



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Der tote Körper als ästhetisches Material

Annäherung an eine traumatische Ästhetik am Beispiel von Andres Serrano und Teresa Margolles

verfasst von

Jana Nikolaeva Akimova

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreut von: Prof. Dr. Sebastian Egenhofer

INHALT

TEIL I Annäherung an eine traumatische Ästhetik

Einführung.....	2
1. Grundbegriffe der lacanschen Psychoanalyse.....	5
2.1 Das Reale und das Trauma.....	5
2.2 Der Blick.....	13
2. Die Rückkehr des Realen.....	21
3.1 Die Ästhetik des Konventionalismus.....	23
3.2 Traumatischer Realismus.....	25
3. Strategien der Resistenz.....	33

TEIL II Der tote Körper als künstlerisches Material. Trauma, Objekt und Blick bei Andres Serrano und Teresa Margolles

1. Die Leiche als Objekt und der Blick.....	40
2. Andres Serrano.....	42
2.1. <i>The Morgue</i> : Objekt und Überflutung des Auges.....	51
3. Teresa Margolles.....	62
3.1. <i>Vaporización, Aire, En el Aire</i> : Indexikalität und Antivisualität.....	70
Schlussbemerkung.....	81

Literaturverzeichnis.....82

Abbildungsverzeichnis.....87

1. Einführung

In seinem elften Seminar *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* definiert Lacan das Trauma als den Riss der Symbolischen Ordnung, und damit als dasjenige, was *per definitionem* nicht repräsentiert werden kann. In der Entwicklung des Subjekts tritt das traumatische Erlebnis als ein fixer, leerer Kern auf, um den herum sich symbolische und bildliche Repräsentationen häufen, die ihn zwar unaufhörlich umkreisen, aber nie als eine vollwertige Erfahrung in das Bewusstsein integrieren können. Deswegen spricht Lacan von einer *verpassten Begegnung mit dem Realen* – einer Begegnung, die der „alltäglichen“, kohärenten Existenz des Subjekts widerstrebt und sie unterbricht.

Vor allem Hal Foster hat Lacans spätere Schriften für die bildende Kunst der Postmoderne stark gemacht. In *The Return of the Real* kommentiert er die besondere Bedeutung des Traumadiskurses, in welchem er die Synthese der zwei wichtigsten oppositionellen Kulturimperative der Gegenwart – Subjektkritik und Identitätspolitik – sieht:

[...] in art and theory, trauma discourse continues the poststructuralist critique of the subject by other means, for again, in a psychanalytic register, there is no subject of trauma; the position is evacuated, and in this sense the critique of the subject is most radical here. On the other hand, in popular culture, trauma is treated as an event that guarantees the subject, and in this psychologicistic register the subject, however disturbed, rushes back as witness, testifier, survivor. [...] *In trauma discourse, then, the subject is evacuated and elevated at once.*¹

Unter einer kunsthistorischen Perspektive, entdeckt Foster in den traumatischen Zügen der *abject art* der 90er Jahre die Gegenbewegung zu der Kunst der 80er mit ihrer zynisch-kritischen Zurschaustellung des eigenen Warenstatus. Auf einer bildtheoretischen Ebene² grenzt er das *simulakrale* Bild, das auf seine Selbstreferentialität besteht (und sich somit in gewissem Sinne zu seiner moralisch uneingeschränkten Konsumierbarkeit bekennt), von dem *referentiellen* Bild, das an einem bestimmten Wahrheitsgehalt des Gezeigten festhält. Der Paradigmenwechsels, der durch den Traumatischen Realismus eingeleitet wird, besteht, so Foster, in der veränderten Auffassung des Bildes, das nun weder einen *simulakralen*, noch einen *referentiellen*, sondern einen *traumatischen* Charakter annimmt; wo, mit anderen Worten, der unsymbolisierbare Kern des Bildes zu seinem

1 Foster, Hal: *The Return of the Real*, 1996. S. 168. Hervorhebung im Original.

2 Bild wird hier im weitesten Sinne - nicht nur als flaches Bild - sondern als visuelle Repräsentation begriffen.

Hauptmerkmal wird:

If some high modernists sought to transcend the referential object and some early postmodernists to delight in the sheer image, some later postmodernists want to possess the real thing.³

Fosters komplexe Argumentation beruht auf eine folgenreiche Verknüpfung zwischen Kristevas Objekttheorie und Lacans Blickkonzept. In der Darstellung des Objekts auf der Ebene des Körpers, strebe die *abject art* daher, wenn nicht das Hervorrufen eines Traumas zweiter Ordnung, so zumindest eine Andeutung jener Situation, in der das Subjekt unmittelbar mit dem Realen konfrontiert ist.

Die Intention jener Kunstpositionen, die Foster unter dem Begriff des Traumatischen Realismus zusammenfasst, scheint in einer Aporie verwickelt, wenn nicht sogar von vorne herein dem Scheitern geweiht. Wenn dort tatsächlich eine Resistenz gegen das Spektakel des Kunstwerks angestrebt wird, so garantiert nichts, dass diese nicht in ihr Gegenteil verkehrt werden kann. Der Traumatische Realismus lebt somit von (oder scheitert an) das Paradoxon, das Michael Haneke in Bezug auf seinen Film *Funny Games* formuliert hat: „Ich [...] versuche Wege zu finden, um die Gewalt als das darzustellen, was sie letztlich ist, nämlich als nicht konsumierbar.“⁴

Ausgehend von den bis hierhin vorgestellten methodologisch-theoretischen Zugängen, möchte ich mich in der vorliegenden Untersuchung einigen Arbeiten von Andres Serrano und Teresa Margolles zuwenden, in deren Mittelpunkt die menschliche Leiche steht. Mein Interesse gilt dabei vor allem diesen zwei Fragen: 1) Welche Bedeutung wird dem toten menschlichen Körper innerhalb der Werke beigemessen und wie kann dieser in Bezug auf einen Traumadiskurs, wie ihn Foster in Anlehnung an Lacan und Kristeva entwickelt, gedeutet werden; und 2) Wie verhalten sich Serranos und Margolles' unterschiedliche Repräsentationsstrategien dieses Körpers und seine Verwendung als Material des Kunstwerks zur Problematik der Darstellbarkeit und Konsumierbarkeit von Trauma in der Kunst.

In einem ersten Teil der Arbeit sollen der von mir gewählten theoretische Hintergrund und das methodologische Instrumentarium, so wie ich sie oben kurz umrissen habe, eingehend diskutiert werden. Besonders die Begriffe des Realen und des Blicks, die zentral für den Traumadiskurs innerhalb der Kunsthistorischen Disziplinen sind, werden von Interesse sein.

3 Ebd., S. 121.

4 Haneke, zitiert nach Wessely, Ch./ Larcher, G./ Grabner, Fr.: *Michael Haneke und seine Filme, Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, 2005, S. 127.

Ein weiteres Kapitel beschäftigt sich mit der Auslegung und Anwendung dieser lacanschen Begriffe, wie sie Foster in *The Return of the Real* unternimmt. Anschließend möchte ich einige Ansatzpunkte von *The Return of the Real* vor dem Hintergrund eines weiter gefassten Traumadiskurses verorten und ausbauen. Hierbei sollen verschiedene Thesen und Topoi anderer Autoren angesprochen werden, vor allem die *tychische* Funktion des photographischen Punktums, die indexikalische Zeichenvalenz und ihre Verbindung zur negativen Darstellung, sowie Antivisualität als Äquivalent des Exzessiven innerhalb der Kritik des Spektakels.

Der zweite Teil der Arbeit thematisiert die Werke Serranos und Margolles' und ihr Verhältnis zum Trauma im lacanschen Sinne eines Unrepräsentierbaren. Nach einer kurzen Einführung, in der die besondere Stellung der Leiche innerhalb der Theorie des Objekts und ihre Bezüge zum lacanschen Blick geklärt werden sollen, möchte ich mich erstmals den zwei künstlerischen Positionen von einem unspezifischeren Blickwinkel widmen, um danach einige konkrete Arbeiten herauszugreifen und sie vor dem Hintergrund der hier vorgestellten theoretischen Ansätze problematisieren.

Es werden dabei grundlegende Repräsentationsstrategien innerhalb der einzelnen Werke herausarbeitet und ihr Sinn und Potential im Kontext einer traumatischen Ästhetik geprüft. Bei Serrano fällt dabei das Augenmerk primär auf die Unübersichtlichkeit der Darstellung und die bildliche Fragmentierung des toten Körpers, die als eine Frustration des skopischen Begehrrens gedeutet werden. Bei Margolles wird mich vor allem das Verhältnis zwischen indexikalischer Repräsentation und antivisuellen Tendenzen interessieren, die ein Hauptmerkmal ihres Schaffens sind. Zudem soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Kontext die Verwendung von Leichensubstanzen als Material ihrer Arbeiten anzusiedeln ist und ob und wie sie als kritische Geste gedeutet werden kann.

2. Grundbegriffe der lacanschen Psychoanalyse

2.1 Das Reale und das Trauma

Der Versuch sich einem so fundamentalen Begriff der lacanschen Psychoanalyse wie dem des Realen im Rahmen eines begrenzten Umfangs, wie ihn das Format dieser Arbeit bestimmt anzunähern, steht vor dem nicht unüblichen Problem eines adäquaten Ausgleichs zwischen weitflächiger und vertiefender Analyse. Wie bei jeder allumfassenden Theorie - und Lacan gehört zweifellos zu jenen letzten Autoren „großer Erzählungen“ – so ist auch hier das Herausgreifen vereinzelter Begriffe, ohne den jeweiligen diskursiven Hintergrund zu berücksichtigen, im besten Falle inakkurat. Akuter wird dieses Problem durch die spezifischen Gegebenheiten des lacanschen Denkens, in dem jeder Begriff zu allen anderen in einer komplexen topologischen Beziehung auftritt, welche ihm erst seine volle Bedeutung verleiht. Ich möchte deswegen hier auf einen Kompromiss mit der enormen Tragweite einzelner lacanscher Konzepte eingehen, mich dafür verstärkt auf jene Aspekte konzentrieren, die für unsere Ziele im Weiteren relevant erscheinen. Dass dabei von vorne herein ein gewisses Maß an stillschweigender Interpretation in meine Zusammenfassung miteinfließt, erscheint unumgänglich, soll jedoch, wann immer möglich angemerkt bzw. problematisiert werden.

Viele Abhandlungen über Lacan beginnen bei der Auslegung der triadischen Struktur des Psychismus, die durch die Ordnungen oder Register des Symbolischen, Imaginären und Realen bestimmt wird. Ich möchte hier jedoch erst einmal auf eine wichtigere Frage hinweisen, und zwar auf jene nach der Bedeutung von „Ordnung“ - eine Frage, die uns einerseits Lacans „Instrumentarium“ näher bringen soll und andererseits den Fokus bzw. die generelle Fragestellung markieren wird, die seine Theorie einnimmt.

Zur Konnotation des Begriffs von „Ordnung“ bei Lacan bemerkt Malcolm Bowie:

The Symbolic, the Imaginary and the Real are not mental forces [...], but *orders* each of which serves to position the individual within a force-field that traverses him. The term *order* itself has for Lacan a number of important connotations. It suggest a hierarchical arrangement of classes is taking place, as in a botanical or zoological taxonomy [...] ⁵

Zwei Schlüsselgedanken interessieren uns in diesem Zitat: Einerseits der Begriff des Kraftfelds, andererseits die Erwähnung naturwissenschaftlicher Klassifikationsmethoden. Die Genealogie des

⁵ Bowie, Malcolm: *Lacan*, 1993. S. 91.

Individuums, dargestellt durch die psychosexuelle Entwicklung des Kindes, während welcher eine Ordnung nach der anderen „eröffnet“ wird, lädt zu der Vorstellung einer „zwiebelförmigen“ Struktur des Subjekts ein, in dem jede weitere Schicht statt die Vorherige zu ersetzen, diese umschließt und mit ihr koexistiert. Von einer subjektgenealogischen Perspektive aus gesehen, liegt die Problematik dieser Darstellung in der Suggestion einer Fixierung der Kraftfelder des Subjekts, genauso wie in der dadurch vermittelten allzu „geordneten“ Vorstellung der Verhältnisse dieser zueinander. Lacans Einführung der Figur des borromäischen Knotens läuft solcher Simplifizierungen entgegen, indem sie die innere *topologische* Kodependenz der Triade betont: Wird eines der Elemente gelöst, so zerfällt die ganze Struktur.

Die „Kraftfelder“, wie sie Bowie benennt, durchqueren das Subjekt, werden also nicht von ihm aus auf die Welt geworfen, sondern funktionieren als Felder der Wechselwirkung zwischen Bewusstsein und äußerer Welt, ohne eine radikale Trennung zwischen ihnen zu implizieren.

Wie äußern sich aber nun diese Wechselwirkungen

Jede Ordnung lässt sich am besten durch ihre jeweilige „Funktion“ (hier im Sinne eines Prinzips der Wechselwirkung) determinieren. Die Funktion des Imaginären bestünde in einer dyadischen Relation, begründet auf Übertragung, also in einer Identifikation: „the transformation, that takes place in a subject when he assumes an image“⁶. Die symbolische Ordnung funktioniert dagegen nach einem triadischen Prinzip, durch welches die „radikale“ Spannung der dyadischen Beziehung auf eine höhere Ebene ausgetragen wird – auf diejenige des Signifikanten. Wenn das Imaginäre der Bereich des Sichtbaren als auch der Vorstellung ist, ein Bereich im dem Beziehungen einen unmittelbaren und unhierarchischen Charakter besitzen, so ist das Symbolische das Register der Sprache *par excellance*. Das Reale dagegen ist der Ort der reinen, unmittelbaren Triebe und Wahrnehmungsreize, die an sich nicht symbolisierbar sind, aber durch das Imaginäre modelliert und gebündelt werden. Im Realen existiert keine Spaltung zwischen Wesen und Welt oder Innen und Außen.

Einsichtiger werden diese komplizierten Zusammenhänge, so man Lacans Entwurf der psychosexuellen Entwicklung des Kindes als Anschauungsmodell der Funktion des psychischen Apparats zur Hand zieht.

Die fundamentale Wichtigkeit der imaginären Funktion offenbart sich uns wenn wir einmal ihre Rolle in der Formation des Egos während des Spiegelstadiums verstehen. Das Spiegelstadium stellt nach Lacan jene Etappe der Entwicklung des Kindes dar, in der das Selbstbewusstsein, das auf der Vorstellung der eigenen körperlichen Kohärenz beruht, entsteht. Vor diesem befindet sich das

⁶ Lacan: *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, S. 2, in *Écrits: A Selection*, 1977, S.1- 7.

menschliche Wesen noch in einem undifferenzierten, amorphen und vor allem unzentralisierten Zustand, der in seinem Chaos der totalen Vereinzelung der Triebe nahezu undenkbar erscheint. Die Dialektik der dyadischen Verbindung des Spiegelstadiums oszilliert unaufhörlich zwischen diesen Polen:

The entire dialectic which I have given you as an example under the name of the *mirror stage* is based on the relation between, on the one hand, a certain level of tendencies which are experienced - let us say, for the moment, at a certain point in life - as disconnected, discordant, in pieces - and there's always something of that that remains - and on the other hand, a unity with which it is merged and paired. It is in this unity that the subject for the first time knows himself as a unity, but as an alienated, virtual unity.⁷

Der Mechanismus der Entstehung des Egos, und somit der Bindung der einzelnen Regungen des primordialen *fragmentierten Körpers* folgt den Gesetzen einer Identifikation mit etwas anderem – das Kind versteht sich als *Gestalt*, und das heißt als autonom und abgeschlossen, an einem Ort, an dem es nicht ist – dies ist der Mechanismus einer Entfremdung. Ob diese Identifikation nun tatsächlich auf Sichtbarkeit beruht oder ob sie die Form einer räumlichen Vorstellung von Selbstkohärenz (wie etwa im Falle des blinden Kindes) annimmt, ist letztendlich für das Prinzip ihrer Struktur unwichtig. Allerdings, und dies liegt auch den zahlreichen Veranschaulichungen Lacans aus dem Bereich der Optik zugrunde, ist das Sehen unmittelbar an der Imaginären Funktion und somit auch an dem Spiegelstadium gekoppelt. Nicht von ungefähr bezeichnet Lacan dieses letzte als „Schwelle der sichtbaren Welt“⁸ - ein Gedanke, der uns besonders später bei unserer Annäherung an den Begriff des Blicks, noch weiter beschäftigen soll.

Das Bild, durch das sich das Ego konstituiert, ist entweder durch den Anderen gegeben, oder durch das eigene Spiegelbild. Erst das Bild bündelt die Fragmente (die Teiltriebe) des Körpers und zentralisiert sie:

The subject is no one. It is decomposed, in pieces. And it is jammed, sucked in by the image, the deceiving and realised image, of the other, or equally by its own specular image. That is where it finds its unity.⁹

Wie schon angedeutet, geht diese Identifikation des Spiegelstadiums mit einer gleichzeitigen

7 Lacan: Seminar II *Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, 1991. S. 50.

8 Lacan: *The Mirror Stage*, S. 3.

9 Lacan II, S. 54.

Entfremdung einher: Das Kind *verwechselt* sich mit seinem Bild, seiner Selbstvorstellung – Lacan benutzt dafür den Begriff der *méconnaissance*: dem simultanen Erkennen und Verkennen. In der Spaltung der Imaginären Funktion resultiert die Entfremdung des Individuums - von sich selbst und von seinen Objekten, und das heißt von seinen Bedürfnissen. Diese doppelte Beziehung kennzeichnet - man ist geneigt zu sagen, kartographiert - sein Verhältnis zur Welt:

The image of [man's] body is the principle of every unity he perceives in objects. Now, he only perceives the unity of this specific image from the outside, and in an anticipated manner. Because of this double relation which he has with himself, all the objects of his world are always structured around the wandering shadow of his own ego. They will all have a fundamentally anthropomorphic character, even egomorphic we could say. Man's ideal unity, which is never attained as such and escapes him at every moment, is evoked at every moment in this perception.¹⁰

Die imaginierten Kohärenz, Zentralisierung und Externalisierung des Subjekts stellen sich also eigentlich in die Quere der Triebbefriedigung, da sie diese verschieben, bzw. zu ihrem „Missverständen“ führen. Die Unmöglichkeit der Stabilisierung der Inkonsistenz der imaginären Relation bedingt den ambivalenten Status des Bildes/der Vorstellung als Ideal und Rivale, durch den eine Befriedigung nie tatsächlich stattfinden kann.¹¹ Das ist die Schwankung zwischen Narzissismus und Aggressivität, die den radikalen Konflikt des Spiegelstadiums darstellt:

The very image of man brings in here a mediation which is always imaginary, always problematic, and which is therefore never completely fulfilled. It is maintained by a succession of momentary experiences, and this experience either alienates man from himself, or else ends in a destruction, a negation of the object.¹²

Dieser Konflikt kann offensichtlich nur auf einer anderen Ebene als der binären Ebene des Imaginären gelöst werden, und dies geschieht durch die Initiation in das Symbolische. Dieser Eintritt ist nichts anderes als das Erlernen der Sprache im weitesten Sinne. Auf der Subjektebene bedeutet der Ausbruch aus der dyadischen Beziehung des Imaginären die symbolische

10 Lacan II , S. 169.

11 Und zwar gerade wegen der Inkonsistenz der Spiegelbeziehung, die mich mir immer anderswo „zeigt“, als ich bin. Es ist dies der radikale Konflikt zwischen dem un-mittelbaren und nicht zu vermittelnden „Innen“ der Teiltriebe und dem „Außen“ ihrer Externalisierung und Bündelung von der Vorstellung, der in der imaginären Funktion nicht aufgehen kann.

