

In der 1853 erstmals erschienenen Ästhetik des Häßlichen spricht Karl Rosenkranz von der „Negation der schönen Form“ als grundlegendem Merkmal des Häßlichen.¹ Rosenkranz bezieht in dieser Schrift das Häßliche dialektisch auf das Schöne und hofft damit auf dessen ästhetische Integration. Die Beschäftigung mit dem literarischen, ästhetischen und sozialen Häßlichen und Ekelhaften, die Rosenkranz vor sich und seinen LeserInnen mit der Formulierung „Die Wissenschaft [...] muß vorwärts!“ (Rosenkranz 1996, S. 6) rechtfertigt, ist in der Ästhetik des Häßlichen von dem Wunsch geleitet, das Abstoßende zu inkorporieren. So schreibt er, „wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht“ und domestiziert damit das den aufklärerischen Vernunftglauben Beunruhigende (ebd., S. 14).

Von den seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts auf theoretischer und ästhetischer Ebene geführten Auseinandersetzungen mit dem Verworfenen oder dem Abjekten könnte Rosenkranz daher nicht weiter entfernt sein. Angelehnt an Julia Kristevas psychoanalytische Studie zu Ekel und Verwerfung (Mächte des Grauens 1980) wurde mit der Bezeichnung *Abject Art* die künstlerische Inszenierung ekelhafter Materialien oder Körperzustände benannt.² Der Bezug zum Schönen, durch den diese ästhetischen Verwerfungen gelesen werden, hat hier keine Bedeutung mehr. Allerdings lässt sich in anderer Hinsicht durchaus die Verbindung zu Rosenkranz ziehen. Rosenkranz nämlich entfaltet seine Beschreibung des Häßlichen entlang kultureller und sozialer Kategorien. So beschreibt er Paris als „Conglomerat von Palästen, Theatern, Kaufläden, Restaurationen, Caféhäusern und Galerien“, die sich auf einer Achse mit den „niedrigsten Gestalten frivoler Abgefemtheit und Lasterhaftigkeit“ und den „Spielhöllen und Cabinetten der Prostitution“ befinden, auf denen man schließlich zu den Gefängnissen und zur Leichenhalle gelangt (Rosenkranz 1996, S. 17). Er spricht nicht umsonst von den „Kulturverwesungsabschnitzeln“, die man dann zu sehen bekäme, würde man „eine große Stadt wie Paris einmal umkehren, so daß das unterste zuoberst käme [...] denn dies würde] ein ekelhaftes Bild sein“ (ebd., S. 253). Das Ekelhafte wird so bei Rosenkranz in einem mehrfach gewendeten Bezug sowohl zum Sinnbild für die imaginierten Gegenbilder geordneter Vernunft als auch zur Metapher und zum Indikator des moralisch Verwerflichen.

In eine ähnliche Richtung argumentiert auch die amerikanische Rechte, die in ihrer Rezeption zeitgenössischer Kunst diese ebenfalls als Indikator eines pathologischen Gesellschaftszustandes liest.³ Während nun Rosenkranz an die Eingemeindung dieser „Kulturverwesungsabschnitzeln“ in die „Vernunft“ und „Sauberkeit“ glaubt, ist die Investition in den Begriff des Ekels bei Kristeva u.a. eine Beschäftigung mit dem explizit Nicht-Integrierbaren, einem Stachel im Fleisch des Subjekts. Allerdings geht der Begriff des Abjekten ebenfalls über rein ästhetische Phänomene hinaus. Er verweist auf soziale Verwerfungen, was schließlich auch

seine Bedeutung in Hinblick auf die Frage nach dem Ein-Greifen der Bilder ausmacht. In diesem Zusammenhang sind Kristevas Formulierungen des Abjekten zum Anknüpfungspunkt einer Theorie geworden, die sich der Erforschung sexistisch oder rassistisch gewendeter Verwerfungen widmet. Freilich steht hier gerade der Mechanismus im Vordergrund, der zur Verwerfung von Anderen führt, während bei Rosenkranz die Zuordnung des Adjektivs an zeitgenössische soziale Phänomene gar nicht thematisiert werden konnte. Im Folgenden soll vor dem Hintergrund dieser Veränderungen, die das Häßliche als Kategorie nicht nur ästhetischer Theorie erfuhren, eine Reihe von künstlerischen Arbeiten betrachtet werden, die diese bei Rosenkranz implizierten Verwerfungen einer ästhetischen Theorie zum Thema haben. Diese Arbeiten, die zu Beginn der 90er Jahre mit der Bezeichnung *Abject Art* belegt wurden, sind zugleich auch als eingreifende Bilder in einem doppelten Sinn verstanden worden, da ihnen einerseits das Potenzial zugeschrieben wurde, Ausschlussmechanismen des Anderen auf der Ebene der Repräsentation zu subvertieren und andererseits ihre Wirkung als ein Eingreifen in die Mechanismen der Subjektbildung verstanden wurde.⁴

