, Middelburg, Holland