12 Ebd. S. 166

Identifikation oder die Positionierung des Ichs in das Feld des Anderen mittels des Signifikanten. Anders gesagt: Gerade die „unerträgliche“ Spannung der Imaginären Ordnung, die ihrer Natur nach eine exklusive, definitive, aber auch instabile ist, verlangt nach einem Ausweg des Subjekts aus der Spiegelrelation. Das führt zur Entstehung einer weiteren, arbiträren Verbindung:

[...] every imaginary relation comes - about via a kind of *you or me* between the subject and the object. That is to say - *If it's you, I'm not. If it's me, it's you who isn't*. That's where the symbolic element comes into play. On the imaginary level, the objects only ever appear to man within relations which fade. He recognises his unity in them, but uniquely from without. And in as much he recognises his unity in an object, he feels himself to be in disarray in relation to the latter. [...]

That is where the symbolic relation comes in. The power of naming objects structures the perception itself. The *percipi* of man can only be sustained within a zone of nomination. It is through nomination that man makes objects subsist with a certain consistence. If objects had only a narcissistic relationship with the subject, they would only ever be perceived in a momentary fashion. The word, the word which names, is the identical. [...] Naming constitutes a pact, by which two subjects simultaneously come to an agreement to recognise the same object.¹³

Lacans Sprachbegriff, der stark in der strukturalistischen Tradition Saussures verankert ist, zeichnet sich durch die Eigenschaft eines geschlossenen Systems aus, dessen Elemente sich nur auf andere Elemente des Systems beziehen und somit nur innerhalb von diesem eine Bedeutung erlangen. Deswegen kann auch die Position des Subjekts in der symbolischen Ordnung nur eine leere sein: Sie markiert den Ort der totalen Trennung von einem ursprünglichen, vor-imaginären Zustand. Wenn die „Repräsentation“ der imaginären Funktion eine ambivalente und instabile, nach absoluter Verbindlichkeit strebende ist (alles *oder* nichts), so ist die symbolische Repräsentation arbiträr, und in ihrer Negativität eindeutig und radikal (alles *und* nichts). In diesem Sinne beherbergt das Symbolische Register für Lacan sowohl das Gesetz, das die Totalität der menschlichen Beziehungen und somit jede Kultur bestimmt, als auch den Mangel und den Tod.

Bewusst wurde bis hierhin von einer Definition des Realen und seiner Verbindung zu den anderen Registern Abstand genommen. Obwohl das Reale in Bezug auf die Subjektbildung als ein „Ursprünglichstes“ begriffen werden kann, wird seine Position erst aus der Perspektive der totalen

13 Lacan II, S. 169.

Negativität der Symbolischen Ordnung zugänglich. Erst die Schließung des Kreises der Subjektentstehung kann uns also die klarste Sicht auf ihre Ur-kondition ermöglichen (eine Ursache, die zeitlich nicht begrenzt, sondern stets beständig ist und für die Erhaltung dieses dynamischen Prozesses, das wir Subjekt nennen weiter sorgt).

Für Lacan ist das Reale das Unrepräsentierbare *par excellence*, der Mangel der Signifikantenkette: „the real is [...], what resists symbolisation absolutely“¹⁴ und nichtsdestotrotz schöpft sich seine Bedeutung nicht gänzlich in der Definition einer Negativität des Symbolischen aus.

Gerade in der Psychoanalyse als praktischer Wissenschaft spielt das Reale eine entscheidende Rolle, da es eng an das traumatische Erlebnis gekoppelt ist. Um diesen wichtigen Zusammenhang zu verstehen ist es erforderlich erst einmal mehr Licht auf einen anderen zentralen psychoanalytischen Begriff zu werfen, nämlich denjenigen des Lustprinzips.

In seiner Auseinandersetzung mit der Triebtheorie Freuds kommt Lacan auf die menschliche Psyche als einen Apparat zu sprechen, dessen primäre Aufgabe in der Erhaltung der Balance der Energieverteilung und des Energieverlustes des Körpers besteht.¹⁵ Die psychischen Funktionen unterliegen daher den Regeln der Homöostase bzw. der Aufrechterhaltung mehr oder weniger konstanter Werte innerhalb der Ökonomie von Lust und Befriedigung.

Wenn auch das Lustprinzip als die dominante Antriebskraft der Psyche angesehen wird, so liefert es keine adäquate Erklärung für einige psychische Phänomene wie z.B. den neurotischen Wiederholungszwang, in dem das traumatische Erlebnis in der Vorstellung immer wieder aufgerufen wird. Diese müssen sich in der Existenz eines anderen Grundsatzes begründen, der dem Lustprinzip zumindest in seinen psychischen Äußerungen – im Sinne einer temporären internen Störung/Aufgabe der Homöostase – entgegengesetzt ist. In *Jenseits des Lustprinzips* definiert Freud diesen psychischen Mechanismus als *Realitätsprinzip*: Anders als das Lustprinzip verweigert dieses die unmittelbare und sofortige Befriedigung des Triebs vor dem Hintergrund einer späteren oder intensiveren Befriedigung (und unterliegt also letztendlich der Teleologie des Lustprinzips):

Wir wissen, daß das Lustprinzip einer *primären* Arbeitsweise des seelischen Apparates eignet und daß es für die Selbstbehauptung des Organismus unter den Schwierigkeiten der Außenwelt so recht von Anfang an unbrauchbar, ja in hohem Grade gefährlich ist. Unter dem Einflüsse der Selbsterhaltungstriebes des Ichs wird es vom *Realitätsprinzip* abgelöst, welches, ohne die Absicht endlicher Lustgewinnung aufzugeben, doch den Aufschub der Befriedigung, den Verzicht auf mancherlei Möglichkeiten einer solchen und die zeitweilige

14 Lacan: Seminar I. *Freud's Papers on Technique*, 1991. S. 66.

15 S. das Kapitel *Homeostasis and Insistence* in Lacan II, S. 53 – 63.

Duldung der Unlust auf dem langen Umwege zur Lust fordert und durchsetzt.¹⁶

Wie verhalten sich aber Lust- und Realitätsprinzip zum Trauma und dem Realen?

Im elften Seminar führt Lacan in Anlehnung an Aristoteles die Begriffe *automaton* und *tyche* (oder *tuché*)¹⁷ ein, die dort als Figuren von Wiederholung und Zufall gedacht werden.

Für Lacan besteht *automaton* in der psychischen Persistenz der Symbolisierung, es ist also der vom Lustprinzip im Subjekt stets aufrechterhaltenen Signifikantenkette gleichzustellen: „[...] the return, the coming-back, the insistence of the signs, by which we see ourselves governed by the pleasure principle.“¹⁸ *Tuché* bezeichnet dagegen jenes was sich der Repräsentation entzieht und dennoch als unsymbolisierbarer Kern der Wiederholung diese vorantreibt: „Automaton and Tuché are the two sides of one coin that can never meet but are bound to try.“¹⁹.

Im Sinne der traumatischen Wiederholung definiert Lacan *tuché* als die *verpasste Begegnung mit dem Realen*:

The function of the *tuché*, of the real as encounter - the encounter in so far as it may be missed, in so far as it is essentially the missed encounter - first presented itself in the history of psycho-analysis in a form that was in itself already enough to arouse our attention, that of the trauma.²⁰

Die zentrale Frage bleibt hier, warum und wie die Wiederholung des Traumas als Perpetuation des Unsymbolisierbaren - und d.h. als stetige Wiederholung der Unlust im Sinne des Realitätsprinzips - letztendlich dem Lustprinzip unterliegt. Lacan sieht hier einen generellen Zusammenhang, der sich weit über die bloße Wiederholung innerhalb der traumatischen Neurose erstreckt und der im Kern des „radikalen Konflikts zwischen Lust- und Realitätsprinzip“²¹ liegt.

Denn *tuché* ist das Trauma als „schlechte Begegnung“, und jeder verpasste Berührungs punkt mit dem Realen, der dem Trieb „in die Quere kommt“, verdichtet sich zu einem leeren Punkt um den herum sich die Signifikanten mehren. So spricht sich Lacan für eine „schubartige“ psychosexuelle Entwicklung aus, die nicht durch quasi angeborene Etappen einer psychischen Reifung, sondern

16 Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, 1920. Elektronische Ausgabe: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/916/1>

17 S. Lacan, Jacques: Seminar XI. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1991. S. 53 – 67.

18 Ebd., S. 53 – 54.

19 Verhaeghe, Paul: *Lacan's Answer to the Classical Mind/Body Deadlock: Retracting Freuds Beyond*, S. 117, in Barnard S./ Fink, B.: *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love Knowledge and Feminine Sexuality*, S. 109 – 140.

20 Lacan, XI, S. 55.

21 Ebd. S. 55.

durch (verpasste) Begegnungen mit dem Realen vorangetrieben wird.²² Dies setzt letztendlich voraus, dass die ganze Maschinerie menschlicher Erfahrung und Wissens, und somit die gesamte Subjektstruktur in ihrem eigentlichen Kern von der Dialektik von *automaton* und *tuché*, die ihre Synthese im Lustprinzip findet, getragen wird. Andrea Hurst fasst diese Relation so zusammen:

Coherence is in fact fabricated as a defense, because we desire and require it, and our desire for coherence colors perception. [...] if thinking is triggered by the inexplicable, in the form of a singular event, the pleasure principle (rather than reality testing) ensures that its fulfillment is the production of an ideal system in which everything is explained, integrated, unified, stabilized, and systematized. [...] That is, the event as understood is never what it „really is“, but is something antithetical to this, namely merely a circumscribed part of a system of facilitations – a stable, habitual acquisition that is Imaginary rather than Real. Knowledge, therefore, is directed first toward achieving my pleasure; desire gets in the way of truth (which is uncertainty). While humans do seek truth, supposedly, we tend to accept as „true“ only what conforms to our economic pleasure requirements.²³

Anders als Freud sieht Lacan das Trauma nicht als in der Erfahrung wiederintegrierbar an. Es gibt also nicht das Geschehnis, das in seiner originellen Form zu rekonstruieren oder zu enthüllen wäre, gerade weil die Begegnung mit dem Realen eine *verpasste* ist, eine nicht zu wiederholende. Die imaginär-symbolische *Hülle*, welche die Leere der verpassten Begegnung umgibt und gleichzeitig auf diese hinweist, bezeichnet Lacan als den Schirm (*l'écran*). Für Hurst besteht dieser aus „economizing, fabricating representatives“, die in der lacanschen Terminologie Objekten *klein a* entsprechen.²⁴

Im elften Seminar benutzt Lacan den Begriff des Schirmes in Zusammenhang mit einem weiteren Schlüsselkonzept, das uns hier insbesondere hinsichtlich der Diskussion über die traumatische Ästhetik in den visuellen Künsten interessieren wird.

22 Ebd. S. 64.

23 Hurst, Andrea: *Derrida vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis (Perspectives in Continental Philosophy)*, 2008. S. 215 – 216.

24 Ebd. S. 219.

2.2. Der Blick

Die Rede ist von dem Begriff des Blicks (*le regard*), der im zweiten Kapitel des elften Seminars diskutiert wird. In Anlehnung an Sartre und Merleau-Ponty entwickelt Lacan die Idee eines depersonifizierten Blicks, der sich in der Eigenschaft der Welt *sich zu zeigen* manifestiert. Gleichzeitig kommt der Blick in jener Diskrepanz des Subjekts auf, die ihn gleichzeitig als sehende und sichtbare Instanz in der Welt positioniert. Dies ist der Sinn hinter Lacans Anekdote von der Sardinendose, welche auf eine unerschütterliche, vom Bewusstsein überschriebene skopische Verankerung des Subjekts im Realen hindeutet: „I see only from one point, but in my existence I am looked at from all sides.“²⁵

Der Blick ist also nicht im Feld des Anderen anzutreffen, er gehört nicht ausschließlich – wie bei Sartre – dem Bereich des Symbolischen an, sondern ist vielmehr als ein Residuum der Spaltung des Spiegelstadiums zu denken, das mit dem Eintritt in die Symbolische Ordnung als radikaler Mangel konstituiert wird. Sicht und Blick können sich dementsprechend nie treffen, sie finden immer in der Verschiebung des jeweils anderen statt.

Was bedeutet das?

Während seiner psychosexuellen Entwicklung verliert das Kind verschiedene Aspekte seiner Beziehung zur Welt. Man könnte diese Prozesse auch als Abspaltungen oder Markierungen innerhalb des Subjekts, bzw. zwischen Außen und Innen betrachten, wobei erst die Spaltungen selbst diese Oppositionen hervorrufen. Jeder Verlust wird gekennzeichnet durch einen repräsentativen Ersatz, der jedoch immerzu seinen Mangel, nicht das zu sein was er ersetzt, mit sich trägt. Lacan spricht in diesem Zusammenhang von dem *objet petit a*, das nie erreichbare Objekt des Begehrns, das dieses vorantreibt:

Object *a* is something from which the subject, in order to constitute itself, has separated itself off as an organ. This serves as a symbol of lack, that is to say, of the phallus, not as such, but insofar as it is lacking.²⁶

Auf der skopischen Ebene ereignet sich diese Spaltung zwischen dem Auge und dem Blick.²⁷ Die imaginäre Funktion als Identifizierung und Konstituierung meiner Gestalt/meines Egos im Spiegelstadium bedingt auf der visuellen Ebene den ersten Schritt in der Wahrnehmung von Kohärenz im zeitlich-räumlichen Sinn. Diese noch instabile Kohärenz ist eine vorzeitige

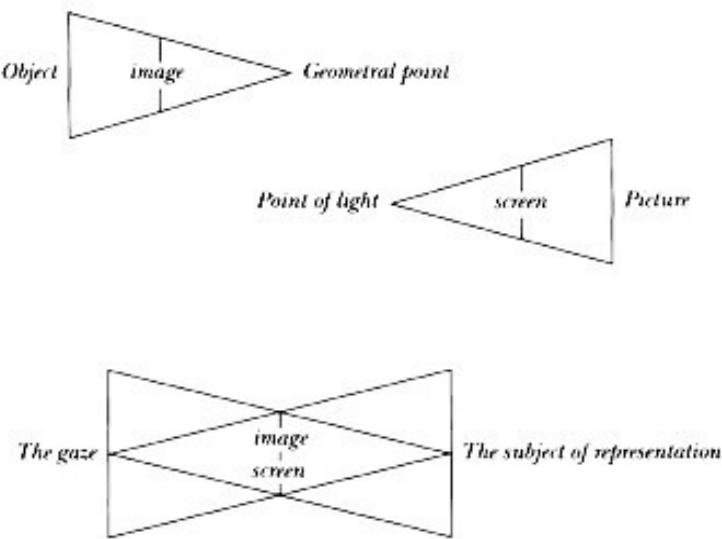
25 Lacan XI, S. 72.

26 Ebd, S. 103.

27 S. ebd, S. 72 – 77.

phänomenologische Kartographierung, die erst im Symbolischen ihre Vollendung finden wird. Der Blick ist also die Kehrseite des bewussten Sehens oder anders, der Zeuge der falschen Annahme einer Herrschaft des Subjekts über seine Bilder.

Lacan entwickelt dieses Konzept als dezidierte Kritik am kartesischen Subjekt: In seiner graphischen Darstellung der Sichtbarkeit wird dem Konus der geometrischen Optik, in dem das Auge-Subjekt den Fluchtpunkt der Perspektive bildet, ein weiterer Konus, der vom Objekt her „ausstrahlt“, gegenübergestellt. An der Schnittstelle der beiden Koni entsteht das Bild, das mit dem Schirm zusammenfällt (*l'image-écran*).



Eine aufschlussreiche Auslegung dieses Diagramms²⁸ schlägt Peter Schwenger vor, indem er auf die Reversibilität der beiden Koni hinweist:

The first diagram funnels the objects of the world, by way of their images, into a point that is both the physical eye and the subjective „I“. That point is geometrical in reference to the linear-mathematical system of Renaissance perspective. Disconcertingly, geometrical claims to mastery must extend not only to objects but also to subjects, for both are defined by their place within the perspective system. Indeed Lacan's diagram could be read as the very opposite of mastery.²⁹

Das zweite Diagramm ist daher nichts anderes als eine umgekehrte Lesung des ersten: Nicht der subjektive Blick wirft sein Netz über die Welt, es ist vielmehr diese, die das Auge überfällt und

28 Das Diagramm ist Fosters Buch entnommen. S. Foster: *The Return of the Real*, S. 139.

29 Schwenger, Peter: *The Tears of Things: Melancholy And Physical Objects*, 2006. S. 37.

füllt.³⁰ Einzeln gibt aber keines der beiden Diagramme das Verhältnis zwischen Subjekt und Blick wieder. Nur in ihrer gegenseitigen Überlappung in der dritten Grafik, kommt die ganze Tragweite der komplizierten Natur der visuellen Wahrnehmung zu Tage, in der wir unschwer den Einfluss von Merleau-Pontys Chiasmus erkennen.

Wenn die bewusste Sicht einer Externalisierung des Objekts nahekommt, so wird diese Eigenschaft von der geometrischen Optik als eine nicht hinterfragbare, feste Relation (die einer radikalen Trennung gleichzusetzen ist) zwischen Subjekt und Objekt postuliert. Was dabei ausgeblendet wird, so Lacan, wäre, was Merleau-Ponty als Chiasmus bezeichnet - die Verwobenheit des Innen und Außen in der Wahrnehmung:

That which is light looks at me, and by means of that light in the depths of my eye, something is painted - something that is not simply a constructed relation, the object on which the philosopher lingers - but something that is an impression, the shimmering of a surface that is not, in advance, situated for me in its distance. This is something that introduces what was elided in the geometrical relation - the depth of field, with all its ambiguity and variability, which is in no way mastered by me. It is rather it that grasps me, solicits me at every moment, and makes of the landscape something other than a landscape, something other than what I have called the picture.³¹

Lacan begegnet somit dem Problem der Dialektik zwischen Erscheinung und Substanz auf einer phänomenologischen Ebene, die es gleichzeitig abschafft. Man erinnere sich hier an Merleau-Pontys Gedanke über die Zwiespältigkeit des Leibes in *Phänomenologie der Wahrnehmung*:

Mein Leib so pflegt man zu sagen, ist an den „doppelten Empfindungen“ zu erkennen, die er mir gibt: Berühre ich meine rechte Hand mit der linken, so hat der Gegenstand rechte Hand die Eigentümlichkeit, auch seinerseits die Berührung zu empfinden. Wir sahen freilich bereits, dass niemals beide Hände zugleich wechselseitig zueinander als sich berührende und berührte verhalten. Drücke ich beide Hände zusammen, so erfahre ich nicht etwa zweierlei Empfindungen in eins, so wie ich zwei nebeneinanderliegende Gegenstände wahrnehme, sondern eine zweideutige Organisation, in der beide Hände in der Funktion der „berührten“ oder „berührenden“ zu alternieren vermögen.³²

30 Vgl. Lacan, XI, S. 94.

31 Lacan XI, S. 96.

32 Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1965. S.118.

Genau diese Zwiespältigkeit, die in der „zweideutigen Organisation“ der Wahrnehmung besteht, wird von Lacan auf die Spaltung des Skopischen übertragen: „[...] you never look at me from the place from which I see you.“³³ Die Kritik wendet sich hier nicht nur gegen die „Objektivierung“ des Raumes aufgrund der Voraussetzung einer zwingenden Kohärenz der Wahrnehmungen, die jede partielle Wahrnehmung als ungenügend oder falsch positioniert, sondern auch gegen die Abspaltung des Subjekts *qua* Bewusstsein von der Welt.