Verworfenheit und Subjekt

Kristevas Theorie kreist um die Imaginationen des Subjekts von sich selbst, in denen Sprach- und Vorstellungsbilder dessen, was vom Subjekt abgewehrt wird, eine wichtige Rolle spielen. Für die Übertragung auf Phänomene des Visuellen bot sich ihre Theorie daher besonders an, da auch die künstlerische Arbeit als eine Auseinandersetzung mit ebendiesen Sprach- und Vorstellungsbildern verstanden wurde. Insbesondere führte diese Übertragung dazu, Kunstwerke, die das Verworfenen sichtbar werden lassen, nicht als Einfügung des Verdrängten in die Sphäre der Repräsentation zu verstehen, sondern als Thematisierung des Vorgangs der Verwerfung selbst. Wichtig ist hierbei Kristevas Insistieren auf der subjekt-konstituierenden Funktion/Fiktion des Ekels oder Ausschlusses: Erst in der Differenz zu einem Nicht-Ich kann sich das Ich bilden. Kristeva, die u.a. im Anschluss an die Untersuchungen der Anthropologin Mary Douglas zu Reinheit und Gefährdung⁵ arbeitete, beschreibt die Mächte des Grauens als Grundvoraussetzung in der Subjektgenese. Auf die Frage, warum die Überschreitung bestimmter körperlicher Grenzen, etwa in den Ausscheidungen des Körpers oder in den zerstörten Grenzen normaler Anatomie, so starken Reglementierungen und scheinbar natürlichen körperlichen Reaktionen – dem Ekel – unterworfen ist, lässt sich daher mit Kristeva eine erste Antwort finden. Bedroht ist eben nicht nur eine gesellschaftliche Konvention, sondern das Subjekt. Es ist somit zweifellos verlockend, die hier dargelegten Theorien des Abjekts auf Fragen der Identitätspolitik zu übertragen. Die Bezeichnung *Abject Art* für eine Vielzahl von Arbeiten, die sich mit dem beschäftigen, was sich grob formuliert außerhalb gesellschaftlicher Normen bewegt, sei es individuell, sozial oder symbolisch, zeigt bereits an, dass diese Verbindung gewünscht ist. *Abject Art* setzt gerade voraus, dass die Verwerfun-

gen, die in den Arbeiten zur Sprache gebracht werden, als verhandelbar gesetzt werden und über eine reine Dokumentation hinausgehen. Die bei Kristeva von einem psychoanalytischen Standpunkt aus beschriebenen Vorgänge der Verwerfung werden somit auf gesellschaftliche und politische Ausschlüsse übertragen. Zu fragen ist daher, wie Verwerfung selbst Identitäten herstellt, indem der andere, der abjekte Körper, als Unterseite des Eigenen und Normalen konstruiert wird.

Die mit der Mobilisierung des Begriffs *Abject Art* verbundenen Erwartungen sind beachtlich. Sie beinhalten den Wunsch nach Bildern, die (ein)greifen (symbolisch, sozial, individuell) und damit in der Lage sind, auch politisch wirksam zu werden. Gleichwohl ergeben sich Schwierigkeiten bei dem Versuch, Abjektion als künstlerische und kunsthistorische Strategie wirksam werden zu lassen. An erster Stelle steht dabei Kristevas geringes Interesse an Fragen der Repräsentation. Sie beschäftigt sich mit der Konfrontation mit abjekten Materialien oder Körperzuständen selbst, nicht deren Repräsentation. Zudem reichen die Beispiele dessen, was im Zusammenhang mit dieser Theorie als abjekt bezeichnet werden kann, von geronnener Milch (ein Beispiel, das Kristeva verwendet) bis hin zur Rolle von Aids und seinen Symbolisierungen des sozialen Systems.⁶ Es wäre fatal, wollte man hier immer mit derselben Kategorie hantieren. Nicht nur ist der Ekel vor Lebensmitteln historisch auf andere Weise bestimmt als der Ekel vor abnormer Sexualität, sondern letzterer hat eine politische Bedeutung, die ersterem abgeht.

Vom Eingreifen der Bilder

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Bestimmung von Prozessen der Verwerfung möchte ich im Folgenden fragen, wie die heftigen Debatten um *Abject Art* in den USA als Eingreifen der Bilder gelesen werden können. Dazu möchte ich die Aufmerksamkeit weniger auf die Arbeiten selbst lenken, sondern auf die Orte, in und an denen sie wirken oder (ein)greifen. Dies sind nicht nur die Museen, sondern auch die juristischen Institutionen, der amerikanischen Kongress oder die Pamphlete christlich-fundamentalistischer Organisationen.

Eine der ersten Ausstellungen, die Kristevas Begriff gleich im Titel führte, war die 1993 im New Yorker Whitney Museum gezeigte Schau *Abject Art*. In dieser Ausstellung, die von einer Gruppe junger KunsthistorikerInnen zusammengestellt wurde, wurden KünstlerInnen wie Cindy Sherman, Carolee Schneemann, Zoe Leonard und Hannah Wilke gezeigt, aber auch Rauschenbergs *Bed* (1955) und Arbeiten von Paul Thek und Eva Hesse. Es wurde somit ein Blick auf die amerikanische Kunst nach 1945 versucht, bei dem das Abjekte als verbindender Fokus aller gezeigten Werke beansprucht wurde. Allen Arbeiten gemeinsam, so die These der Ausstellung, sei die Beschäftigung mit dem gemeinhin aus der ästhetischen Sphäre ausgeschlossenen – seien es Materialien, Themen oder auch künstlerische Verfahren.

Die Geschichte der Ausstellung und insbesondere ihre unmittelbar einsetzende und zum Teil äußerst kontroverse Rezeption ist auch eine Geschichte von Bildern, die sich in gesellschaftliche Diskussionen einschalten und die Frage nahele-

gen, inwiefern sie damit auch ein-greifen. Aus den feministischen Diskussionen um die Wirkung und Strategien des Einsatzes von Bildern des weiblichen Körpers ist bekannt, wie schwer die Frage nach den Wirkungen der Bilder zu beantworten ist, wenn man sie mit dem Wunsch nach einer Wirkung im politischen Raum verbindet. Die Rezeptionsgeschichte von Künstlerinnen wie Cindy Sherman belegt dies, da ihre Inszenierungen massenmedialer Repräsentation von Weiblichkeit immer wieder als Fortführung und Bestätigung patriarchaler Weiblichkeitsvorstellungen kritisiert wurden.⁷

Auch der amerikanischen Aktivistin/Künstlerin Annie Sprinkle wurde vorgeworfen, sie bediene und affirmiere misogynen Klischees zeitgenössischer pornografischer Bildproduktion. In ihren Performances, etwa *Public Cervix Announcement* (seit 1989), lotet sie die Grenzfälle zwischen Kunst und Pornografie aus und beschäftigt sich mit der Rolle, die dem weiblichen Körper dabei zukommt. Als Zeichen für Pornografie ebenso wie für Kunst läuft die Inszenierung des weiblichen Körpers in der Performance immer Gefahr, die Grenze zwischen beiden Sphären zu verunklären.⁸ Sprinkles Performances, die auf dieses Potenzial der Körperinszenierung abzielen, bedienen sich dabei gezielter Anleihen an medizinische, künstlerische und pornografische Diskurse. Dies geschieht, indem Sprinkle die Performance mit einer Erläuterung weiblicher Anatomie beginnt, die sie anhand von Schautafeln dem Publikum erklärt. Im zweiten Teil der Performance sind die Zuschauenden aufgefordert, Sprinkles Uterus durch ein Spekulum, das sie sich zuvor eingeführt hat, zu betrachten (Abb. 1). Versteht man die Performan-



1 Annie Sprinkle, Performance „Post Porn Modernism“, 1989 (Foto: Les Barany).



2 Valie Export, Aktion
„Tapp- und Tastkino“,
1968.

ce als Bild gleichwohl sie „Repräsentation ohne Reproduktion“⁹ ist, so arbeitet Sprinkle mit und an der Sichtbarmachung des aus der Sphäre hoher Kunst verdrängten weiblichen Geschlechts.¹⁰ Der Ekel vor dem „weiblichen Genitale“, von dem nicht nur Otto Weininger berichtet, dass ein „jeder es häßlich“ fände¹¹, greift dabei insofern, als dass er die z.T. heftigen Reaktionen auf die Performance erklärt, wenn diese im Kunst-Kontext stattfinden. Dies belegt die Tatsache, dass Sprinkle in Philadelphia unbehelligt in einer konventionellen Erotik-Show auftreten konnte, während in derselben Stadt ihre Performance in einem Museum von der Polizei gestoppt wurde. Hier markiert die Reaktion den Griff des Bildes, denn es geht nicht allein um Sichtbarkeit, sondern bereits davor um die Frage der Aneignung. Denn das, was in dem Term *Abject Art* jeweils das Abjekte kennzeichnen soll, stellt sich, wie das Beispiel Sprinkle zeigt, oft erst in der künstlerischen Praxis her. Besagter Ekel vor dem weiblichen Körper ist im pornografischen Zusammenhang durch eine Vielzahl beigeordneter Koordinaten nicht von Bedeutung. Sprinkles Strategie einer Zusammenschaltung von künstlerischem Subjekt Frau und voyeuristischem Objekt Frau kann sich dabei auf ältere Arbeiten berufen, wie etwa Valie Exports *Tapp- und Tastkino* (1968), bei dem die Künstlerin auf der Straße Passanten aufforderte, ihre hinter einem vorgehängten Styroporkasten verborgenen nackten Brüste zu berühren (Abb. 2).