Wir wollen aber an dieser Stelle noch stärker auf den Unterschied zwischen den theoretischen Projekten beider Autoren hinweisen, denn genau darin offenbart sich die „Weiterführung“ der Phänomenologie in den Bereich der Psychoanalyse. In *Deconstruction and the Ethical Turn* macht uns Peter Baker auf jene Domänen aufmerksam, in denen sich die Phänomenologie Merleau-Pontys bedeutend von der Psychoanalyse unterscheidet: die des *sprechenden* Subjekts, bzw. des Symbolischen und seiner Funktion in der Subjektkonstitution.³⁴ Verständlicherweise ist es genau hier wo die Kritik des elften Seminars einsetzt. Lacans Subjekt ist schon von vorne herein in seiner Abhängigkeit vom Diskurs des *Großen Anderen* als solches in der Symbolischen Ordnung und daher in einem Feld der Intersubjektivität eingeschrieben. Hiermit ist die phänomenologische Sicht immer schon durch die Ordnung des Symbolischen und das heißt durch das Lustprinzip selbst strukturiert – so schlägt Lacan die Brücke zwischen Merleau-Ponty und Sartre, indem er den Blick vom konkreten Subjekt löst, gleichzeitig aber seine Bedeutung eng an den Anderen koppelt.

Martin Jay gibt eine aufschlussreiche Bemerkung über die Entwicklung des Lacanschen Konzept des Blicks:

First, whereas in the mirror-stage argument, vision was involved in an imaginary identification with a gestalt of corporeal wholeness, an identification due to a specular projection of narcissistic sameness, now it was connected as well with desire for the other. [...] That is, the *objet a* Lacan called the gaze is not a mirror image of the subject; it is chiasmically crossed with the subject's eye. The dyad of specular projection is replaced by a dual and inverted triangulation [...]³⁵

Jay weist auf die unterschiedliche Konzeptualisierung der Sicht hin, die im zweiten Seminar noch

33 Lacan XI, S. 103.

34 Baker, Peter: *Deconstruction and the Ethical Turn*, 1995. S. 40 – 41. Dies ist nur einer der äußersten Punkte eines komplexen und fundamentalen Unterschieds in der Konzeptualisierung von Subjektivität bei Lacan und Merleau-Ponty, die hier aus Platzgründen nicht in ihrer vollen Tragweite wiedergegeben werden kann. Dazu s. z.B. das Kapitel *The Subject: Performance or Embodiment* in Butte, George: *I Know That You Know That I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*, 2004, S.17 – 24.

35 Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, 1993. S. 368.

auf der Ebene des Imaginären diskutiert, im elften innerhalb der symbolischen „Vervollständigung“ des Subjekts zu einem der Schlüsselbegriffe in der Theorie der Begierde avanciert ist. Die Ausweitung der dyadischen Beziehung der imaginären Funktion in das Modell einer durch den Signifikanten „abgeschlossenen“ Triade ist aber keinesfalls eine tatsächliche Modifikation der Ideen des zweiten Seminars, sondern steht durchaus in Lacans Logik.

In der Überlappung der beiden Koni finden wir einen weiteren wichtigen Begriff wieder – den des Schirms. Diesmal, in der Tat, verwendet ihn Lacan mit einer abgewandelten Konnotation, und dennoch ist er dem Begriff des Trauma-Schirms nicht völlig unverwandt. Mehr als eine Art Filmprojektionsfläche, ist der Schirm wie eine semitransparente „Abschirmung“ zu verstehen, die das Blickfeld organisiert. Der Schirm ist also hier - in einem psychoanalytischen Register und das heißt in Bezug auf die Frage nach dem Subjekt zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein- das Äquivalent des Chiasmus, bzw. ein topologischer Knoten, der alle drei Register involviert:

We now see that the image, if not perfectly equivalent to the opaque screen, is inextricably involved with it. And both hover between subject and object, no matter in what direction you may be reading the diagrams. The image does not inhere in the object, which is always other than one's image of it. Nor does it inhere in the subject, which is never sufficient in itself to produce the image. Similarly the screen is between the object, which it claims to represent, and the subject which projects it before the object's gaze [...] ³⁶

Die Definition des *image-écran* ist, wie Hal Foster bemerkt, etwas obskur.³⁷ Es erscheint deswegen wichtig, noch einmal genauer auf die Rolle des Imaginären und des Symbolischen in seiner Formierung einzugehen.

Der Bildschirm ist nach Lacan sowohl der Ort der Mit-teilung³⁸ als auch das Schild oder die Abwehr des Subjekts gegen den Blick. Anders als das Tier, das schlechthin in der imaginären Falle gefangen ist, weiß das sprechende Subjekt den Schirm zu extrahieren und zu manipulieren. Veranschaulicht wird diese Asymmetrie zwischen Tier und Mensch in der von Lacan mehrmals zitierten Anekdote über Zeuxis und Pharrasios³⁹: Die Vögel werden durch das Imaginäre getäuscht, da für sie kein Mangel (in) der Erscheinung besteht; der Mensch andererseits wird getäuscht gerade durch den fingierten Mangel der Erscheinung, die etwas anderes als sich selbst zu verbergen scheint. Die entsprechenden „Lockobjekte“ vermitteln eine bestimmte Bedeutung. Wenn die Vögel

36 Schwenger: *The Tears of Things*, S. 39.

37 Foster: *Obscene, Abject Traumatic*, S. 109; in *October*, Band 78, Herbst, 1996, S.106-124.

38 Lacan XI, S. 107.

39 Ebd. S. 111 – 112.

sich durch Trauben täuschen lassen, so sind diese als solche schon *ausreichend* für ihre Befriedigung, das Objekt des Begehrens dagegen, das in diesem Falle mit dem *objet petit a* des skopischen Triebs, und daher mit dem Blick gleichzusetzen ist, kann *per definitionem* nicht erreicht werden. Die Täuschung des Zeuxis impliziert also in gewisser Hinsicht den Einbruch des Symbolischen in das Imaginäre bzw. die Erweiterung der dyadischen Beziehung in eine tryadische, wodurch erstmals (symbolischer) Mangel ermöglicht wird: „[...] if one wishes to deceive a man, what one presents to him is the painting of a veil, that is to say, something that incites him to ask what is behind it.“⁴⁰ Der eigentliche springende Punkt der Anekdote ist aber die Täuschung selbst als ausschließlich menschliches Phänomen in ihrer ambivalenten Bewegung einer gleichzeitigen Ver- und Enthüllung.⁴¹ Was in der Täuschung des Zeuxis enthüllt ist, ist daher nichts anderes als die Funktion des Schirmes und seine Manipulierbarkeit durch die visuelle Kunst.

In *The Gaze as an Object* schreibt Quinet:

The function of the screen is to erase the gaze from the world, from the world's show from the Other as reality, with all the significations that help constitute our environment. The object is erased in this representation, which means that there is a screen, which hides the gaze, and this is illustrated by the spot. Lacan says that the spot can represent the screen; at the same time the screen hides the gaze.⁴²

Quinets Analogie zwischen dem Bildschirm und dem Begriff des Flecks, die von Lacan implizit gegeben ist, erleichtert das Verständnis der doppelten Funktion des Bildschirms in Bezug auf den Blick. Der Fleck ist somit ein „unorganisiertes“ Bild, das heißt ein Schirm, der sich als solcher manifestiert. Somit ist er auch gleichzeitig anamorph, formbar. „And if I am anything in the picture,“ schreibt Lacan, „it is always in the form of the screen, which I earlier called the stain, the spot.“⁴³ Was aber bedeutet dieses „I“? Ist dies nicht derselbe Gedanke, der einige Seiten früher formuliert wurde und den Blick als die Kehrseite des Bewusstseins postulierte?⁴⁴ Ich verstehe das „I“ in diesem Kontext als das Subjekt der symbolischen Ordnung in seiner Relation zum Imaginären im spezifischen Bereich der Sichtbarkeit. Der Bildschirm beinhaltet sowohl das *Vokabular der Bilder*, als auch die *méconnaissance* des Spiegelstadiums, die bereits vorsymbolisch

40 Ebd. S. 112.

41 In einer ähnlichen Weise argumentiert Žižek, wenn er schreibt, dass die Täuschung, die in diesem Falle den Mangel enthüllt, nur durch die symbolische Ordnung möglich gemacht wird. S. dazu Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, 1989. S. 196 – 197.

42 Quinet, Antonio: *The Gaze as an Object*; S. 144. in Fink, Bruce / Feldstein, Richard/ Jaanus, Maarie [Hrsg]: *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 2002. S 139 – 147.

43 Lacan XI, S. 97.

44 Dazu S. ebd. S. 74 - 75

die Kohärenz des Gesehenen etabliert. Die Rolle der Imaginären Funktion sollte hier als genau das verstanden werden, was nach Lacan jede subjektive Sicht im Rahmen einer klinischen psycho-physiologischen „Normalität“ konstituieren würde, nämlich die Spaltung zwischen Auge und Blick, oder auch zwischen Ego und Welt. Somit gehört der Blick - wenn eine solche Zuordnung überhaupt angemessen erscheint – dem Register des Realen an. Dies ist insofern unrichtig, als dass der Blick nur innerhalb der Spaltung des Individuums gedacht wird – eine Begegnung mit ihm wäre, wenn überhaupt möglich, eine verpasste Begegnung mit dem Realen, die jenseits des imaginär Sichtbaren läge⁴⁵. Nichtsdestotrotz „enthält“ der Schirm immerzu einen Funken des Realen, um den herum er kristallisiert. Dieses Paradoxon ist der Natur des Realen geschuldet, das gleichzeitig das „Unmögliche“ wie das „Untertragende“ der Realität des Subjekts⁴⁶ ist.

Kommen wir aber zurück zum Begriff des Schirms und seinem Verhältnis zu den visuellen Künsten. Lacan spricht von zwei Modi des Verhältnisses des (künstlerischen) Bildes zum Blick: *dompte-regard* oder Blickfang und *trompe-l'oeil* bzw. Augentäuschung. Die zweite Funktion stellt eine Teilmenge der ersten da: Nur manche Kunstwerke täuschen das Auge, das Ziel jeder Kunst liegt aber letzten Endes in einer Zähmung des Blicks.⁴⁷ Sowohl die Bezeichnungen der beschriebenen Phänomene als auch Lacans Beispiele aus der Kunstgeschichte legen eine perspektivistische Lesung des *dompte-regard* und *trompe-l'oeil* nahe. Ein zentralperspektivistisches Renaissancegemälde wäre demnach „ein Fest für das Auge“, da es dem Betrachter die Herrschaft über das visuelle Feld überlässt und im gleichen Zuge den Blick ausblendet, bzw. die Suche nach dem *Objekt a* zähmt. Das wäre die apollinische Funktion der Kunst, der Blickfang.

Der Blickfang ist auch in der Augentäuschung präsent, geht hier aber Hand in Hand mit der Offenbarung der Multiperspektivität des Schirms. Tatsächlich wird in der Kunst des *trompe-l'oeil* dem Blick Tribut gezollt, aber nur insofern als dass die „Porösität“ des Bildschirms heraufbeschwört wird. So wirft der eigentümliche Bruch der Perspektive im Falle der Anamorphose – hier als Spezialfall einer Augentäuschung gedacht – das Subjekt auf die Spaltung von Auge und Blick und also auf sein skopisches Begehr zu. Kunst besitzt also im Falle der Augentäuschung eine Funktion, die derjenigen der Psychoanalyse nahekommt: Sie eröffnet eine Mobilität im Feld des Begehrns, indem sie den Mangel des *objet petit a* und die Unmöglichkeit seiner Erreichbarkeit markiert und vorführt.⁴⁸

45 Das Herauslösen eines Elements im Borromäischen Knoten führt zum Einsturz der gesamten Struktur.

46 Lacan XI, S. 55.

47 Foster: *Obscene, Abject, Traumatic*, S. 110.

48 S. dazu: Tuhkanen, Mikko: *The American Optic*, S. 55. In der Forschung lassen sich zahlreiche unterschiedliche Interpretation zu dieser eher schwer verständlichen Passage des elften Seminars finden. Ich möchte speziell auf die von der hier vorgestellten Perspektive etwas abweichende Leseweise Jonathan Lees hinweisen, der in der Betrachtung von Gemälden eine Lockerung des imaginären *moi* sieht, die ein Zurückwerfen des Subjekts auf seine reale Kondition und somit eine gleichzeitige Stärkung des Symbolischen bewirkt. Lees Position besitzt mehrere

problematische Züge, u.a. die Gleichsetzung des Realen mit dem phänomenologischen Leib; die Möglichkeit einer Ablehnung des *Objekts a*, bzw. eines (partiellen) Ausschaltens der Imaginären Funktion/des Egos durch das Bild, sowie das Postulat einer traumatischen Eigenschaft für das *dompte-regard*. Letztere erscheint nicht in Lacans Sinne, interessanterweise offenbart aber Lees Argumentation einige Parallelen zu Fosters Gedanken über das *Zerreißen des Bildschirms* im traumatischen Realismus. S. Lee, Jonathan S.: *Jacques Lacan*, 1990. S. 158 – 161.

3. Die Rückkehr des Realen

Gibt es eine Kunst, die jenseits der Funktionen des Blickfangs und der Augentäuschung operiert bzw. operieren möchte? Ist andererseits ein Niederreißen des Schirmes durch eine visuelle Repräsentation überhaupt möglich? Wie äußert sich und was bezweckt eine solche „traumatische Natur“ des Kunstwerks?

Das sind einige der zentralen Fragen, die Hal Foster im gleichnamigen Kapitel von *The Return of the Real* stellt. Wir werden sehen, dass Foster diese hauptsächlich vor einem kunsthistorisch-kultuwissenschaftlichen und weniger vor einem „ontologischen“ Hintergrund diskutiert. Die „ontologische Problematik“ dieser Fragen erweist sich jedoch als größter Stolperstein für die Intentionen und die Funktion des traumatischen Realismus als avantgarde Strategie.

Anknüpfend an Fosters Überlegungen aus *The Return of the Real* und einer Reihe jüngerer Untersuchungen „traumatischer“ Ansätze in der Kunst sollen am Ende dieses Abschnitts gegenwärtige indexikalische und antivisuelle Tendenzen als bildkritische Strategien untersucht werden.

3.1. Die Ästhetik des Konventionalismus

The Return of the Real stellt den Versuch einer Genealogie und theoretischen Strukturierung der Nachkriegsavantgarde Amerikas bis hin zu den Neunzigerjahren dar.

Foster beschreibt drei postminimalistische Etappen, welche durch verschiedene Modelle dominiert werden und eine quasi zirkuläre Bewegung beschreiben. Von einem textualistischen Zugang in den Siebzigern, über den simularkalen Geist der Achtziger hin zu einer Spaltung, die einerseits als Rückgang zum Referenten im Sinne eines *ethnographical turn*, andererseits in einer traumatischen Fixierung auf das Unrepräsentierbare ihren Ausdruck findet, zeichnet sich in der inneren Logik dieser Theoretisierung interessanterweise ein invertiertes lacansches Repräsentationsmodell ab.

Es bietet sich an, diese Entwicklung zumindest vom Zeitpunkt des Einbruchs simulakraler Modelle weg zu verfolgen, wie sie sich im *simulation painting* und der Warenkulptur der Achtziger äußern. Es soll auf diese Weise ein besserer Einblick in Foster Genealogie des traumatischen Realismus gewährt werden, der als eine Überwindung des simulakralen Paradigmas, ohne die Aufgabe des dezentralisierten, postmodernen Subjekts dargestellt wird.

Im vierten Kapitel des Buches, *The Art of Cynical Reason*, wird die Ästhetik der Achtziger unter dem Begriff des Konventionalismus subsumiert. Dieser äußert sich allgemein in der

Tendenz einer zunehmende Abkopplung zwischen Signifikant und Signifikat, die eine freie Fluktuation der Zeichen in Gang setzt:

[...] this model can be termed *conventionalist*, for, with the permission of a poststructuralism that was not well understood, it tended to treat all practices (artistic, social, and otherwise) as detached signifiers to be manipulated, ahistorical conventions to be consumed. Not restricted to any one style, conventionalism tended to reduce these practices abstractions, indeed to simulacra.⁴⁹

Die konventionalistische Kunst „mimikriert“ mit anderen Worten bewusst eine ökonomische Rationalisierung des Kunstwerkes um diese (kritisch) aufzudecken. Dies ist die Geste einer Inversion Duchamps: Konnte das ready-made als avantgarde Erscheinung die Frage nach dem ästhetisch/ontologischen Wert des Kunstwerks noch stellen, so manifestiert sich in den Arbeiten Koons' und Steinbachs (um Fosters Beispiele zu zitieren) ein Ineinanderfallen des Gerauchs-, Ausstellungs- und ästhetischen Wertes; diese Objekte fungieren also als die zynischen Embleme eines Zeichenfetischismus, der die Beziehungen zwischen Markt und Kunst an die Oberfläche des Kunstwerks drängt:

In general they intimate, that all these values – aesthetic, use, and exchange/exhibition – are now subsumed by *sign exchange value*. They suggest, in other words, that we covet and consume not the vacuum cleaners so much as the Sheltons, not the basketball shoes so much as the Air Jordans, and that this passion for the sign, this fetishism of the signifier, governs our reception of art as well: we covet and consume not the work per se so much as the Koons, the Steinbach.⁵⁰

Der Konventionalismus exerziert also eine Art parodistische Verkörperung, deren Kritik, wenn überhaupt vorhanden, darin besteht die Annäherung zwischen Kunst und Ware auf die Spitze zu treiben - das tut er in einem selbstmörderischem Akt, vollzieht es sozusagen „am eigenen Leib“. Die Kunstwerke approprieren und stellen nicht mehr Waren da, sie verkörpern das Kunstwerk als Ware und sind in diesem Sinne absolut selbstreflexiv.