Auch wenn das Thema Pornografie in den feministischen Debatten immer mehr an Bedeutung verliert, lässt sich an diesem Thema die Fragestellung dennoch weiter exemplarisch entfalten. In den politischen Reaktionen auf *Abject Art* spielte nämlich stets der Vorwurf der Obszönität und die Nähe zur Pornografie eine entscheidende Rolle. Die Zentralität dieses Begriffs spiegelt sich auch in den verschiedenen Versuchen, ihn in den Richtlinien zur Vergabe staatlicher Gelder an KünstlerInnen in den USA zu verankern. Darüber hinaus markiert das Begriffsfeld pornografisch/obszön einen grundsätzlichen Aspekt bei der Frage nach dem, was *Abject Art* als künstlerische Strategie beabsichtigen könnte. Die Debatten um Kunst vs. Pornografie, die in den USA die Rezeption bestimmten, sind konstitutiver Bestandteil dessen, was schließlich als *Abject Art* in den Museen ebenso wie vor Gericht Eingang in den Diskurs fand. Die heftigen öffentlichen Reaktionen auf die abjekte Kunst, für die der Polizeieinsatz bei Annie Sprinkle nur ein Beispiel unter vielen ist, sind daher als Indiz eines Eingreifens der Bilder zu verstehen. In ihrem Wandern zwischen unterschiedlichen kulturellen Sphären entfalten diese obszönen Bilder ganz unterschiedliche Wirkungen und um diese Wirkungen und ihr eingreifendes Potenzial zu bestimmen, soll im Folgenden die Unterscheidung zwischen Kunst und Pornografie als eines der in den erwähnten Arbeiten verhandelten Themen noch deutlicher charakterisiert werden.

Ein Künstler, dessen Werk kontinuierlich innerhalb der Dichotomie von Kunst und Pornografie verhandelt wurde, ist Robert Mapplethorpe. Seine fotografischen Serien mit Themen homosexueller sadomasochistischer Praktiken waren 1989 Anlass für eine Anklage gegen den Direktor des Contemporary Art Center in Cincinnati wegen Verbreitung obszönen Materials. Während des Prozesses, der zugunsten des Museums ausging, sagten über vier Tage Experten, d.h. über fünfzig Kuratoren nationaler Museen und Kunstkritiker zugunsten der Verteidigung aus. Die Anklage dagegen konnte nur die Aussagen dreier Polizisten beibringen, die bestätigten, dass die fraglichen Fotografien tatsächlich ausgestellt worden waren. Einzige Expertin der Anklage war ein Mitglied der fundamentalistischen christlichen American Family Association. Vergleicht man die jeweiligen Aussagen der Prozessbeteiligten, so wird deutlich, dass nur die Anklage auf den Inhalt der Arbeiten einging (homosexuelle Sexualität), während die Verteidigung überraschenderweise ausschließlich kunsthistorisch argumentierte. Auffällig daran ist, dass hier auf ein Repertoire formalistisch argumentierender Kunstwissenschaft zurückgegriffen wurde, das etwa von den Organisatoren der *Abject Art* Ausstellung, die auch Mapplethorpe zeigten, gerade attackiert worden war. Es ging somit um die Wiederherstellung der Grenzen zwischen dem, was der Kunst und dem, was der Pornografie zugehörig sei, obwohl in den Werken Mapplethorpes und anderer (etwa Sprinkle) gerade diese Grenze zur Debatte gestellt wird. So argumentierten die Verteidiger Mapplethorpes in Hinblick auf verschiedene Fotografien damit, es handle sich um eine klassische Symmetrie-Studie. Kurioserweise wird hier spiegelverkehrt ein Argumentationsmuster der feministischen

PorNo-Kampagne wiederholt, etwa von Andrea Dworkin, die ihre Pornografie-Kritik damit beginnt, dass der Kunst zugeordnete Bilder und Texte in Wirklichkeit „allgemeiner pornografischer Mist“ seien, etwa Batailles Geschichte des Auges.¹² Entgegen ihrer Prämisse, die Kategorie des Obszönen zu entmachten und statt dessen die Schädlichkeit der Pornografie für Frauen zum Kriterium zu machen, wird durch die Umwidmung von Kunst und Pornografie das Obszöne als Subtext wieder eingeführt.

Der Versuch, den Kunst-Kontext der jeweiligen Arbeiten zu zerstören, ist daher auch ein durchgängiges Muster aller Angriffe auf Abject Art. In diesem Versuch scheint sich jedoch die Spur einer fest zu bestimmenden Bedeutung der Arbeiten zu verlieren. Die Aktionen des auch in Deutschland bekannten Jesse Helms belegen dies. Im Rahmen seiner Kampagne gegen die Re-Autorisierung der staatlichen Kunstförderung in den USA, dem NEA (National Endowment for the Arts), wandte auch er gezielte Maßnahmen an, um aus Kunst Pornografie zu machen. Helms Aktionen machen deutlich, inwiefern die kritische Rede, egal ob konservativ oder progressiv, nicht verhindern kann, zum Aufführungsort dessen zu werden, was sie kritisiert. Denn auch Helms war in seiner Kampagne gegen Mapplethorpe darauf angewiesen, Beweise dafür zu liefern, dass das NEA Pornografie fördere.