Neben der *commodity sculpture* bezieht sich Foster in diesem Zusammenhang auch auf Tendenzen in der Malerei (bzw. der visuell orientierten Kunst), die er als *simulation painting* bezeichnet. Unter

49 Foster: *The Return of the Real*, S. 91.

50 Ebd. S. 112.

diesen Positionen lassen sich u.a. die appropriativen Strategien Sherrie Levines, Barbara Krugers oder Louise Lawlers einreihen, die als Versuche einer Rekodierung und Remythisierung medial oder kulturell vermittelter Vorstellungen interpretiert werden. Hier wie dort sieht aber Foster das Problem der simulakralen Subversion in ihrer Doppelbödigkeit, die die Frage offen lässt, ob diese Kunst die kulturelle Ordnung, die sie allegorisch wiederholt, letztendlich erschüttert oder vielmehr sogar stärkt.⁵¹ In *Allegorical Procedures*, einem Essay auf dem sich Foster vermehrt bezieht, liefert Benjamin Buchloh eine Zusammenfassung dieser Problematik, die er am Falle Levines erläutert und welche das Paradoxon der allegorischen Techniken des *simulation painting* und *commodity sculpture* auf den Punkt zu bringen scheint:

Levine's apparently radical denial of authorship might fail to recognize the socially acceptable, if not desirable, features it implies: a reaffirmation of the dismantling of the individual and silent complacency in the face of the static conditions of reified existence. The faint historical spaces the work establishes between the original and the reproduction seduce the viewer into fatalistic acceptance, since these spaces do not open up a dimension of critical negativity that would imply practice and encounter rather than contemplation. [...] In true allegorical fashion Levine subjects historical objects to an act of confiscation where their innate authenticity, historical function, and meaning is robbed for the second time. Levine's attitude embodies the ambivalence of the artist and intellectual who lacks class identity and political perspective [...]⁵²

Fosters theoretischer Zugang zur Kunst der Achtziger stützt sich stark auf Baudrillards Simulationstheorie sowie auf Guy Debords Begriff der Spektakelgesellschaft. Spektakel ist hier lediglich die andere Seite einer durch selbstreferentielle Zeichen bevölkerten (Kunst)welt, wie sie dem Zustand der Hyperrealität Baudrillards nahekommt. Im Kontext der Kunst, und auch überhaupt, bewirkt die Entleerung des Zeichen (das wir bis hierhin als Simulakrum bezeichnet haben), eine Lähmung des Betrachters. Er wird dadurch nicht nur als ohnmächtig, sondern auch als eine blasierte, hermetische Instanz konstituiert, von dessen Oberfläche das Kunstwerk genauso abprallt, wie sein Blick von diesem. Diese Relation hat weitreichende Folgen für die Sicht und das Visuelle, die als Veroberflächlichung und Verschiebung der Welt begriffen werden. Noch wichtiger ist aber, dass das Spektakel nicht nur durch das *Schauen* selbst bestimmt wird, sondern vor allem durch die Inaktivität dieses Schauens im weitesten Sinne:

51 Ebd.

52 Buchloh, Benjamin: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, S. 52; in *Artforum*, Vol. XXI, 1982, S. 43 – 57.

Where the real world changes into simple images, the simple images become real beings and effective motivations of hypnotic behaviour. The spectacle, as a tendency to make one see the world by means of various specialized mediations (it can no longer be grasped directly), naturally finds vision to be the privileged human sense which the sense of touch was for other epochs; the most abstract, the most mystifiable sense corresponds to the generalized abstraction of present-day society. But the spectacle is not identifiable with mere gazing, even combined with hearing. It is that which escapes the activity of men, that which escapes reconsideration and correction by their work. It is the opposite of dialogue. Wherever there is independent representation, the spectacle reconstitutes itself.⁵³

Diesem theoretischen Rahmen stellt Foster sodann eine gegensätzliche Konzeptualisierung der Sicht entgegen, die sich auf das Trauma und den Blick der lacanschen Psychoanalyse stützt. Die Prinzipien dieser Gegenposition sieht er in der Kunst des traumatischen Realismus, wenn nicht verwirklicht, so zumindest angestrebt. Diese neue Strömung konstituiert für ihn eine andere Verbindung zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, die nun nicht mehr ausschließlich vor dem Hintergrund einer ökonomisch-gesellschaftlichen Ebene ausgetragen wird, sondern den Rezipienten dezidiert als psychisches Subjekt anspricht. Dementsprechend geschieht auch die Umwertung der Zeichensprache der Kunstwerke, die sich in andere Repräsentationssysteme begeben.

53 Debord, Guy: *The Society of Spectacle*, 1967. Elektronische Ausgabe:
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>

3.3. Traumatischer Realismus

Zu Beginn der Neunzigerjahre zeichnen sich für Foster am Horizont der amerikanischen Kunstlandschaft zunehmend neue, dem konventionalistischen Geist entgegengesetzte Tendenzen ab. Sowohl im Sinne der intramedialen kunstgeschichtlichen Entwicklung als auch im Zuge der sich zusätzlichen politisch-sozialen Debatten der Zeit (der sog. *culture wars*) interpretiert Foster diese Tendenzen als eine Abwendung vom simulakralen Paradigma und dessen kritisch-zynischer Verstrickung mit dem Warencharakter des Kunstwerks, begleitet durch eine Hinwendung zum Trauma und dem Unrepräsentierbaren als neue sinn- und subjektivitätsstiftende Konstanten.⁵⁴ Die Charakteristika dieser Kunstpositionen werden vor allem vor dem Hintergrund psychoanalytischer (Trauma)diskurse – wie derjenigen Lacans und Kristevas – erfasst. Zentrale Rollen spielen dabei die vier Begriffe *Blick*, *Abjekt*, *Trauma* und *das Reale*, zwischen denen Foster eine komplizierte Verbindung herzustellen versucht. Wir wollen nun die Schritte dieser Theoretisierung etwas genauer verfolgen.

Lacans Traumakonzept steht im Mittelpunkt von Hal Fosters Entwurf eines alternativen Zugangs zu Andy Warhols *Death in America* Serie. Foster sucht hierbei einerseits das geläufige simulakrale Interpretationsmodell Barthes' und Baudrillards (Wiederholung als Strategie der Desymbolisierung des Objekts; totale Aushöhlung des Signifikanten), als auch eine referentielle Deutung Warhols (das Bild als Zeuge der Realität), wie sie etwa von Thomas Crow vertreten wird, zu überwinden, indem er eine dritte Möglichkeit erwägt.⁵⁵ Interessanterweise zeichnet sich diese durch die Vereinigung beider Modelle aus – die Bilder Warhols seien, so Foster, gleichzeitig „referential and simulacral, connected and disconnected, affective and affectless, critical and complacent“⁵⁶. Diese Dialektik lässt die seltsame Natur des Lacanschen Schirmes wiedererkennen: Was als Widerspruch erscheint, findet in der psychischen Funktion des Wiederholungszwanges zusammen. Durch ihre obsessive Insistenz auf dem Signifikanten und seinem realen Kern – seiner Vakuole – bewahren Warhols Bilder das Bewusstsein vor dem Realen, im selben Augenblick interessieren sie aber gerade wegen dem, was sie verbergen. Sie markieren also die traumatische

54 Neben dem traumatischen Realismus, der vor allem in der *abject art* der Neunziger seinen Ausdruck findet, spricht Foster auch vom traumatischen Illusionismus, welcher im Superrealismus eines Richard Estes oder Richard Prince gesehen werden kann. Die zwei Ausrichtungen differieren lediglich in ihrem jeweiligen Fokus, lassen sich aber in der Interpretation Fosters durch dieselben Kategorien beschreiben und führen dementsprechend auch eine ähnliche Agenda. Nichtsdestotrotz fällt dem traumatischen Illusionismus im Originaltext weniger Gewicht zu, weswegen er auch hier nur am Rande erwähnt werden soll.

55 Foster: *The Return of the Real*, S. 129 – 130.

56 Ebd. S. 130.

Leere, werden andererseits erst durch diese in Gang gesetzt.

Die Wiederholung bei Warhol ist nach dieser Interpretation mit dem Wiederholungszwang strukturell verwandt, wobei hier das Banale und Alltägliche, das *automaton* des Massenmediums in einem derartigen Ausmaß reproduziert wird, dass sich das beunruhigende Gefühl einer anderen, unausgedrückten „Realität“ hinter der Darstellung anbahnt. Foster sieht aber auch ein weiteres, *tychisches* Moment in Warhol, das wie eine Wunde in die tiefenlose Fläche des Bildes einschneidet. In *Ambulance Disaster* beispielsweise ist es der „zufällige“ tränenförmige Fleck, der den Kopf der toten Frau verdeckt, anderswo ist es in der Kolorierung der Bilder zu finden.⁵⁷

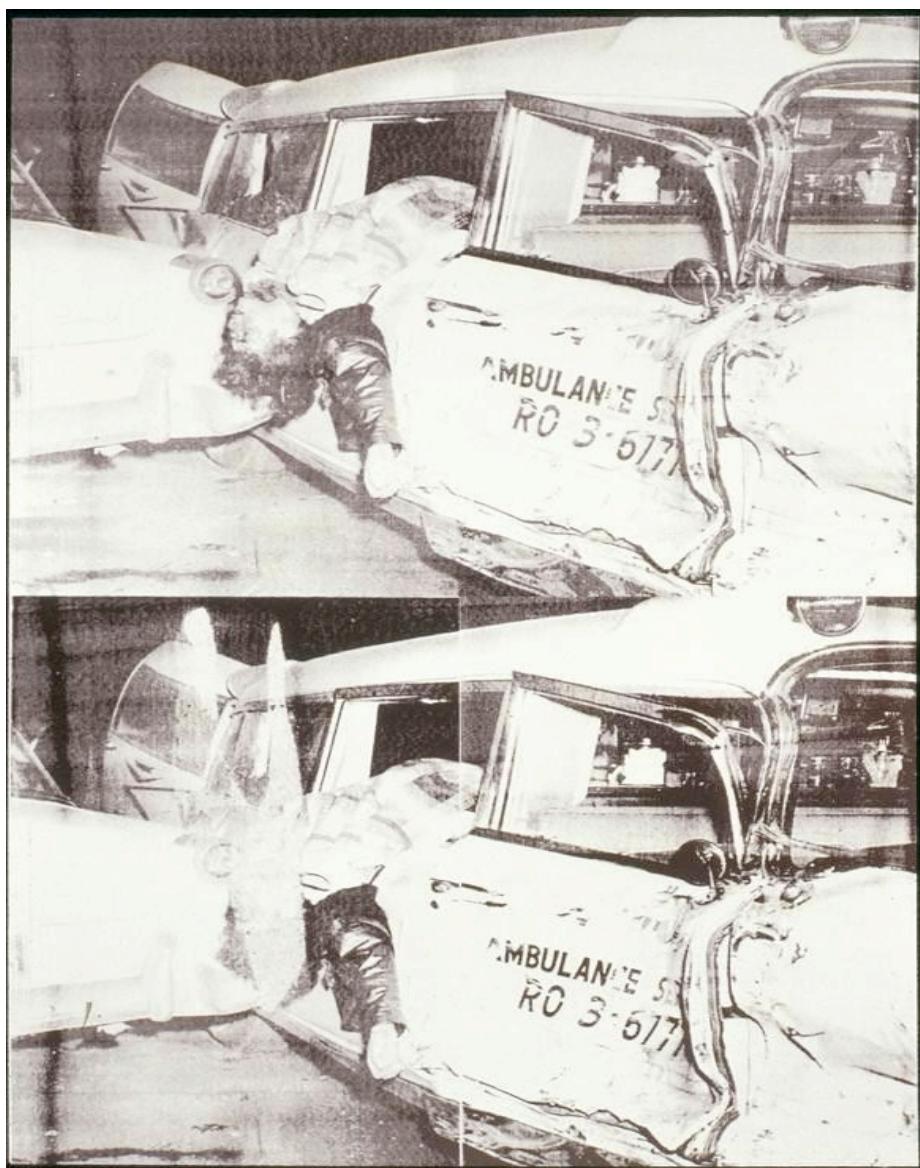


Abb.1 Andy Warhol: Ambulance Disaster 1963/64.

Das Beispiel Warhols dient Foster als Prélude zur Diskussion der zwei kontemporären Tendenzen

57 Ebd. S. 136.

traumatischer Kunst (traumatischer Illusionismus bzw. Realismus), da er beide Momente dieser aufweist: 1) die Obsession mit dem Schirm, manifestiert im ambivalenten simulakral-tychischen Verhältnis der Verdrängung; und 2) den Versuch einer Verwundung des Schirms, bzw. dem Effekt eines *Traumas zweiter Ordnung*⁵⁸ in der Darstellung, der im Falle Warhols einer quasi malerischen Äquivalente des Barthschen *punctums* nahekommt.⁵⁹ In Anlehnung an Lacans Bemerkungen über die bildende Kunst als Blickfang spricht Foster dem traumatischen Realismus den Versuch einer Heraufbeschwörung des Realen im Bildlichen zu:

[...] I will suggest that some contemporary art refuses this age-old mandate to pacify the gaze, to unite the imaginary and the symbolic against the real. *It is if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition.*⁶⁰

Diese Definition geht von einem möglichen „Zerreißen“ des *image-écran* aus, wobei Fosters Verwendung des (Bild)schirmbegriffs von Anfang an etwas problematisch erscheint. Geht es bei Wahrhol noch um einen mehr oder weniger strukturellen Vergleich – Wiederholung des Bildlichen als zwanghafte Häufung leerer Signifikanten um den Kern des Traumas – so fällt in den späteren Beispielen aus der *abject art* der Trauma-Schirm mit dem *image-écran* zusammen. Diese Verwandtschaft ist ohne Zweifel auch bei Lacan gegeben, allerdings nimmt sie bei Foster eine ganz bestimmte Richtung an, welche letztendlich die Opposition zum simulakralen Bildmodell des Konventionalismus liefern soll. Anders gesagt spielt Foster Lacans Blick als neues Bildparadigma gegen das Kunstwerk des Spektakels aus. Dabei gilt, dass das Unrepräsentierbare nicht (gänzlich) konsumiert werden kann (und soll); umso fragwürdiger erscheint allerdings damit der Versuch einer positiven Symbolisierung von diesem.

So etwa in den Beispielen von Cindy Shermans *Disasters* und *Fairy Tales* Serien, die Foster an anderer Stelle ausführlich diskutiert. Hier zeigt sich deutlich die Verbindung zwischen dem Abjekt und der Verwundung des Bildschirms, die Foster dem traumatischen Realismus - zumindest als Intention - unterstellt. Betrachten wir etwas genauer eines der zitierten Beispiele, *Untitled #190*.

Wie auch bei früheren Photographien Shermans mit einem ähnlichen ikonographischen Konzept (ich denke etwa an *Untitled #167* oder *Untitled #175*) haben wir es hier mit einer schweren Erkennbarkeit des Dargestellten zu tun, das sich in einer Masse nicht identifizierbarer Gegenstände fingiert-organischen Ursprungs manifestiert. Beim zweiten Blick (in #190 wohl etwas unmittelbarer

58 Ebd.

59 Ebd. 135 – 136.

60 Ebd. S. 140.

als bei #167) stellt sich die Sicht auf die Kontur des Erkennbaren ein – in unserem Falle auf das entstellte, halbvergrabene Gesicht, das als unabgeschlossene Gestalt, von der inhomogenen Masse unidentifizierbarer Partikel nicht zu trennen, dennoch in einer vexierartigen Perspektive hervortritt.



Abb. 2 Cindy Sherman: Untitled #190 1991.

Zwei Punkte erscheinen von Belang: Zum einen die organischen bzw. im Kern anthropomorphen Bezüge des Abgebildeten, zum anderen eine Ambivalenz, die beim Visuell-Kognitiven beginnt, um sich von dort aus auf das Semantische auszuweiten. Mit anderen Worten produziert Shermans *Untitled #190* durch seine spezifische Darstellungsweise eine Verunsicherung von Kategorien, die vordergründig im Bereich des Subjektiv-Körperlichen liegen: „[...] the fundamental distinction between figure and ground, self and other, is lost“⁶¹, womit unmittelbar auf der Klaviatur des Objekten gespielt wird (Foster nimmt explizit Bezug auf Kristevas *Powers of Horror* und den dort vorgestellten Begriff des Objekts, das sich trotz anhaltender Missinterpretation nicht unbedingt als ein an konkrete Substanzen gekoppeltes Quasi-Objekt verhält, sondern im Sinne eines Verworfenen und Namenlosen zu verstehen ist, das vom Subjekt immer wieder von Neuem „separiert“ werden muss, damit dieses weiterbestehen kann.)

61 Foster: *The Return of the Real*, S. 149.

Wie schon gesagt ist die Ambiguität des Objekts in Shermans *Untitled #190* auf mehreren Ebenen präsent und eine davon ist diejenige des Blicks – dem Blick, wohlgemerkt als Kategorie des Subjekts. Die Verankerung des Leibs in der Welt als zugleich Materielles und Immaterielles bzw. als Sichtbar- und Unsichtbares wird hier durch die objekte Markierung des Körpers vorgeführt. So wäre für mich Fosters Auffassung eines „object-gaze invading the subject“ zu verstehen - man denke etwa an die bereits zitierte Bemerkung Lacans mit ihren starken Anklängen an Merleau-Ponty: „[...] I see only from one point, but in my existence I'm looked at from all sides“⁶². Der Blick wird von Foster in diesem Zusammenhang in einem recht materiell-phänomenologischen Sinne gelesen, er erscheint eng an dieselbe Paranoia des Subjekts geknüpft, die auch Kristeva im Sinne hat, wenn sie die Objektion als perpetuiertes und nie abzuschließendes Ritual der Restituation körperlicher Grenzen anspricht. Beiden Konzepten liegt die Annahme einer Instabilität des Egos zugrunde, der das Individuum ausgeliefert ist und zu entgehen sucht. Im Falle des Blicks ist dieser Konflikt auf die Dimension des Visuellen ausgetragen, die ihre ganz spezifischen Voraussetzungen mit sich bringt. Kristevas Objekt hält sich dagegen auf einer allgemeineren Ebene, ist nichtsdestotrotz grundsätzlich mit der Formierung des Egos und der Imaginären Funktion verbunden – und zwar als erste körperlich-räumliche Markierung, als Abtrennung von der „Mutter“, welche die primäre Verdrängung begleitet und erst Platz für die Identifikation des Spiegelstadiums schafft.⁶³

Ob Fosters Auslegung nun tatsächlich im Sinne Shermans steht, bleibt fraglich. Wie Margaret Iversen bemerkt, sind Shermans Photographien in ihrer bewusst betonten Artifizialität und Nachgestelltheit mehr der Simulation und Parodie als der Offenbarung des traumatischen Realen zugewandt.⁶⁴ Auch Sherman selbst scheint ihr Werk nicht als Versuch den Bildschirm niederzureißen, sondern als Mittel der Verfestigung und gleichzeitigen Unterminierung von diesem zu verstehen:

In horror stories or fairy tales, the fascination with the morbid is also, at least for me, a way to prepare for the unthinkable [...] That's why it's very important for me to show the artificiality of it all, because the horrors of the world are unwatchable, and they're too profound. It's much easier to absorb – to be entertained by it, but also to let it affect you psychologically – if it's done in a fake, humorous, artificial way.⁶⁵

Obwohl sich Shermans Arbeiten also eher an die Anrufung des Schirms in seiner apotropäischen

62 Lacan, XI, S. 72.

63 Auf diesen Punkt möchte ich im ersten Kapitel des zweiten Teils nochmal zurückkommen.

64 Iversen: S. 142.

65 Sherman, zitiert nach Cruz, Amada: *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman*; in *Cindy Sherman: Retrospective*, 1997. S. 8.

Funktion orientieren und das Subjekt ihrer Photographien mehr ein (de)konstruiertes, als ein traumatisches ist, verhilft ihr Fallstudium nichtsdestotrotz zu einer besseren Verständnis der von Foster implizierten Verbindung zwischen dem Abjekt und dem Niederreißen des Schirms innerhalb des traumatischen Realismus. Wie die darauffolgenden Beispiele zeigen, vollzieht sich dieses „Heraufbeschwören des Realen“ in der Gegenwartskunst auf mannigfaltige Weise. Es zeichnen sich dabei zwei unterschiedliche Tendenzen ab: Auf der einen Seite ein illusionistischer Zugang surrealistischer Prägung, der meistens in der Entstellung der Alltagswelt Ausdruck findet und Strategien des Unheimlichen herbeizieht. So etwa die verfremdeten Gegenstände Robert Gobers, Mike Kelleys Plüschermonster oder Katarina Fritschs disproportionierte Ratten.

Die andere Tendenz betrifft überwiegend Positionen der *abject art*, welche jedwede Sublimation des Realen verweigern indem sie sich unmittelbar an den durchlässigen Grenzen des Körpers orientieren. Erwähnt werden hier u.a. Kiki Smith, Sue Williams, Gobers anthropomorphe Objekte, sowie Nan Goldins oder Larry Clarks Photographien.