1989 wurden zu diesem Zweck Umschläge mit Reproduktionen von Arbeiten Mapplethorpes im Senat verteilt mit der Aufschrift „For members only“.¹³ Dieser Versuch, den Kunst-Kontext der Arbeiten zu zerstören, war deshalb so effektiv, weil die Macht des Zu-sehen-Gehens konstitutiv für jede Pornografie-Definition ist, wie auch an einem 1961 um die Veröffentlichung von Lady Chatterly's Lover geführten Rechtsstreit klar wird. Hier äußerte der Richter seine Besorgnis darüber, dass das Material ungehindert verbreitet werden könnte, folgendermaßen: „Wäre es Ihnen recht, wenn ihr Sohn oder ihre Tochter – denn Mädchen können genauso gut lesen wie Jungen – dies Buch lesen würden? Ist es ein Buch, das Sie gerne in Ihrem Haus herumliegen hätten? Ist es ein Buch, von dem sie wollen, dass es gar Ihre Frau oder Ihre Dienstboten lesen?“¹⁴ In ähnlicher Manier forderte übrigens auch Jesse Helms bei besagter Aktion alle weiblichen Abgeordneten auf, den Raum zu verlassen. Die Installierung einer Gefahr, die in diesen und anderen Bildern und Texten liegt, ist somit gleichzeitig die Bestätigung der Macht derer, die das Privileg genießen, alles zu sehen. Das Verbot des Sehens knüpft sich an die Konstruktion bestimmter Gruppen, deren Blick entweder erlaubt oder verboten ist. Es gibt somit einen Rahmen, der das Sehen reguliert, der jedoch weniger mit dem Zu-Sehenden zu tun hat als mit dem, der oder die sieht.

In einer anderen Kampagne versandte Helms ebenfalls Reproduktionen einiger Fotografien von Mapplethorpe mit der Aufschrift „If you have trouble with explicit homosexual photographs, I ask you not to open the letter but destroy it immediately. I warn you that you will be offended by this photos“¹⁵. Es ist offensichtlich, dass es nicht ausreicht, die Bilder zu zitieren, sondern dass der Diskurs über die Bilder verändert werden muss. In diesem Moment jedoch bedeuten die Bilder etwas anderes. In den Texten Helms' sind sie weder eine klassische Symme-

trie-Studie noch Kunst, in der schwule Sexualität sich artikuliert, sondern sie belegen scheinbar die Verkommenheit amerikanischer Kultur. Die Warnung an den/die BetrachterIn, den Umschlag mit den homosexuellen Fotografien nicht zu öffnen, enthält jedoch gleichzeitig das Versprechen, das Verbotene zu sehen. Komponiert wird ein delikater Prozess des Sichtbarmachens, der aus zunächst öffentlicher Kunst nur für Eingeweihte zugängliche Pornografie macht.

Die Bedeutung dieser Arbeiten, deren Rezeption sie immer wieder zwischen den beiden Kategorien Kunst und Pornografie hin- und herschiebt, scheint zu einem großen Teil tatsächlich in eben dieser ständigen Umwertung von Bedeutung zu liegen. Geklärt ist damit aber noch nicht, wie sich dieser Bedeutungswandel im Sinne eines Eingreifens verstehen lässt, das die Auseinandersetzung mit dem psychoanalytischen Konzept der Abjektion allererst motiviert hatte. Denn das Material belegt auch, dass Abject Art nicht nur für die distanzierende Auseinandersetzung mit ausgrenzenden Mechanismen steht, sondern gleichzeitig für eine Vielzahl von Menschen gerade diese Ausgrenzungen bestätigt, wiederholt und legitimiert.

Im letzten Teil meines Textes möchte ich daher erläutern, wie sich dieser Widerspruch produktiv wenden lässt und inwiefern die Unbeherrschbarkeit der Wirkungen der besprochenen Arbeiten Voraussetzung für deren Eingreifen darstellt.