Interessanterweise sieht Foster gerade bei diesem zweiten Modell die problematischste Frage seiner These in der Praxis gestellt, nämlich jene nach der Möglichkeit einer tatsächlich obszönen Darstellung, bzw. einem Niederreißen des Schirms, das auf der anderen Seite einem Angriff auf das Simulakrum entsprechen soll. Suggeriert wird also, dass diese Kunst nach einem Wahrrealen im Abjekt(en) sucht, nach einem Repräsentationsmodus also, der ein Trauma (zweiter Ordnung) produzieren soll, um die apotropäische Funktion des eigenen Schirms zu schwächen oder gar auszulöschen. An sich ein Paradoxon, wird diese Unterstellung im Text stets mehr als Frage denn als Behauptung formuliert:

Can the abject be represented at all? If it is opposed *to* culture, can it be exposed *in* culture? If it is unconscious, can it be made conscious and remain abject? [...] (In a sense this is the other part of the question: can there be an evocation of the obscene that is not pornographic?)⁶⁶

Wichtiger als eine eindeutige Antwort auf diese Fragen (die letztendlich über das Gelingen derartiger Bestrebungen entscheiden würde) erscheint die Intention dahinter bzw. das Verlangen nach diesem utopischen Zustand im traumatischen Realismus. Wie auch Iversen und Schwenger zeigen, lassen sich innerhalb dieses Rahmens sodann zahlreiche individuelle Strategien herauslesen, die sich mehr oder minder diesem Ideal nähern und sowohl die Technik, als auch den thematischen Gegenstand, als auch die Ikonographie des jeweiligen Kunstwerks einbeziehen können.

66 Foster: *The Return of the Real*, S. 156.

In einer weitgefassten kunsthistorischen Genealogie wie derjenigen Fosters liegt der springende Punkt jedoch nicht so sehr bei den einzelnen Zugängen, als bei einem allgemeineren Paradigmenwechsel, der sich um ein den konventionalistischen Strömungen entgegengesetztes Kunstverständnis bemüht. Wie im Surrealismus spielt auch hier das transgressive Potential der Darstellung eine entscheidende Rolle. Die zwei Richtungen in die sich dieses Potential bewegt – der Bretonschen Herausforderung des väterlichen Gesetztes, die anschließend zu einer Restaurierung und Stärkung seiner Ordnung führt *versus* Batailles Subjektenthropie, welche dem Punkt völliger Gleichwertigkeit entgegen strebt – sieht Foster bei den Künstlern des Traumatischen Realismus durchdekliniert. Er legt darüber hinaus auch eine dritte Lesart der transgressiven Strategien nahe, nach der die Avantgarde innerhalb der Symbolischen Ordnung operiert, aber nur um ihre Krise aufzudecken und ein Unbehagen um den Signifikanten zu stiften.⁶⁷ Dies scheint besonders dort zuzutreffen, wo Abjektion als soziokultureller Ausgrenzungmechanismus thematisiert wird. Zum einen fallen unter diesen Nenner feministisch geprägte Positionen wie diejenigen Kiki Smiths, Maureen Connors oder Rona Pondicks, die sich explizit mit dem weiblichen bzw. mütterlichen Körper als ein von der Symbolischen Ordnung Ausgegrenztes und Verworfenes auseinandersetzen. Zum anderen sieht Foster in den vermehrten Rekurrenzen auf das Anale und Olfaktorische des sog. *shit movement* eine Verbindung zu den Debatten über (männliche) Homosexualität und AIDS, die einen der brennenden Punkte der *cultural wars* darstellen.

Die bedeutendste Wandlung, die dem traumatischen Realismus anhaftet, ereignet sich aber unter dem Gesichtspunkt einer postmodernistischen Subjektkritik, denn genau dort ist es, wo das psychoanalytische Register seine volle Wirkung entfaltet. Die Widersprüche des postmodernen Subjekts, die in der diffizilen Vereinigung dekonstruktivistischer Ansätze mit Identitätspolitik besteht, sieht Foster im Traumatischen Realismus auf dem Wege der Evokation des Realen auf geradezu magischer Weise gelöst:

On the one hand, in art and theory, trauma discourse continues the poststructuralist critique of the subject by other means, for again, in a psychoanalytic register, there is no subject of trauma; the position is evacuated, and in this sense the critique of the subject is most radical here. On the other hand, in popular culture, trauma is treated as an event that guarantees the subject, and in this psychologistic register the subject, however disturbed, rushes back as witness, testifier, survivor. Here is indeed a traumatic subject, and it has absolute authority, for one cannot challenge the trauma of another: one can only believe it, even identify with it,

67 Ebd. S. 157.

or not. *In trauma discourse, then, the subject is evacuated and elevated at once.*⁶⁸

Dass dieses Programm ein durch und durch instabiles ist, wird mehrmals betont. Ohne das notwendige Maß an selbstkritischer Sanktion droht dem Traumatischen Realismus stets das Zurückfallen in eine der zwei Positionen - von ungewollter Simulakralität oder anmaßender Referentialität – die beide in der Verfehlung des Unrepräsentierbaren münden. Die erste Position würde einer Kommodifizierung des Traumas entsprechen, mit anderen Worten einem Scheitern des Obszönen durch das Pornographische. Diesem Schicksal scheint die *abject art* geradezu naturgemäß anheimzufallen, noch mehr so, als dass die Frage nach der Überschreitung institutioneller Grenzen im Falle des Traumatischen Realismus nur auf einer transzental-repräsentativen Ebene gestellt wird, und somit letzten Endes, wie Foster selbst betont, lediglich subjektiv entschieden werden kann. Das Resultat ist eine schizophrene Haltung, in der das Trauma intakt bewahrt und doch konsumiert wird.

Die zweite Position impliziert mehr oder weniger eine Rückkehr modernistischer Konzepte – dementsprechend vernimmt Foster eine Zuwendung zum Referenten, die sich in einer quasi ethnographischen Wende vollzieht und als parallele Bewegung zur traumaorientierten Kunst festgehalten wird.

Hier wie dort macht sich der Hunger nach einer Fixierung des Signifikanten, nach festen Identitäten und konstantem Sinn jenseits des Simulakrums bemerkbar. Für Buchloh und Iversen setzt sich dieses Verlangen in der jüngsten Zeit einerseits in der vermehrten Verwendung indexikalischer Repräsentationsstrategien fort, andererseits im zunehmenden Interesse der westlichen Kunstszene für außereuropäische Positionen, die den Wunsch nach einer Art unverfälschter Künstlerstimme spiegeln sollen.⁶⁹ Registriert wird von diesen Autoren, wie schon von Foster, eine Krise der Repräsentation, die gleichermaßen die semiotischen, institutionellen, medialen und sozialen Aspekte der Kunst betrifft und als die konkrete Manifestation eines globalen Phänomens spätkapitalistischer Sinnerischöpfung und politischer Ohnmacht zu betrachten ist.

68 Ebd. S. 168. Hervorhebung in Original.

69 S. dazu Iversen, Margareth: *Beyond Pleasure: Barthes, Freud, Lacan*, 2007. S. 145 – 149. Iversen bezieht sich dort auf Buchloh, Benjamin:

4. Strategien der Resistenz

Wie schon gesagt lassen sich bei den Künstlern des Traumatischen Realismus, aber auch bei solchen, denen man generell ein Interesse am traumatischen Realen nachsagen möchte, zahlreiche und äußerst heterogene Strategien festmachen. Einige Autoren wie etwa Peter Schwenger haben sich mit der Theoretisierung dieser Strategien befasst, ohne dabei auf den zeitlich-geografischen Rahmen und die historisch-politische Relevanz der jeweiligen Positionen einzugehen. Andere, wie Iversen, Ray oder Hernández-Navarro konzentrieren sich auf konkrete Tendenzen und versuchen diese in einem breiteren medialen, kunsthistorischen oder sozioökonomischen Kontext zu situieren. Ich möchte hier auf einige für uns relevante Beispiele dieser Diskussionen hinweisen und deren Argumentation verfolgen.

Margareth Iversen zeichnet in *Beyond Pleasure* eine Reihe bemerkenswerter gedanklicher Parallelen zwischen Barthes *Camera Lucida* und Lacans elftem Seminar heraus. Sie insistiert hierbei besonders auf der großen strukturellen Ähnlichkeit zwischen dem Barthschen Punktum und dem Anamorphismus, der für Lacan durch seine Trübung des Imaginären die Hegemonie des sehenden Subjekts – zumindest metaphorisch – subvertieren kann.⁷⁰ Ein anderer Zusammenhang ist für uns hier aber von größerem Interesse. Indem es die repräsentative Ordnung des Bildes, und damit seine Simulakralität und vermeintliche Außerzeitlichkeit auseinanderbricht, ist das Punktum nicht nur anamorphisch im Sinne Lacans zu verstehen - und das heißt letztendlich metaphorisch - sondern es kann auch metonymisch funktionieren: als *tuché* selbst. An einer Stelle in *Camera Lucida* benennt Barthes diese Relation sogar direkt:

In the Photograph the event is never transcended for the sake of something else [...], it is the absolute Particular, the sovereign Contingency, the *This* [...], in short, what Lacan calls the *Tuché*, the Occasion, the Encounter, the Real, in its indefatigable expression.⁷¹

Auch wenn er einigen Kunstphotographen und vor allem Mapplethorpe Tribut zollt, so bezieht Barthes das Punktum dennoch vordergründig auf die private Photographie. Allerdings lässt seine vage Definition für ein weites Spektrum an Deutungen Platz: Eine von ihnen, die ich hier vorschlagen möchte und die sich auf einer peircschen Semiotik gründet bestünde darin, das Punktum als Icon-gewordenen Index zu verstehen. Diese etwas grobe Formulierung würde uns den Schlüssel zur komplizierten doppelten Natur des photographischen Bildes geben, wie sie Barthes

70 Iversen: S. 123.

71 Barthes, Roland: *Camera Lucida. Reflection on Photography*, New York, 1981, S. 4.

und Iversen ansprechen. Diese Natur bewegt sich zwischen dem Simulakrum und dem Realen, bringt nicht selten sogar beides im selben Bild zusammen. So scheint das hauptsächliche „Problem“ dieser Repräsentationsform in ihr gleichzeitiges Repräsentieren und Nichtrepräsentieren, also in ihrer Sichtbarkeit *als Schirm* und Unsichtbarkeit *als Punktum* zu liegen. Auch Susan Sontag erkannte das tiefgreifende, nahezu ontologische Paradoxon der Photographie, als sie schrieb:

Once one has seen such images, one has started down the road of seeing more – and more. [...] An event known through photographs certainly becomes more real [...]. But after repeated exposure to images it becomes less real.⁷²

Was Sontag auf den Punkt bringt, lässt sich auf die Dialektik der zwei Grundpositionen eines übergreifenden Photographiediskurses zurückführen: Einerseits Benjamins Konzept der Photographie als Herausreißen der Dinge aus ihrem ursprünglichen Kontext und somit Anihilierung des Auratischen; andererseits Barthes' zeitlich bzw. indexikalisch bedingtes Punktum, das an der ursprünglichen Aura des singulären Geschehnisses zehrt. Interessanterweise nimmt die Ausführung dieser Problematik bei Sontag einen lacanschen Unterton an, der eine tiefere Ebene berührt. Denn wenn die wiederholte Betrachtung der Photographie das *tuché* auslöscht, so ist damit nicht nur die photographische Struktur, sondern auch die Funktion des Sehens überhaupt angesprochen.

Für Iversen, die den Versuch der Resistenz gegen das Simulakrum z.T. auch auf der Ebene semiotischer Repräsentationsvalenzen verfolgt, verhalten sich die indexikalischen Verfahren neuerer Kunstpositionen (wie etwa diejenigen Gabriel Orozcos, Rachel Whitereads oder Mary Kellys) wie eine Übertragung des photographischen Punktums in eine andere Medialität.⁷³ Wohlgemerkt geht es hier nicht um das gestisch Indexikalische des abstrakten Expressionismus, sondern um eine Art unmittelbare „Spur des Lebens“, die in einem künstlerischen Werk eingeführt wird um dort sozusagen eine ungebrochene Vermittlung zu ihrem ursprünglichen Kontext herzustellen. Iversen sieht darin die Möglichkeit einer „Mediation des Realen“ in der Form eines transzentalen Signifikanten: Mit anderen Worten wird durch diese Verschiebung zwangsläufig eine „Reinigung“ des Mediums vollzogen, in welcher die simulakrale d.h. ikonisch-illusionistische Oberfläche des Bildes abgestriffen werden soll um einer gesteigerten hermetischen Unmittelbarkeit Platz zu machen. Als quasi „authentischere Photographie“ im digitalen Zeitalter stützen sich diese Praktiken auf eine Materialität, die als transparenter und passiver Rezipient von Spuren Einsatz findet.⁷⁴

In stringenterer Weise argumentiert Gene Ray in *Hits: Trauma and the Sublime*, wenn er

72 Sontag, Susan: *On Photography*, 1990. S. 20 – 21.

73 Iversen, S. 144 – 145.

74 Iversen zitiert Buchloh, Ebd. S. 146.

dem Indexikalischen die Möglichkeit einer negativen Repräsentation im Sinne Adornos zuspricht. Am Beispiel einer durch die Detonation der Atombombe stillgelegte Armbanduhr - einem Hiroshima-Relikt - erklärt er:

Unlike positive images of mushroom clouds that apprehend the awesome detonation through a long, God's-eye perspective, this image of a blasted watch does not present itself as the record of a visibly comprehensible event. It shows itself, rather, as a clue to something else that lies beyond it and remains invisible. To reach that something else, a labor of reflection is needed. As a negative presentation, the watch comes with no pre-given, pre-digested narrative. Interpretation is left to the beholder, who must construct the narrative and meaning. Structurally, this may always be the case, but positive presentations rig the game in advance to a far greater degree. In Freud's idiom, to say that the viewer has to construct a narrative and supply its meaning in order retrospectively to reach the traumatic referent of the watch is to say that the temporality of the relic is *nachträglich* - belated or after-affective.⁷⁵

Im Unterschied zu Iversen, wo die indexikalische Verbindung an einem Spurencharakter, der eine unterschiedliche, getrennte Materialität von Bezeichnenden und Bezeichnetem voraussetzt, diskutiert wird, weitet sich der Index⁷⁶ durch Rays Beispiel der Armbanduhr zwangsläufig auf die gesamte Welt der materiellen Gegenstände aus – alles wird somit zur Repräsentation seines früheren Selbst in einer unendlichen Ausdehnung der Materie auf der Achse der Zeit.

Ganz im Sinne Adornos liegt für Ray in diesem Fall das „Privileg“ des Indexikalischen über dem Bildlichen in der unsymbolischen Unmittelbarkeit des Ersten, die sich schon von vorne herein in die Quere jedweder vorgegebenen Narration, die dem Objekt selbst anhaften könnte, stellen soll. Durch die anfängliche semiotische Opazität, die in einem plötzlichen Schlag auseinanderfällt um eine andere, unerwartete und furchtbare Bedeutung zu enthüllen, vermag die Uhr eine Art Mimesis des originalen Traumas hervorzurufen, etwas das Ray *Trauma zweiter Ordnung* nennt.⁷⁷ Kennzeichnend dafür ist die Struktur des *tychischen*, des Unerwarteten, das sich erst auf den zweiten Blick offenbart und das gegenwärtige Objekt, die Uhr, plötzlich als Glied in einer ununterbrochenen

75 Ray, Gene: *Hits: From Trauma and the Sublime to Radical Critique*,

76 Rays Augenmerk fällt in dieser Untersuchung allerdings nicht auf das Indexikalische (der Terminus wird von ihm auch nicht verwendet), sondern primär auf das Erhabene und seine Bedeutung in der Darstellung von Trauma. In diesem Sinne spricht er auch anderen, metaphorischen bzw. symbolischen künstlerischen Ausdrucksformen die Möglichkeit einer negativen Repräsentation, und dadurch eine sublime Eigenschaft zu. Ein Beispiel dafür sieht er in Beuys Verwendung von Filz und Fett, die ihre Verbindung mit dem Holocaust nur hintergründig, in einer Art Doppelbödigkeit des Werks herstellen.

77 Ebd.

zeitlichen Kontinuität mit dem Originaltrauma aufscheinen lässt. Dieselbe auratische Aufladung, die das barthsche Punktum in seiner Dialektik von Absenz und Präsenz verstreut, haftet auch dem Reliktgegenstand an, noch mehr so, als dieser wie ein Bruchstück des Lebens, von seinem ursprünglichen, „alltäglichen“ Kontext in eine andere Welt verbannt und seinem Gebrauchswert entledigt, nun als transzendornter Überrest des Originaltraumas *betrachtet* wird.

Die zweite Ordnung des Traumas ist eng verknüpft mit der doppelten Bewegung des Erhabenen, eine Kategorie auf die sich Adorno im letzten Kapitel der *Negativen Dialektik* implizit und doch eindeutig bezieht.⁷⁸ Trauma bedeutet immer tatsächlichen Schaden, und so ist in jeder Repräsentation des Traumas zwangsläufig auch die sublime Erhebung über das Trauma zumindest theoretisch gegeben. Ein *Trauma zweiter Ordnung* ist somit eine Häufung von Bedeutung, welche für einen Moment die Vorstellungskraft überwältigt und außer Kraft setzt. Diese Ästhetik des sublimen Index scheint aber, wie Sontag bereits für die Photographien von Auschwitz bemerkte, in derselben Aporie ihrer eigenen Auslöschung zu stecken. Das *Trauma zweiter Ordnung*, das Bedeutungs-trauma also, ist bestenfalls eine einmalige Angelegenheit – jede Wiederholung, und Wiederholung hieße hier eine Vorbereitung, eine Erwartung bzw. ein Wissen um den verborgenen Sinn, verwandelt den Index trotz seiner Opazität in ein lesbare, institutionalisierte Zeichen, das mehr dem Schirm, als dessen Riss nahekommt. Auch Ray kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn er die kontemporäre Inflation und Assimilierung negativer Repräsentation in Denk- und Mahnmalkunst beklagt:

Whatever the artist does, an iron law of diminishing returns comes into play. To the degree works are successful in these terms, historical trauma is established as their hidden referent. This however, shapes future expectation, readying the spectator and functioning as immunization from any possible hit. Paradoxically, the sublime as an artistic strategy undoes and defeats itself with time. This is exactly what happened with negative presentations of Auschwitz in sculpture between the mid-1980s and mid-90s. Finally acknowledged and endorsed by the institutions, the negative way became the preferred - even official - mode of memorial art. Almost immediately thereafter, it was degraded through overuse into convention and formula.⁷⁹

Sowohl für Iversen als auch für Ray haben die Strategien der Repräsentation des Traumas etwas mit einer Antibildlichkeit oder sogar Antivisualität zu tun. Für Hernández-Navarro stehen

78 S. ebd.

79 Ebd.

verschiedene bildarme und antivisuelle Tendenzen der Gegenwartskunst im Zeichen eines Interesses für das Reale, wie er es mit Foster in der Kunst der 90er in Amerika aufkommen und sich von dort auf Europa und Lateinamerika verbreiten sieht.⁸⁰

Die antivisuelle Ästhetik wird als Entzug oder Negation der positiven Sicht verstanden. Konkret manifestiert sie sich nicht nur in einer buchstäblichen Reduktion der visuellen Eigenschaften eines Objekts (einer Verarmung/Banalisierung des Spektakels), sondern auch in den Gesten des Versteckens und Verhüllens, in der Behinderung der Sicht, dem Lichtentzug, der Immaterialisierung des Werkes, der Spur als Abdruck u.a.⁸¹ Sie alle bezwecken eine Kastration des Auges, das etwas zu sehen erwartet, was ihm vom Kunstwerk gleichzeitig versprochen und verwehrt bleibt.