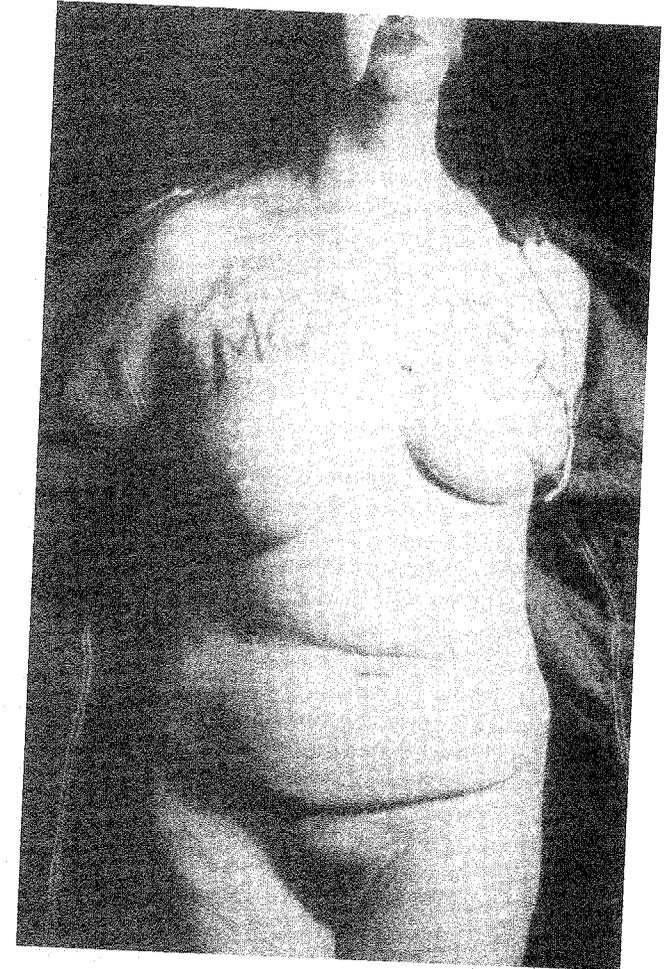
Zitat, Resignifikation, Sichtbarkeit

1993 veranstaltete das sog. Christian Action Network eine Ausstellung im Kapitol, in der Fotografien von in der Ausstellung *Abject Art* vertretenen Arbeiten gezeigt wurden und die als eine Art Gegenausstellung gedacht war.¹⁶ Ziel war es, die Obszönität der Arbeiten zu beweisen und darzulegen, dass es sich nicht um Kunst handle. Die Arbeiten versagten damit offenbar in ihrer kritischen Intention und belegten das, was sie zunächst für ungültig erklären wollten, denn die Ausstellung war im Sinne ihrer Veranstalter durchaus erfolgreich: Abject Art wurde zum Beweis gegen sich selbst, indem ihre Obszönität belegt wurde. Dies war jedoch nicht allein durch einen veränderten Kontext möglich, sondern berührt in einem fundamentalen Sinn die Bedeutung des Kunstwerks selbst. In der Tat zeigt gerade die Rezeption der hier beschriebenen Werke in den amerikanischen culture wars deren überaus flüchtige Bedeutung. Es scheint daher sinnvoll, den Begriff des Kontextes durch den des Zitats zu ersetzen, da dieser von vornherein von der Suche nach einer fixierten Bedeutung der Arbeiten suspendiert. Der Begriff anerkennt darüber hinaus die performativen Dimensionen der Wirkung der Bilder, die auf das Abjekte setzen. Und nicht zuletzt verweist das Zitat auf spezifisch postmoderne Verfahren. In Douglas Crimps einflussreichem Text *Pictures* unterscheidet er dieses postmoderne Zitieren vom modernen Zitat als Autoritätsbeweis.¹⁷ Er spricht von einer dekonstruktiven Verdopplung, d.h. weder die Anführung eines Originals ist das Ziel noch die getreue Wiedergabe des Zitierten, sondern dessen Bedeutungswandel.

Das postmoderne Zitat hatte jedoch andererseits immer die Schwierigkeit, sich von affirmativen Verfahren zu unterscheiden. Die bereits erwähnten *Untitled Film Stills* (1977–1982) von Cindy Sherman sind dafür ein besonders bekanntes Beispiel, da Shermans Re-Inszenierungen massenmedialer Weiblichkeit immer wieder verdächtigt wurden, genau das zu bestätigen, was sie eigentlich kritisieren wollten. So schrieb etwa Naomi Schor über die Film Stills: Shermans „Kamera erscheint männlich und ihre Bilder deshalb so erfolgreich, nicht weil sie die Phallogokratie infrage gestellt haben, sondern weil sie sie wiederholt und bestätigt haben“.¹⁸

Damit ist zunächst die Erfahrung reflektiert, dass eine kritische Intention noch keinen entsprechenden Effekt garantiert – der Zusammenschluss von Sichtbarkeit und Erkennbarkeit erweist sich als Kurzschluss. Fragt man jedoch nach den Effekten, d.h. nach dem Eingreifen, so wird man zwangsläufig die Wandlungen der Bedeutung der Bilder einkalkulieren müssen. Die Tatsache, dass bei Shermans Fotografien genauso wie bei Sprinkles Performances das Kritisierte und das Kritisierende oft ununterscheidbar scheinen, verunsichert BetrachterInnen, da plötzlich sichtbar wird, dass das Kunstwerk nicht für sich existiert. Und hier kommt der Begriff des Zitats erneut ins Spiel. Die Bilder werden zitiert – appropriated – auch von denen, die sie falsch verstehen. Ähnlich wie sich feministische Politik pejorativer Begriffe bemächtigte und gegen ihre beleidigende Absicht zitierte (queer), scheint sich der Effekt vieler Kunstwerke radikal von ihrer Intention zu unterscheiden – nur das die Bedeutungsverschiebung in umgekehrter Richtung verläuft. 1990 versandte die American Family Association Broschüren mit Ausschnitten aus Arbeiten von David Wojnarowicz, die die Perversität des Künstlers belegen sollten. Sie waren Teil einer homophoben Kampagne geworden und damit effektiv resignifiziert. Dies belegt ein weiteres Mal, weshalb der Begriff des Zitats dem des Kontextes überlegen ist, denn ersterer ermöglicht es, den hier beschriebenen Schnitt zwischen Intention und Effekt zu verstehen. Bezeichnet ist nämlich kein Versagen der Bilder, wie z.B. Schors Kritik an Sherman nahelegt, sondern vielmehr die Möglichkeit der Gegenrede oder des Eingreifens.

Abject Art versucht, Zuschreibungen von Ekel und daran gekoppelte soziale oder geschlechtsspezifische Positionen durch Zitieren zu verschieben. Trotzdem können die Arbeiten, wie die Rezeption der amerikanischen Abject Art zeigt, ein erneutes, affirmierendes Zitieren nicht verhindern und zeigen paradoxerweise gerade damit, dass kritische Veränderung von Bedeutung möglich ist. Diese Erkenntnis bildet daher auch die Grundlage für eine Reihe von Arbeiten, die auf eine Veränderung der Bedeutung des Zitierten setzen. So reflektiert die englische Fotografin Jo Spence in der 1982 begonnenen Serie *Narratives of Dis-Ease* die Produktion des kranken Körpers auf der Ebene der Repräsentation. Auf einer der Fotografien dieser Serie, die Spence während eines Krankenhausaufenthaltes anlässlich einer Brustkrebserkrankung zeigen, sehen wir Spence mit geöffnetem Krankenhaushemd, die kranke und deformierte Brust deutlich sichtbar (Abb. 3). Oberhalb der Brüste steht, direkt auf die Haut geschrieben, das Wort Monster. Als Teil einer



3 Jo Spence, Fotografie aus der Serie *Narratives of Dis-Ease*, 1989.

Normierung des Blicks auf den kranken Körper spielt das Zusammenwirken von Schrift und Bild in den Illustrationen medizinischer Literatur eine große Rolle.¹⁹ In diesem Sinn greift Spence die Tradition der visuellen Inszenierung des nicht-idealen und damit des abjekten Körpers auf. Der Blick auf diesen anderen Körper bedeutet bei Spence jedoch zugleich die Konfrontation mit dem, zu was ihn dieser Blick macht, nämlich zu einem Monster: Nicht nur, dass der fotografierte Körper den gewohnten Regeln der Darstellung weiblicher Körper widerspricht, weil er weder jung noch schön ist. Er ist darüber hinaus auch noch durch die Spuren der erlittenen Operation deformiert. Mindestens ebenso monströs wie der Körper aber ist der Akt des Zeigens und die Schrift auf dem Körper, die sich schließlich untrennbar miteinander verbinden. Der den kranken Körper generierende Dis-

kurs ist dem Körper damit buchstäblich ein- und aufgeschrieben. Liest man die Geste des Öffnens der Kleidung als Metapher für das Zu-sehen-Geben des fotografischen Mediums, dann ist dies zugleich der Hinweis auf die konstitutive Funktion, die Repräsentation in der Herstellung abjekter Körper spielt. Dement sprechend wäre das Auftauchen abjekter Körper innerhalb von Abject Art auch nicht als Versuch einer Hinzufügung des Verdrängten zu verstehen, sondern vielmehr als Analyse des Verhältnisses zwischen Repräsentation und Abjektion. D.h. es geht nicht um die Hinzufügung wahrer Gegenbilder zum Erreichen einer vollständigen Repräsentation, die ohnehin nicht gelingen kann, sondern um die Frage danach, inwieweit die Konventionen der Repräsentation des abjekten Körpers konstitutiv für diesen sind. Im Fall von Monster also darum, inwieweit die Einpassung des Körpers in die Mechanismen medizinischer Behandlung und Repräsentation gerade das produziert, was nicht gezeigt werden darf – das, was schließlich abjekt ist.

Die Frage nach der Möglichkeit des Eingreifens in und mit den Bildern im Hinblick auf Abject Art muss daher berücksichtigen, dass die Einfügung des Verworfenen ins Visuelle eine Kette an Bedeutungsverschiebungen in Gang setzt, die nicht kontrolliert werden kann und oft nicht mit den Intentionen der KünstlerInnen übereinstimmt. Die Bilder, die die Mechanismen der Verwerfung kritisch kommentieren sollten, werden so scheinbar Bestandteile affirmativer Praxis. Ziel dieses Textes war es jedoch zu zeigen, inwiefern dieser Bedeutungswandel gerade das Indiz eines ein-greifenden Bildpotenzials darstellt und weshalb das Ziel von Abjektion als künstlerischer Strategie nicht allein in der Sichtbarkeit des Marginalisierten und Unsichtbaren liegen kann. Mit den Arbeiten wird daher für eine Aneignung visueller Mechanismen plädiert, die Teil der Konstruktion des Abjekten sind. Die Frage nach Ästhetik und Politik von Schock und Ekel, die mit dem Titel dieses Beitrags gestellt wurde, besteht nicht in der Integration des Nicht-Integrierbaren. Dies würde auf eine Eingliederung des aus der ästhetischen Theorie Ausgliederten im Sinne der Negation der schönen Form von Rosenkranz hinauslaufen. Statt dessen ist der Prozess des Verwerfens offenzulegen, um dessen psychische, kulturelle und politische Wirkungen bearbeiten zu können.