Diese Tendenzen betrachtet Hernández-Navarro als Gegenposition und Weiterführung der Strategien des Objekten und Exzessiven des traumatischen Realismus. Die visuelle Armut der neuen Werke kann als Reaktion auf die Saturierung des Bildschirms und die Überflutung des Auges verstanden werden. Letztendlich aber adressieren beide Tendenzen der Repräsentation, die Hernández-Navarro jeweils als *anorexisch* und *bulimisch* bezeichnet, eine Anrufung des Realen:

Si volvemos a las prácticas analizadas por Foster en *El retorno de lo real y las confrontamos* con las que llamamos antivisuales, podríamos decir que ambas constituyen dos modos de acercamiento a lo Real, una por exceso y otra por defecto. Podríamos hablar de «realismo traumático» y «realismo apofático», dos intentos de vaciar esa pantalla-tamiz lacaniana para los que se utilizan dos estrategias extremas: anorexia y bulimia, defecto y exceso de visión; nunca el equilibrio del sueño. Estrategias que actúan a la manera de un diurético, adelgazando la pantalla para llegar a lo Real.⁸²

Zentral bei all den bis hierhin beschriebenen Strategien ist, dass sie sich als Opposition und Resistenz gegen das Kunstwerk des Spektakels verstehen. Sowohl auf der Seite des Objekts/Werks, als auch auf der Seite des Subjekts/Betrachters haben wir es mit einer Rekonzeptualisierung der Visualität zu tun: Das Sehen wird nicht mehr als das passive, isolierte Schauen des Spektakels

80 Hernández-Navarro, Miguel A.: *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, ursprünglich erschienen in: *Revista de Occidente* N° 297, 2006. Die hier zitierte Version bezieht sich auf die elektronische Ausgabe: <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>

81 Einige exemplarische Werke die Hernández-Navarro im Bereich der antivisuellen Ästhetik verortet sind Martin Creeds *The Lights Going On and Off*, Margolles' *Vaporización* oder auch Santiago Sierras Absperrung des Spanischen Pavillons während der Biennale 2003, S. ebd.

82 „Wenn wir zu den von Foster in *The Return of the Real* analysierten Praktiken zurückkehren und ihnen jene gegenüberstellen, die wir als antivisuell bezeichnet haben, so lässt sich sagen, dass sie beide Modi der Annäherung an das Reale konstituieren: einmal mittels Exzess und einmal mittels Ausfall. Wir könnten über „traumatischen Realismus“ und „apophatischen Realismus“ sprechen - zwei Versuche den lacanschen Bildschirm mit radikalen Mitteln zu entleeren: Anorexie oder Bulimie, Ausfall oder Exzess der Sicht, aber nie das Gleichgewicht der Täuschung. Strategien, die wie ein Diuretikum wirken, um den Bildschirm auszudünnen und an das Reale zu kommen.“ Ebd. Übersetzung d.A.

begriffen, und auch das Bild ist nicht das selbstreferentielle, tiefenlose Simulakrum, sondern ein Schirm, der eine „Gefahr“ verbirgt. An diesem Schirm zehrt und rüttelt die traumatische Kunst, denn, wie Hernández-Navarro schreibt: „Ante un fondo de imágenes, ante el equilibrio y la transparencia, ya sólo nos vale el desequilibrio de lo visual, la inestabilidad de lo apenas visible o lo demasiado visible.“⁸³

83 „Vor einer Bilderansammlung, vor dem Gleichgewicht und der Transparenz, ist das einzige was für uns noch zählt die Disbalance des Visuellen, die Instabilität des kaum Sichtbaren oder des übertrieben Sichtbaren.“ Ebd.
Übersetzung d.A.

TEIL II

Der tote Körper als künstlerisches Material.

Trauma, Objekt und Blick bei Andres Serrano und Teresa Margolles

1. Die Leiche als Objekt und der Blick

Die Imaginäre Funktion Lacans, so wie sie im Spiegelstadium ihren Ausdruck findet, ist der Vollzug einer (Selbst)externalisierung, durch die ich (und alles andere) erst einen Platz in der Welt bekommt. Sie ist, wie Lacan bemerkt, „die Schwelle der sichtbaren Welt“.⁸⁴ Dem Spiegelstadium entspringt also nicht nur der Körper als Kohärenz, und daher als Gestalt, sondern auch der Blick: Sobald ich mich sehe, „sieht“ mich auch die Welt.⁸⁵

Und doch – wozu und warum diese erste „Spaltung der Sicht“, diese Anrufung des Blicks, die ihn erschafft, um ihn im selben Augenblick abzuwehren? Welcher prekäre Zustand des vorspiegelbildlichen Wesens bereitet den Ort dieser Katastrophe vor?

Eine mögliche Antwort gibt uns Julia Kristeva, die ihr eigenes Werk an den dunklen Rändern des Vor-spiegelstadiums entwickelt. In *Powers of Horror* lesen wir:

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it - on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. [...] Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be - maintaining that night in which the outline of the signified thing vanishes and where only the imponderable affect is carried out.⁸⁶

Die Abjection ist für Kristeva das Markieren und Abstoßen von der eigenen fließenden Grenze, die das Wesen als Symptom fortwährend begleiten. Kristevas Subjekt ist somit ein inhärent heterogenes, offenes und bedrohtes, das auf den Wiederholungsmechanismus der Abjection angewiesen ist, um sich stets neu zu konstituieren: Es fragt nicht „*wer bin ich?*“, sondern „*wo bin ich?*“.⁸⁷

Wie aber verhält sich die Entstehung des Egos durch die imaginäre Funktion des Spiegelstadiums zur Theorie des Objekten? Mit anderen Worten – lässt sich eine Brücke schlagen zwischen Lacans und Kristevas psychoanalytisch-genealogischen Projekten, so dass beide in einer einzigen Topologie vereint werden?

Gerade im Sinne der räumlichen Verankerung des Subjekts in der Welt erkennt man

⁸⁴ Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York, 1977), p. 3.

⁸⁵ S. dazu Lacan: Seminar XI, S 74 – 75. That which makes us consciousness institutes us by the same token as *speculum mundi*.

⁸⁶ Kristeva, J.: *Powers of Horror*, S. 10.

⁸⁷ S. Kristeva, S. 8.

zwischen der Externalisierung des Imaginären und dem vor-imaginären, *semantischen*⁸⁸ „mapping of the body“ der primären Verdrängung⁸⁹ einen interessanten Zusammenhang. Lacans stark an Merleau-Ponty angelehntes Konzept des Blicks, der als ein Loch im Imaginären auftritt, impliziert eine ähnliche Instabilität, wie jene, welche Kristevas „streunendem“ Subjekt (*le jeté*) innewohnt. Käme die Gestalt also nicht einer Art Stabilisierungsgeste für den vom Objekt bedrohten Körper, einer ersten fundamentalen Verfestigung der Welt nahe? Denn was ich sehe, ist immer schon ein Außen, immer schon eine phänomenologische Spaltung⁹⁰, die hinausweist aus dem Zustand der primären Verdrängung, ohne dass dieser ein für alle Male zu überwinden wäre. Den deutlichsten Ausdruck dieser Beziehung zwischen Blick und Räumlichkeit des Subjekts finden wir bei dem französischen Surrealisten Roger Caillois, auf den sich Lacan sowie Foster mehrmals beziehen. In Bezug auf der Mimikrie im Tierreich lesen wir bei Caillois:

To these dispossessed souls, space seems to be a devouring force. Space pursues them, encircles them, digests them in a gigantic phagocytosis [consumption of bacteria]. It ends by replacing them. Then the body separates itself from thought, the individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. He tries to look at himself from any point whatever in space. He feels himself becoming space, dark space where things cannot be put. He is similar, not similar to something, but just similar. And he invents spaces of which he is "the convulsive possession."⁹¹

Wie wir sehen, suchen sowohl Lacan als auch Kristeva den Ausweg aus einer Subjekt – Objekt Dichotomie, wie sie das Fundament des kartesischen Subjekts bestimmt, indem sie auf unterschiedliche, im Grunde jedoch analoge Weise die grundsätzlich raumbezogene Voraussetzung der Konstitution und des Fortbestehens des Subjekts darstellen, dabei aber nicht außer Acht lassen, was zu einem existenznotwendigen (Miss)verständnis einer sich selbst als Bewusstsein wahrnehmenden Instanz führt. Denn, wie Bryson in *The Gaze in the Expanded Field* gezeigt hat, lässt sich Lacans Blick, der immerzu als eine böse, bedrohliche, zerstörende Entität begriffen wird, nicht außerhalb einem intrinsisch paranoiden Subjekt denken, dessen Existenz von Natur aus durch das Streben nach einer Abspaltung vom Blick gekennzeichnet ist. Dasselbe Subjekt entwirft auch

88 Kristevas Semantisches, das als „Ordnung“ der primären Verdrängung erscheint, ist als Vorstufe und Kondition des Symbolischen, nicht jedoch als mit ihm identisch zu denken. S. Kristeva: S. 12.

89 Breadsworth, Sarah: *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, 2004. S. 128.

90 Lacan schreibt: „[...] the phenomenologists have succeeded in articulating with precision, and in the most disconcerting way, that it is quite clear, that I see *outside*, that perception is not in me, that it is on the objects that it apprehends.“ S. XI, S. 80.

91 Caillois, zitiert nach Foster: *The Return of the Real*, S. 165.

Kristeva, indem sie schreibt:

But what is primal repression? Let us call it the ability of the speaking being, always already haunted by the Other, to divide, reject, repeat. Without *one* division, *one* separation, *one* subject/ object having been constituted (not yet, or no longer yet).⁹²

Und an andere Stelle axiomatisch zusammenfasst: „Significance is indeed inherent in the human body.“⁹³

Wenn Kristeva also vom Kadaver als der ultimativen Manifestation des Objekts spricht,⁹⁴ als einem Körper, der seine eigene imaginäre Grenze überschritten hat, so kommt sie dem nahe, was Lacan der metaphorischen Funktion des Flecks im skopischen Feld attribuiert. Im elften Seminar heißt es:

If the function of the stain is recognized in its autonomy and identified with that of the gaze, we can seek its track, its thread, its trace, at every stage of the constitution of the world, in the scopic field. We will then realize that the function of the stain and of the gaze is both that which governs the gaze most secretly and that which always escapes from the grasp of that form of vision that is satisfied with itself in imagining itself as consciousness.⁹⁵

Ein Fleck, der nun im Feld des Anderen erscheint: Was ist der Anblick der Verwesung des Kadavers anderes als ein Riss des Bildschirms, durch den der Blick auf mich einströmt? Was als *Deplatzierung* des toten Körpers bezeichnet werden könnte – die eigentümliche Konfusion zwischen Subjekt und Objekt, die er ausstrahlt – vermag die Welt aus den Angeln zu heben, gerade weil sie als Fleck oder Anamorphose dort operiert, wo die Verquickung von Außen und Innen am dichtesten ist. Die Leiche zeigt alles und nichts. Letztendlich, obwohl sie eins der Tore zu dem vom Auge meist Begehrten öffnet, frustriert sie die Schaulust, denn hinter ihrem Schleier, ähnlich wie hinter Parrhasios Schleier, ist nichts, und das heißt hier – nichts zu sehen.

Kristeva, und dies sollte noch einmal unterstrichen werden, argumentiert jedoch nicht auf der Ebene des Sichtbaren, jedenfalls nicht ausschließlich. Die eigentümliche Verflechtung des objekten Kadavers und des Blicks, die ich als Auslegung von Fosters Gedanke vorschlage, resultiert

92 Kristeva, S. 12.

93 Ebd., S. 11.

94 Ebd., S. 4.

95 Lacan, XI, S. 74.

aus der imaginär konstituierten körperlichen Grenze, die hier in ihrer visuellen Dimension interessiert.

Von allen Sinnen ist die Sicht wohl derjenige der Sublimation schlechthin. Das Bild kommt nie an, wie Maurice Blanchot bemerkt.⁹⁶ Das was ich sehe, kann mir nichts anhaben, denn Bildermachen, und das heißt in einem gewissen Sinne auch das Sehen selbst, das *Sich-ein-Bildmachen* ist eine durch und durch schützende, apotropäische Geste:

Thus, even as the gaze may trap the subject, the subject may tame the gaze. This is the function of the screen: to negotiate a laying down of a weapon. Note the atavistic tropes of preying and taming, battling and negotiating; both gaze and subject are given strange agencies, and they are positioned in paranoid ways. [...] Thus, when urgent, picture making is apotropaic; it's gestures arrest this arresting of the gaze before the fact.⁹⁷

Der Schirm der Sicht kann aber auch erschüttert werden, und seine Erschütterung kommt einem Trauma bzw. einer Erblindung des Subjekts nahe. Wir wollen im Folgenden an den Beispielen Serranos und Margolles' die unterschiedlichen Strategien verfolgen, die auf eine solche Erschütterung abzielen.

96 Zitiert nach Schwenger: *Corpsing the Image*, S. 401.

97 Foster: *The Return of the Real*, S. 140.

2. Andres Serrano

Der 1950 geborene Photograph afro-cubanischer Abstammung Andres Serrano wird in der kritischen Literatur immer wieder als einer der prominentesten Künstler der *abject art* der 90er erwähnt. Diese Einschätzung resultiert aus seinen spezifischen Motiven, die sich, obwohl recht heterogen, in der weit gefassten Interpretation von Kristevas Objektbegriff, so wie er in der Kunstkritik rezipiert wurde, einschreiben lassen.⁹⁸ Diese Motive umfassen das gesamte Spektrum von nahezu abstrakten Darstellungen von Körperflüssigkeiten über kontrovers nachgestellte religiöse Szenen und erotisch-pornographische Serien, bis hin zu Portraits marginalisierter sozialer Gruppen, Leichenfotografien u.a.

Seine künstlerische Karriere beginnt Serrano als Mitglied des Brooklyner Künstlerkollektivs Group Material, in dem u.a. seine Frau Julie Ault, sowie Tim Rollins tätig sind. Das Kollektiv versteht sich als politisch-sozialkritische Formation, die sich an nicht institutionalisierte Kunstformen und -orte richtet. 1980 organisiert die Gruppe *Alienation* - eine interaktive Ausstellung, in der Besucher eingeladen werden, persönliche Gegenstände in den Ausstellungsraum zu bringen und darüber zu reden.⁹⁹

Serranos selbständige Werke differieren stark von der ästhetischen Ausrichtung der Group-Material-Projekten, auch wenn ihnen mit Sicherheit eine gewisse sozialkritische Komponente nachgesagt werden kann. Charakteristische frühe Arbeiten wie *Memory* (1983), *Heaven and Hell* (1984) oder *Cabeza de Vaca* (1984) weisen bereits einige formelle und inhaltliche Eigenschaften auf, wie sie sich in späteren Werken fest etablieren werden: das Format des Tafelbilds, das Interesse am Katholizismus, die barocke Hell-Dunkel-Verteilung, und auch eine bestimmte Neigung zu Artifizialität und glatten, makellosen Oberflächen, die Parallelen mit der Werbeästhetik suggerieren. Um 1985 beginnt Serrano einen abstrakt-realistischen Stil zu entwickeln, indem er visuelle Eigenschaften von Körpersubstanzen (Blut, Milch, Urin, Sperma) photographisch untersucht. Wenn auch ursprünglich eher als religiösen denn als sozialkritischen Kommentar intendiert, schreiben sich die Arbeiten mit Körperflüssigkeiten, zuallererst die Blutphotographien, in die Mitte der 80er aufkommende AIDS-Krise und in eine damit einhergehende öffentliche Stigmatisierung von Blut und Körperflüssigkeiten ein.¹⁰⁰

98 Zur Prägung des Begriffs Objekt und der Rezeption von Kristevas Objekttheorie innerhalb des Kunstkontexts vgl. Mennighaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, 1999, S. 516 – 523, sowie S. 555 – 559.

99 S. dazu Hobbs, Robert: *Andres Serrano: The Body Politic*, S. 19 – 20, in *Andres Serrano: Works 1983 – 1993*, 1994, S. 17 – 43.

100 S. Hobbs, S. 27.

Einige Jahre später bekennt sich Serrano bei den Spermaphotographien offen zu dieser Relation.¹⁰¹

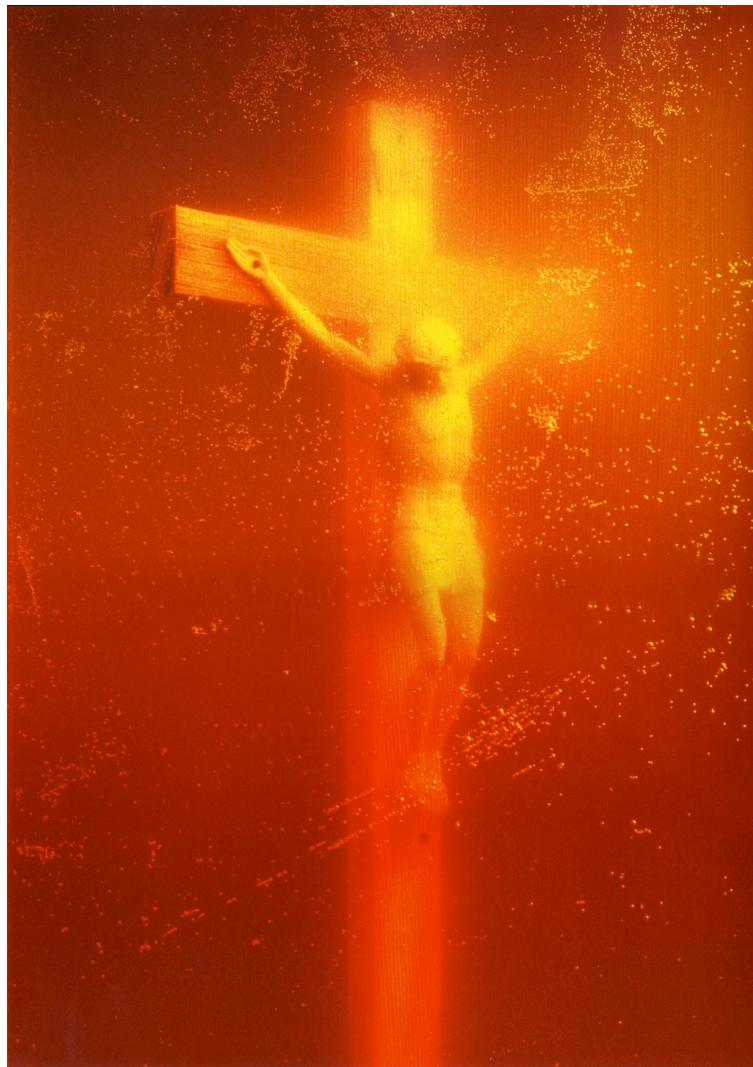


Abb. 1 Andres Serrano: *Piss Christ* 1987.