1 Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*. Leipzig 1996 [zuerst 1853]; vgl. zu Rosenkranz auch Carsten Zelle: *Asthetik des Häßlichen. Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne*. In: *Ästhetische Moderne in Europa*. Grund-

züge und Problemzusammenhänge. Hrsg. v. Silvio Vietta/Dirk Kemper. München 1997, S. 197-233.

2 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*. Essay sur l'abjection. Paris 1980; einschlägige Ausstellungen, die mit dem Konzept der Abjektion arbeiten, sind

u.a. *Abject Art* (Ausst.-Kat.), Whitney Museum of American Art. New York 1993; *Andere Körper/Different Bodies* (Ausst.-Kat.). Hrsg. v. Sigrid Schade. Offenes Kulturhaus Linz 1994.

3 *Zu den culture wars*: James D. Hunter: *Culture Wars. The Struggle to Define America*. New York 1991, *Culture Wars. Documents from the Recent Controversies in the Arts*. Hrsg. v. Richard Bolton. New York 1992, *The Administration of Aesthetics. Censorship, Political Critics, and the Public Sphere*, Hrsg. v. Richard Burt. Minneapolis. London 1994, *The American Culture Wars. Current Contexts and Future Prospects*. Hrsg. v. James E. Holan. Charlottesville, London 1996, *Suspended. Censorship and the Visual Arts*. Hrsg. v. Elizabeth Childs. New York 1997, Anja Zimmermann: *Skandalöse Bilder, Skandalöse Körper: Abject Art vom Surrealismus bis zu den culture wars*. Berlin 2001.

4 Diese Einschätzung orientiert sich an der Vorstellung, dass der körperlich empfundene Ekel (ein anderer ist bei Kristeva übrigens gar nicht denkbar) immer einen subjekt-konstituierenden Aspekt in sich birgt. In diesem Sinne führt die Konfrontation mit dem *Ekelhaften* in einem ästhetischen Kontext auch zu einer Reaktion der RezipientInnen, in der Psyche und Physis zusammenschaltet sind.

5 Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Frankfurt/M. 1988 [zuerst: *Purity and Danger*, London 1966].

6 Z.B. in folgendem Text: Judith Butler: *The Force of Fantasy. Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess*. In: *Differences*, Nr. 2, 1990, S. 105-125.

7 Mira Schor: *From Liberation to Lack*. In: *Heresis*, Nr. 24, 1989, S. 15-21.

8 Lynda Nead: *The Female Nude*. Art,

Obscenity, and Sexuality. London, New York 1992.

9 Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. London, New York 1993, S. 3.

10 Ann-Sophie Lehmann: *Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst*. In: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hrsg. von Claudia Benthien/Christian Wulf. Frankfurt/M. 2001, S. 316-339.

11 Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. Wien 1921. S. 313, zit.n. op. cit.

12 Andrea Dworkin: *Pornographie. Männer beherrschen Frauen*. Frankfurt/M. 1987, S. 200.

13 Brian Wallis: *Fallout from Helms Amendment*. In: *Art in America*, Oktober 1989, S. 29.

14 *The Meese Commission Exposed: Proceedings of a National Coalition Against Censorship*. Hrsg. von AN-CAC. New York, 16.1.1986, S. 23.

15 Archiv d. Autorin.

16 Jacqueline Trescott: *Is it Politics or is it Pornography?* In: *The Washington Post*, 30.7.1993.

17 Douglas Crimp: *Pictures*. In: *October*, Nr. 8, 1979, S.75-88.

18 Naomi Schor: *Backlash and Appropriation*. In: *The Power of Feminist Art*. Hrsg. v. Norma Broude/Mary Garrard. New York, S. 255.

19 Vgl. dazu: Katrin Schmersahl: *Medizin und Geschlecht. Zur Konstruktion der Kategorie Geschlecht im medizinischen Diskurs des 19. Jahrhunderts*. Opladen 1998; Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität. Naturwissenschaftliche und ästhetische Bildproduktion und die Konstruktion von Geschlecht seit dem 18. Jahrhundert*. In: *Körperproduktionen. Zur Artificialität der Geschlechter*. Hrsg. v. Birgit Käufer et al. Marburg 2002, S. 128-144.