Die photographische Serie, die Serrano bekannt machte, ist die zwischen 1987 und 1989 entstandene *Immersions* und hier vor allem die Photographie *Piss Christ* (1987), welche für einige Kontroversen sorgte. Der ca. 153 mal 101 cm große Cibachromdruck *Piss Christ* zeigt ein Plastikkruzifix, das angeblich in den Urin des Künstlers getaucht wurde. Durch das fehlende Größenverhältnis, die durch die Flüssigkeit hier und da unscharf wirkende Kontur der Kreuzigung und die ineinander fließenden Gelb- und Rottöne entsteht der Eindruck einer irrealen Szenerie. Die Photographie verschleiert, was sie eigentlich darstellt - sie ist vielmehr auf die Erzeugung einer hoch ästhetisierten, visionsähnlichen Szene ausgerichtet.

Trotz des Fehlens offensichtlich blasphemischer Inhalte auf ikonischer Ebene wird die Photographie von mehreren christlichen Organisationen verurteilt. Während der Ausstellung *A History of Andres Serrano* in The National Gallery of Victoria kommt es sogar zu einem physischen Angriff auf das

101 Ebd.

Bild.

Der Grund dafür liegt sowohl in der symbolischen Dimension des Werks, die den Titel mitsamt dem vermeintlich implizierten symbolischen Akt des Beschmutzens umfasst, als auch auf einer indexikalisch-dokumentarischen Ebene, die hinter dem Ikonischen bzw. dem Sichtbaren liegt.¹⁰² Diese dokumentarische Eigenschaft betrifft in diesem Fall die auf das Bild projizierte Echtheit der Darstellung, die ihm erst einen blasphemischen Sinn verleiht. *Piss Christ* wird von seinen Kritikern nicht nur als Bild, sondern als Dokument des Sakrilegs begriffen, welches im absichtlichen Eintauchen des Glaubenssymbols in den eigenen Urin besteht. Titel und vermeintliche Dokumentarität kommen in einem vorgestellten Akt des „Pissens auf Jesus“ zusammen, dessen Vollzug und Gutheißung dem Künstler unterstellt werden. Die nahezu fehlende Referenz auf den ikonischen Inhalt des Bildes seitens seiner Verfechter verstärkt diese Haltung umso mehr.

Diese (Miss)interpretation von *Piss Christ* wurde deswegen ausführlicher diskutiert, weil sie einen wichtigen Aspekt in Serranos photographischer Ästhetik veranschaulicht: seine explizite Arbeit mit echten Materialien. Was durch den Skandal um *Piss Christ* auf den Punkt gebracht wird, ist vor allem die Verwechslung von Serranos Interesse an den visuellen Eigenschaften „des Echten“ (das sein ganzes Werk bestimmt) und dem indexikalischen Inhalt jenseits des Bildes.

Sowohl Serranos Arbeiten mit Körperflüssigkeiten, als auch seine Portraits manifestieren und kommentieren die Diskrepanz zwischen der Photographie als Simulakrum und einem „Realen“ des Bildes. Im Kontext der abjekten Gefahr durch Körpersubstanzen, wie sie eine ganz konkrete Dimension in der AIDS-Epidemie erfährt, unterstreichen die photographischen Bilder von „echtem“ Sperma oder Menstrualblut die Schirmfunktion des Visuellen, wie sie Foster in Anlehnung an Lacan definiert. Was in der physischen Annäherung als gefährlich und ekelig empfunden wird, ist durch das Bild fixiert, gezähmt und in einer Hochglanzästhetik verpackt. Dieser abstrakt-realistische Zugang, der bereits angesprochen wurde, reduziert die Substanz auf ihre visuellen Eigenschaften, was als Betonung der sublimierenden Rolle der Sicht bzw. des Sichtbaren als Externalisierung gelesen werden kann. Eine solche Geste funktioniert natürlich nur dort, wo das Objekt des Abgebildeten kulturell noch wirksam ist, aber auch dort, wo gewisse Motive innerhalb der Kunstinstitution noch nicht etabliert sind und im Allgemein einen marginalen Ort im gesellschaftlichen Bewusstsein einnehmen. Mit anderen Worten stellt sich Serranos Strategie als eine heraus, die sich auf

102 Vgl. z.B. Danto: „When Andres Serrano's work was punitively singled out by the NEA, I heard many say that had he only refrained from using the aggressive title *Piss Christ*, his photograph would have been acceptable - that judged on aesthetic grounds alone, it was even quite beautiful. But I don't think Serrano meant to draw our attention to the handsome yellowness of otherwise anonymous pee: it was central to his intention that the image be recognized for what it really was - a photograph of a plastic Jesus immersed in real urine.“ in Danto, Arthur C.: *Censorship and Subsidy in the Arts*, S. 39; in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 47, No. 1 Okt., 1993, S. 25-41.

historischem, sowie auf subjektivem Niveau sukzessiv selbst auslöscht, spätestens dann, wenn die rein visuellen Eigenschaften des Bildes wichtiger werden als die Reduktion des photographischen Materials auf diese Eigenschaften.

Etwas Vergleichbares und doch nicht völlig Identisches passiert in den Portraitserien. Eine erste wichtige Serie dieser Art finden wir in den 1990 entstandenen Photographien von Obdachlosen. Der Werkkomplex mit dem Titel *Nomads* besteht aus dreißig Portraits von Frauen und Männern



Abb.2 Andres Serrano: Nomads (*Johnny*) 1990.



Abb.3 Andres Serrano: Klansman (*Great Titan of The Invisible Empire VII*) 1990.

verschiedenen Alters, die vor monochromen, meistens dunklen Hintergründen abgelichtet wurden. Für die Verwirklichung der Serie ging Serrano durch die Straßen von Brooklyn auf der Suche nach jenen „hardcore-Obdachlosen“, welche sogar von den Obdachlosen selbst gemieden werden.¹⁰³ Die Photographien wurden direkt auf der Straße aufgenommen, nachdem Serrano jedem der Abgebildeten zehn Dollar gezahlt hatte und eine Einwilligung unterschreiben ließ.

Aus einer leichten Untersicht aufgenommen und nachträglich deutlich vergrößert, strahlen die Bilder eine eigentümliche Monumentalität aus, die für einige Kritiker Tendenzen aus der Modephotographie wiederholt.¹⁰⁴

Diese zynisch-affirmative Haltung gegenüber marginalisierten Gruppen funktioniert bei den

103 Walker, zitiert nach Hobbs, S. 36.

104 S. ebd., S. 36.

Nomads aber nur in Opposition zu einer dokumentarischen Photographie, die man angesichts des Sujets erwarten könnte. In ihrer zugespitzten Artifizialität (im Sinne einer „Inszeniertheit“), ihrer reduzierten Narrativität und dem gleichzeitig authentischen Anspruch zeichnet sich die Serie mit einer bestimmten Grausamkeit an den Modellen aus. Wenn bei Cindy Sherman der Ekel oder das Gefühl des Unheimlichen nach dem ersten Blick (zumindest metaphorisch) in ein Lachen übergehen kann, da sich das Bild relativ schnell als Farce herausstellt, so umschreiben Serranos Photographien die genau entgegengesetzte Bewegung: Sie locken durch ihre formelle Schönheit an, um diese durch ihren indexikalischen Bezug - also durch ihre Authentizität - die stets auch eine ethisch problematische Komponente beinhaltet, zu frustrieren.

Somit kommentieren die Bilder von *Nomads* die ambivalente Funktion der Photographie selbst: Sie führen ihre zwingende Ausschnitthaftigkeit vor und demonstrieren gleichzeitig, dass diese immer auf Kosten des Referenten geht.

Nennenswert ist auch die Portaitserie der Ku Klux Klan Mitglieder, die Serrano im selben Jahr verfertigte, und die allein schon durch ihre Rahmenbedingungen einer Zusammenarbeit zwischen dem Klan und einem dunkelhäutigen Künstler eine Besonderheit darstellt. Die Aufnahmen ähneln denjenigen in *Nomads*: Der dunkle Hintergrund, die Vergrößerung, sowie die theatralisch anmutende seitliche Beleuchtung und der starke Hell-Dunkel-Kontrast wurden beibehalten. Und auch hier liegt den Photographien dadurch eine Werbeästhetik zugrunde, die nicht zu übersehen ist. Die wichtigste Charakteristik der Klanserie besteht jedoch darin, dass die Dargestellten mit Masken photographiert wurden. Noch mehr als in *Nomads* spielt Serrano bei den Klanphotografien mit den Erwartungen an das photographische Portrait. Das Anliegen, der Anonymität ein Gesicht zu geben, scheint von einer leichten ironischen Doppeldeutigkeit durchzogen, die sich sowohl gegen seine Modelle, als auch gegen den Betrachter richtet. So lässt sich bei Serranos Werken aus dieser Zeit nicht wirklich ein klares politisches Statement ausmachen, was ihm auch von linken Kreisen vermehrt Kritik einbrachte.

Eine dritte Serie die ihren Platz in diesem Werkkomplex von Darstellungen marginalisierter Gruppen findet ist *The Morgue* von 1992. Die fünfzig Photographien entstanden während drei Monaten in einem Leichenhaus, dessen Ort vom Künstler nicht bekannt gegeben wurde. Serrano bekam die Erlaubnis nicht abgeholt Leichen zu photographieren, jedoch so, dass ihre Identität ggf. nicht nachzuweisen wäre. Die Bilder stellen meistens Nahaufnahmen von Details wie Hände, Füße, Abschnitte des Gesichts, aber auch Halbkörperaufnahmen mit verdeckten Gesichtern, u.a. dar. Der Hintergrund ist dunkel und der Raum, in dem die Körper liegen, nicht erkennbar. Die Titel der einzelnen Werke indizieren die Todesursachen der Abgebildeten. Die fertigen, ausgestellten Cibachromes fallen durch ihr monumentales Format auf, das für alle Photographien der Serie 125,7

cm mal 152,4 cm beträgt.

The Morgue ist ähnlich *Nomads* und den Klan-Portraits durch eine spürbare Diskrepanz zwischen Motiv und Bildsprache geprägt. Diese ist wohl nicht an letzter Stelle für die Vorwürfe einer „amoralen“ Repräsentation der Toten ursächlich.¹⁰⁵ Dabei fällt genauer genommen das subjektbezogene, primäre Objekt in *The Morgue* (in der Form der Leiche) mit dem gesellschaftlich Objekten zusammen, und erhält durch seine spezifische Repräsentation – wie auch in anderen Werken Serranos – das Aura einer Aufwertung oder Glorifizierung, ohne seine Ambivalenz dabei einzubüßen. Das gesellschaftliche Objekt bezieht sich hier auf jene Randgruppen, dessen Verdrängung und Anonymität auch in den früheren Serien zum Thema gemacht wurde. In *The Morgue* ist diese Gruppe viel inhomogener, vereint allein durch ihren *post-mortem* Status im Leichenhaus. Photographisch verweist Serrano auf zahlreiche mehr oder weniger offensichtliche, visuelle Indizien, welche etwas von den sozialen Umständen der verstorbenen Personen verraten. Die Photographien bewegen sich aber auch in einem anderen Register, jenseits des Dokumentarischen. Sie richten sich an ihren photographischen Gegenstand, den toten Körper, in seiner schwierigen Doppeldeutigkeit zwischen ikonisch-indexikalischem Zeichen¹⁰⁶ und materiellem Objekt, ohne eine eindeutige Aussage über sein Status treffen zu wollen.

Insgesamt stellt sich die Serie als schwer lesbar heraus: die kritischen Urteile reichen von pornographisch¹⁰⁷ bis würdevoll¹⁰⁸; Serrano wird einerseits vorgeworfen, jede Identifikationsmöglichkeit mit den Toten ausgelöscht zu haben, andererseits wird seine Einfühlksamkeit und die Intimität der Darstellung gepriesen.

In den folgenden Jahren schafft Serrano Arbeiten, die wenig von seinen bisherigen Motivenvokabular und Repräsentationstendenzen abweichen. Nennenswert sind u.a. die Serie über Sexualität *A History of Sex* (1996), die den identitätspolitischen Kurs der hier besprochenen Portraitserien weiterführt, oder auch die *Shit*-Serie von 2008, welche die Ästhetik der frühen Body-Fluids-Photographien aufgreift, um sie an einem anderen „kulturell exkludierten“ Gegenstand anzuwenden. In jüngere Arbeiten wie *Anarchy* (2011) schlägt er mit Silhouettenphotographie eine neue Richtung an.

105 Vgl. u.a.: Schjeldahl, Peter: *Art After Death*, in *The Village Voice*, (16. Feb. 1993), aber auch die Gegenposition von O'Neill, die Serranos Serie in Opposition zu etablierte, als „würdevoll“ angesehene Repräsentation der Toten analysiert: O'Neill, Mary: *Images of the Dead: Ethics and Contemporary Art Practice*, in Garner, Ben / Pavlenko, Sonia u.a.[Hrsg.]: *Cultural and Ethical Turns: Interdisciplinary Reflections on Culture, Politics and Ethics*, 2010.

106 Bei dieser Definition beziehe ich mich auf Kersting, Daniel: *Interpreting Dead Bodies. A Peircean Approach*, 2010. Elektronische Ausgabe: http://userfiles.todundtoterkoerper.eu/Kersting_Interpreting%20Dead%20Bodies_Indy9_27_2010.pdf

107 Vgl. Blume, Anna: *Andres Serrano*, S. 38; in *BOMB*, No. 43, 1993, S. 36-41, sowie Fitzpatrick, Andrea D.: *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity*, S. 37 – 38; in RACAR XXXIII, 1-2, 2008, S. 28 – 42.

108 Vgl. Reiß, Claudia: *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen*, 2007, S. 135 – 137. Elektronische Ausgabe: duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet.../ekel.pdf

Im folgenden Kapitel möchte ich mich *The Morgue* von einem Blickwinkel annähern, der bis jetzt in der kritischen Literatur wenig berücksichtigt worden ist.¹⁰⁹ Ich werde versuchen die Serie vor dem Hintergrund der im ersten Teil dieser Arbeit besprochenen Begriffe des Traumas, des Objekts und des Blicks zu analysieren, sowie der Frage nachgehen, wie sich der tote Körper als Material in Serranos spezifischer photographischer Ästhetik konstituiert.

109 Serrano wird in Bezug auf eine traumatische Ästhetik sowohl von Foster, als auch von Schwenger erwähnt, eine ausführliche Diskussion seiner Werke vor diesem Hintergrund liegt m.W. jedoch nicht vor. S. Foster: *The Return of the Real*, S. 157, sowie Schwenger, P.: *Corpsing the Image*, S. 397, in *Critical Inquiry*, Vol. 26, N. 3, Frühling 2000, S. 395 – 413.

2.2 *The Morgue*: Objekt und Überflutung des Auges

Wenn das Subjekt am Sichtbaren hängt, dann also nicht allein wegen dem, was es dort sieht. Den intensivsten Bezug zwischen Subjekt und Sehfeld, stifteten die Stellen wo es etwas nicht sieht.¹¹⁰

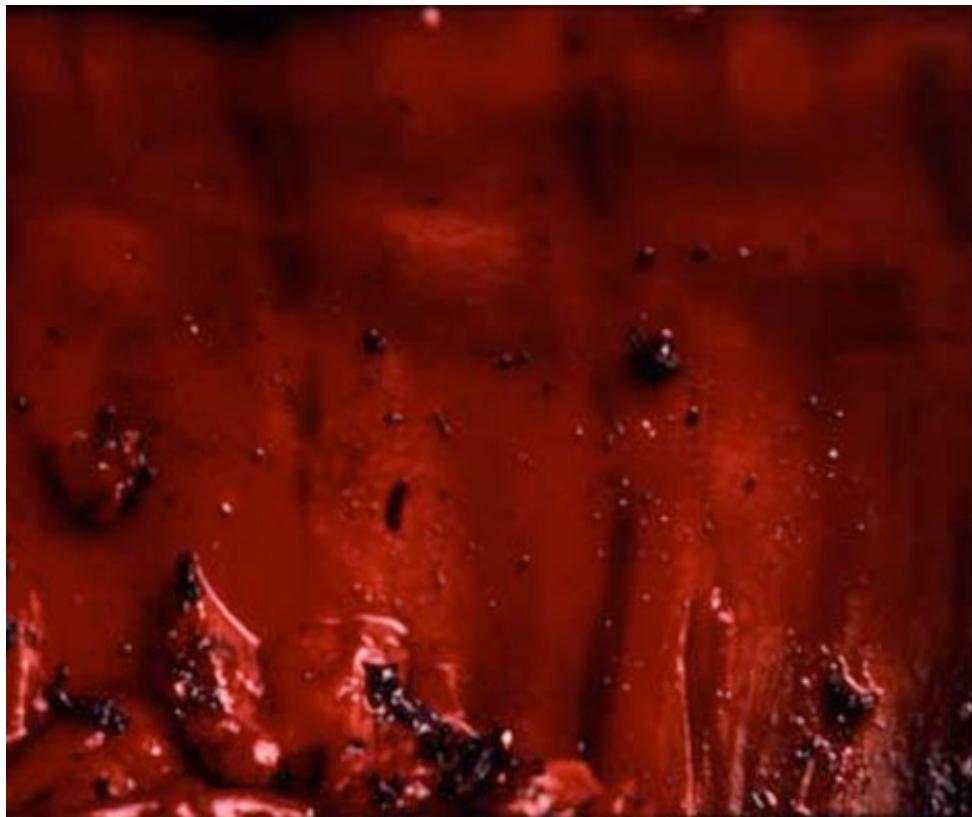


Abb. 1. Andres Serrano: *The Morgue (Burnt to Death III)* 1992.

Auf der zweiten Seite des Artikels *Obscene, Abject, Traumatic*, der eine leichte Abwandlung des vorletzten Kapitels von *The Return of the Real* darstellt, hat Hal Foster unmittelbar unter der Passage zur Einführung in den Begriff des lacanschen Blicks eine Photographie von Serranos Leichenhaus-Serie eingefügt. Die Arbeit, *The Morgue (Burnt to Death III)*, findet im Text selbst keine Erwähnung.

Auf den ersten Blick besitzt diese Photographie einen recht abstrakten Charakter, der an früheren Arbeiten mit Körperflüssigkeiten erinnert. Das Dargestellte ist nicht gleich erkennbar. Die abgebildete reliefreiche, unregelmäßige Textur zeichnet sich durch ihre leicht plastische Qualität

110 Lüthy, Michael: *Relationale Ästhetik. Über den Fleck bei Cézanne und Lacan*, S. 272. in Blümle, Claudia; von der Heiden, Anne [Hrsg]: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Blicktheorie*, 2005, S. 265 – 288.

(eine visuelle Assoziation mit geschmolzenem Kunststoff kommt auf) und ihre leuchtenden, ineinander fließenden dunkelroten Tönen aus. Hier und da auf der Textur sind chaotisch verteilte, nicht-identifizierbare schwarze Partikel zu sehen. Nach genauerer Beobachtung fallen die haarartigen Strähnen in der linken Ecke auf, die gemeinsam mit dem Titel die Bedeutung des Dargestellten aufschlüsseln - es handelt sich um eine Extremnahaufnahme verbrannter Haut.

In *Judging the Image* beschreibt Alison Young ihre erste Begegnung mit Serranos *The Morgue* während einer Ausstellung in Prag. Über *Burnt to Death III* lesen wir dort folgendes:

The next image that I notice is an abstracted, flattened, landscaped and luminous red with black(ened) blotches on it. I'm admiring the hues, and thinking back on Serrano's early works like *Milk/Blood*, where he used the juxtaposition of fluids to present abstract shapes and colours, when I see the title card: *The Morgue (Burnt to Death III)*. Suddenly I recognize the image as a close-up of burnt skin, burnt skin on a body, the burnt skin of a person who has died from those burns, those reds and blacks, whose body is now a glowing landscape of colour and luminosity. At the same moment, my memory is flooded with a story told by a colleague and friend, years before, recounting the experience of suffering extensive burns to her legs, after the skirt she was wearing ignited while she stood next to an open fireplace.

In a swirling, sweating rush, I connect the image, the dead person behind the abstraction, and my friend – all coalesce in a visceral, vertiginous rush (in my head I feel a kind of whoosh) that homes in on my legs (exactly where my friend was burnt). I actually feel dizzy: 'going weak at the knees' is no longer a cliché but describes exactly what is happening in my body. I grope into a seat with my head down. I'm breathing hard. After a few minutes, I make an effort to look at other images on the walls (keeping my eyes averted from *Burnt to Death*). But it's no good – I've been jolted out from spectatorship by that one image and into an intimate relationship with it: I saw it as if it documented the burnt flesh of my friend.

I get up and walk out, leaving behind a shuddering room, the images leaning down from the walls, fragments of dead bodies made artefacts after pain, mementos of the negation of subjectivity.¹¹¹

Ich habe diese Passage von Youngs Buch in voller Länge zitiert, um die unterschiedlichen Faktoren und Etappen in der Rezeption des Bildes genauer zu verfolgen.

¹¹¹Young, Alison: *Judging the Image: Art, Value, Law*, 2005. S. 46.

Im ersten Moment scheint Young auf einer formell-ästhetischen Ebene von der Photographie angezogen zu sein – sie bewundert die Farben und Formen, sie schaut auf die Details der überdimensionalen Aufnahme. In einem zweiten Moment wird sie sich des Inhalts bewusst, und verbindet diesen in einem raschen, automatischen Assoziationszug mit dem traumatischen Erlebnis, von dem sie in einem persönlichen Gespräch mit einer Freundin erfahren hat.

Die Sensation, die darauf folgt, ähnelt einem plötzlichen körperlichen Auftrieb, der sich in ein Empfinden in jener Gegend der Beine niederschlägt, wo ihre Freundin verbrannt wurde. Den Zustand, den Young beschreibt, erinnert an die Vorstufen von Ohnmacht. Nach einer Pause versucht Young die Ausstellung zu Ende zu schauen, was nicht funktioniert – sie ist vom Betrachten aufgerüttelt („jolted out from spectatorship“) und auch nachdem sie die Galerie verlässt, verfolgt sie ein unangenehmes Gefühl von der Begegnung mit *Burnt to Death III*.

Young berichtet in dieser Passage m.E. über das, was Gene Ray als ein Trauma zweiter Ordnung bezeichnet. Serranos Photographie funktioniert in diesem Fall auf derselben Art und Weise wie die Hiroshima-Uhr: Auf der einen Seite besitzt sie eine doppelte indexikalische Verbindung mit dem Unrepräsentierbaren des Traumas - einmal auf der Ebene des Photographischen und einmal auf der Ebene der Brennspuren der Haut; auf der anderen Seite offenbart sie ihren „wahren“ Referenten erst auf den zweiten Blick in einer Bewegung der Täuschung (oder Verlockung) und Enthüllung. Bedeutend ist zudem die Nähe, die Young auf einem Assoziationsweg zwischen der Photographie und sich selbst herstellt. Genau diese übermäßige Distanzlosigkeit, die in der Identifikation mit dem Dargestellten ihren Ausdruck findet, ist der Grund, warum *Burnt to Death III* anstatt der Befreiung des Sublimen, ein schwindelerregendes Kreisen um eine Leere in Gang setzt, das nahezu in dem Ausfall des Bewusstseins endet. Ohnmacht als psychologisches Phänomen ist in diesem Falle dem ultimativen Bruch des *automaton*, bzw. dem Riss der Signifikantenkette äquivalent. Die Leere des Traumas offenbart sich Young in drei verschiedenen Zeichenvalenzen, und erst die Kombination der drei führt bei ihr zum beschriebenen Erlebnis. Einmal das Dargestellte erkannt, führt sie es im selben Zug auf seine indexikalische, jedoch unsichtbare Echtheit zurück: „[...] burnt skin, burnt skin on a body, the burnt skin of a person who has died from those burns“, dabei scheint die „Wahrheit“ des Bildes hinter dem Sichtbaren oder geradezu von ihm verdeckt zu sein: „[...] those reds and blacks, whose body is now a glowing landscape of colour and luminosity“. Die Geschichte von dem Erlebnis der Freundin bekommt durch die Photographie einen bildlich-indexikalischen Ausdruck : „I saw it as if it documented the burned flesh of my friend“. Dieser zeigt aber nur ein Resultat: funktioniert daher nicht ausschöpfend, sondern vertieft die Kluft zwischen der Repräsentation und dem traumatischen Event, auch wenn sie ihre Distanz zueinander drastisch mindert.

Offensichtlich besitzt *Burnt to Death III* für Young nicht die Wirkung des Schirms, und dies hängt sowohl von den Charakteristiken des Bildes, als auch von den eigenen psychischen Gegebenheiten der Betrachterin ab.

Eine entgegengesetzte Position vertritt Schjeldahl, indem er Serrano jene Punkte zum Vorwurf macht, die für Young gerade den Mechanismus des Traumas in Gang gesetzt haben:

His relentless aestheticizing defuses the psychic mechanism of identification (*that could be me* or *that could be my loved one*), which can make pictures of the dead particularly unbearable.... In Serrano's new work, both fantasy and reality fall away, leaving only the aesthetic.... In this light, Serrano's show is not about death at all. It is only about art - art with an attitude.¹¹²

Für Schjeldahl bewegen sich die Photographien von *The Morgue* nicht nur fern vom Traumatischen, sie sind sogar im Sinne Fosters simulakral, da sie ihre formelle Ästhetik zum Gegenstand erhoben haben. Schjeldahl hat nicht unrecht, wenn er die Wichtigkeit der visuellen Ästhetisierung bei Serrano betont. Andererseits blendet seine Position die eigentliche Bedeutung der Indexikalität aus, die, wie wir gesehen haben, in allen Arbeiten Serranos von zentralem Belang ist.

Die eigentliche Frage, die *The Morgue* demnach stellt (und die sie nicht beantwortet), ist ob der tote Körper zum reinen ästhetischen Objekt erhoben werden kann. Zweifelsohne ist darin auch eine Frage nach der imaginären Funktion und dem Blick involviert.

Hal Fosters Wahl von *Burnt to Death III* als Illustration zur Erläuterung des lacanschen Blicks lässt in manchen Aspekten an die Auslegung von Cindy Shermans *Untitled #190* in *The Return of the Real* denken. Obwohl die zwei Arbeiten recht unterschiedlich sind, ähneln sie sich gerade in ihrer Ästhetisierung des Nichtidentifizierbaren, sowie in dem retroaktiven Effekt des Erkennens eines Verunstalteten (eines, das seine Gestalt partiell verloren hat).

Diese Gemeinsamkeiten geben uns den Schlüssel zu Foster Verständnis des Blicks als Auflösen der Gestalt in die „reine“ visuelle Form, die *ausstrahlt* („a glowing landscape of colour and luminosity“). In der zeitlich fixierten Medialität der Photographie ist dieser Übergang durch den ambivalenten, vexierartigen Zustand wiedergegeben, der zwischen Gestalt und Verunstaltung (oder zwischen *image* und *écran*) hin und her oszilliert. Diese instabile Situation kann entweder zu einem Erkenntnis über die Funktion des Bildschirms - wie in Shermans farceartiger Manipulation des Bildes nehmen, oder aber, wie wir gesehen haben, in einem traumatischen Ausfall von Sinn resultieren. Hinter Shermans Bild ist nichts, es ist das Simulakrum, das sich als solches präsentiert.

112 Zitiert nach Hobbs, S. 21.

Eben dadurch findet die psychische Entlastung statt, in der Sherman die kulturellen Bilder des Horror-Genres wie diejenigen des Objekts ironisch unterminiert. Hinter Serranos Photographie lauert dagegen die indexikalische Leere der Leiche, denn, wie Bataille sagt: „This object [the corpse], is less than nothing and worse than nothing“¹¹³. Hier scheint im Gegensatz zu Sherman tatsächlich etwas von der unsichtbaren Präsenz des Blicks uns entgegen zu strömen.

Die Photographie als eine Prothese des (subjektiven) Blicks fixiert die Gestalt und wirkt gegen den Fluss der Bilder, sie funktioniert als Augentäuschung. In der Photographie der Leiche aber hält sie die Gestalt an genau jener Grenze fest, von der sich das Individuum in seiner Existenz immerzu abzustoßen versucht, da diese Grenze von einer semantischen Ambivalenz durchzogen ist, die das symbolisch-imaginäre Subjekt zum Sturz bringen kann. Das ist die Monstrosität der Leichenphotographie, von der Barthes schreibt, dass sie eine perverse Verwechslung des Lebendigen und Aktuellen mit dem Realen auslöst.¹¹⁴ In der Photographie gibt es keine Möglichkeit der Verwesung - auch dort nicht, wo ihr alles entgegenzustreben scheint. Darin besteht die Unerträglichkeit des fixierten Anblicks der Leiche, wie ihn die Bilder Serranos dem Betrachter aufdrängen.

Was in *Burnt to Death III* radikal durchgezogen wird, findet auch in anderen Arbeiten von *The Morgue* statt. Von entscheidender Rolle ist dabei das Format und die Ausschnitthaftigkeit der Bilder, die eine Übersicht verunmöglichen.

Die Maße der Photographien werden nur in wenigen Kritiken der *Morgue*-Serie berücksichtigt und doch sind sie von äußerster Bedeutung, denn gerade sie beeinflussen das Empfinden der ikonisch-indexikalischen Präsenz und die Identifikation mit dem Abgebildeten. In *Facing Death: Modernity, Morality. Postcards* gibt uns Jerry Herron ein entgegengesetztes Beispiel, in dem er die Verkleinerung einer Aufnahme von zwei Verunglückten diskutiert:

As Susan Stewart suggests, relating the process of souvenir construction both to narrative distancing and miniaturization, the pleasure - and the "scandal"- of the souvenir consists in its scaling-down of an authentic original. In that relation, the narrative reduction of the bodies on my postcard was essential to my untroubled contemplation of their mystery. Their obvious pastness removed them - like the museum mummy - from any presumptive association with my own death, or the death of my parents. Instead, they became smaller than life, and part of a generalized past [...]]¹¹⁵

113 Bataille, Georges: *Erotism. Death and Sensuality*, 1957. S. 57.

114 Barthes: *Camera Lucida*, S. 79.

115 Herron, Jerry: *Facing Death: Modernity, Morality, Postcards*, S. 121; in *Qui Parle*, Band 7, No. 2, 1994, S. 110-140. Herron zitiert Stewart, Susan: *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press, 1993, S. 135-36.

Anders als Jeffrey Silverthorne etwa, dessen photographische Leichenhausserie *Letters from the Dead House* als gutes Beispiel der „Souvenirphotographie“ dienen kann¹¹⁶, haben wir es bei Serrano mit einer Hyperaktualisierung des Dargestellten zu tun, die weder eine voyeuristische Neugier, noch eine sichere (zeitliche oder räumliche) Distanz zulässt. Wenn Silverthorne's Fokus auf die Narrativierung und Kontextualisierung des toten Körpers in der Konstruktion einer quasi persönlichen Perspektive (einer Art Erinnerung) fällt, so erscheinen die Körper Serranos völlig aus ihrem Kontext herausgerissen und zu einem solchen Maßstab vergrößert, dass ihre Materie zum visuellen Akteur avanciert. Die Toten von *The Morgue* überschreiten das Bild in doppelter Hinsicht – einmal auf der Ebene des Abgebildeten, als in Verwesungstransformation begriffene Gestalten und einmal auf der Ebene des Darstellungsmodus, als Bilder die sich der Übersicht entziehen, indem sie das Auge förmlich überfluten.

Betrachten wir einmal eine andere Photographie, *The Morgue (Knifed to Death)*. Der



Abb.2 Andres Serrano: The Morgue (*Knifed to Death*) 1992.

116 Vgl. ebd. S. 136 - 137.

Abschnitt zeigt Mund, Kinn und den oberen Teil der Schulter des photographierten Körpers. Die extrem hohe Auflösung macht die taktilen Qualitäten der Körperoberfläche fast physisch spürbar. Durch die Semitransparenz der Haut entsteht der Eindruck einer „Tiefe“ der Materie, wie sie sich in ihren verschiedenen Schichten hier und da offenbart und nie wirklich als kohärente Fläche präsentiert. Der Mund ist geöffnet und die Zähne, falls vorhanden, sind von den Lippen überschattet. Die Öffnung des Mundes zieht den Blick auf sich, aber dieser versinkt in das schwarze Loch zwischen den Lippen ohne einen Grund zu entdecken, wo er anhalten kann. Dieser Mund, der die einzige übriggebliebene semantische Struktur auf diesem gewesenen, fragmentierten Gesicht ist, an welcher der Blick festhalten will, wo er noch Züge des Sinnvollen sucht, dieser Mund wirkt wie ein pervers-parodistisches Auge, das den Blick des Betrachters verschlingt.

Etwas Ähnliches bemerkt Kylie Rachel Message in *The Morgue (Pneumonia Due to Drowning II)*, wo ein halb geöffneter Mund und der untere Teil der Nase eines Kindergesichts zu sehen sind. Anders als in *Knifed to Death* wirkt der Mund hier tiefenlos und von Innen aufgequollen, die Haut ist wachsartig und reflektiert stumpf das Licht. In der oberen rechten Ecke, nicht mehr im Fokus, ist



Abb.3 Andres Serrano: The Morgue (*Pneumonia Due to Drowning II*) 1992.

der dunkle Ring unter dem Auge bemerkbar. Der Betrachterblick sucht mit Verzweiflung, so Message, nach genau diesem Auge, das außerhalb des Rahmens verbogen bleibt. Er sucht es um eine Übersicht zu bekommen – ein Bild, dem er sich bemächtigen kann, hoffend auf die apotropäische Funktion des Bildschirms, die jedoch durch die Fragmentiertheit des Dargestellten behindert wird. Message schreibt:

In close proximity, this image [*The Morgue (Pneumonia Due to Drowning II)*] is suffocating to perceive, not simply due to its partially bloated mouth and moist teeth, but because we cannot see enough. The extreme formal shackles binding this image of death obstruct our view and thus call into question our own unified being. We are disturbed or repulsed by this face fragment, and yet, we maintain the desire to perceive the eyes of the corpse, which have been excluded from the scenario. This fragment cannot confirm our living status, it cannot even appear to consolidate our gaze. Desire to see the eyes girds the spectator to *The Morgue (Pneumonia Due to Drowning 2)*, and this impossibility renders the spectator partially blind.¹¹⁷

Obwohl sich Message in dieser Passage nicht explizit auf Lacan bezieht, erinnert dieses „Erblinden“ des Betrachters einer verpassten Begegnung mit dem Blick. In der Unmöglichkeit zu sehen, das heißt, in der Unmöglichkeit, einen Bildschirm aufzubauen, um die Gefahr des Objekts zu bündeln, wird das Subjekt auf die Instabilität und Durchlässigkeit der eigenen räumlichen Grenzen zurückgeworfen. Andres als in Silverthorne's *Listen ... Beating Victim*, wo die Augen der Leiche – direkt auf unseren Blick gerichtet, noch in einer eigentümlichen letzten Empfindung erstarrt sind, sind Serranos Tote von jedem Affekt befreit – weder Schrecken, noch Ruhe sind zu erkennen, vielmehr „hängen“ diese Gesichter in der Verselbständigung ihrer Bestandteile. Ein weiteres Mal, so scheint mir, versperrt Serrano dadurch den Blick des Betrachters auf den toten Körper.

Aber auch in jenen Photographien von *The Morgue*, wo das Auge der Leiche sichtbar ist, gerade dort, erschüttert die Opazität dieses Auges noch vielmehr, denn statt dem Blick zu entgegnen, „schaut“ es aus seiner Undurchlässigkeit heraus, es strahlt in einer bewusstlosen und undurchdringlichen Stofflichkeit.

The Morgue (Blood transfusion resulting in AIDS) zeigt ein halb bedecktes weibliches Gesicht. Durch das Format und den Winkel der Aufnahme ist das Auge so positioniert, dass seine Blickbahn irgendwo über den Betrachter hinausgeht. Er fällt nicht im visuellen Feld der Toten, aber er sieht

117 Message, Kylie Rachel: *Watching Over the Wounded Eyes of Georges Bataille and Andres Serrano*, S. 116 – 117, in Klaver, Elizabeth [Hrsg.]: *Images of the Corpse. From Renaissance to Cyberspace*, 2004. S. 113 – 132.

das gebrochene Auge, das dadurch noch stärker in seiner sinnentleerten Trübung ausstrahlt.



Abb.4 Andres Serrano: The Morgue (*Blood transfusion resulting in AIDS*) 1992.

Das Auge funktioniert als eine Anamorphose, die als solche erkannt wird, aber von keinem Blickpunkt des realen Raumes her die „sinnvolle“ Konstruktion eines Bildes erlaubt. Die Räumlichkeit, die Serrano in *Blood transfusion* erschafft, ist radikal von dem Raum des Betrachter abgetrennt, sie ist zugleich anthropomorph, jedoch verfremdet und unbewohnbar und wirkt in ihren gleichzeitigen Nähe und Ferne verkrümmt und falsch. Mit photographischen Mitteln übersetzt und verstärkt Serrano auf diese Weise die inhärente Unheimlichkeit der Leiche, von der Message schreibt: „It should signify or „mean“, but its meaning is beyond our line of vision, beyond our knowledge.“¹¹⁸

Auch für Gregory Minissale zeichnet sich der photographische Stil von *The Morgue* durch zwei entgegengesetzte Bewegungen aus, die er sowohl in der Bildsemantik als auch in der formellen Komposition sieht, und die bis zu einem gewissen Maße einander bedingen. Das erste Repräsentationssystem ist durch visuelle Ruhe und eine Liebe zur Oberfläche charakterisiert; es stellt die Leiche quasi skulptural da:

With the first kind, Serrano presents the corpse as waxy, as a blanched fungus in medieval bandages and shrouds, draping a mimetic and parasitic aesthetic upon the corpse, a transformation from polished marble sculptured corpse into corpsed sculpture, sculpted flesh

118 Ebd. S. 114.

that spirits away its decomposing nature, framed by immaculate drapery and the promise of art.¹¹⁹

Dem entgegnet eine dynamische, gewaltsam-chaotische Bildsprache, die den stillen, monumentalen Anblick der toten Körper förmlich „zerreißt“:

In this other system, faces are not identifiable, charred beyond identification or through lacerations, blood spattered flesh and bandages, there is only a map of signs of motion and disruption, cutting up visual flows. Whereas in the first system of representation, we see the corpse through the hierarchies of art, in the second, photography is used as an invisible yet magnifying window-lens, or a concealed surgical mirror onto torn and seared flesh [...]¹²⁰

Interessant sind Minissales Beobachtungen in unserem Kontext, weil sie die lacanschen Figuren des *tuché* und *automaton* in Erinnerung rufen. Wir sehen hier die Dialektik zwischen Ruhe und Dynamik, Oberfläche und Riß, Fluss und Unterbrechung auf einer Stilebene ausgetragen, die strukturelle Gemeinsamkeiten mit Warhols *Death in America* Serien aufweist.¹²¹



Abb.5 Andres Serrano: The Morgue (*Fatal Meningitis*) 1992.



Abb. 6 Andres Serrano: The Morgue (*Burn Victim*) 1992.

Anders als dort unterliegt die photographische Darstellung in *The Morgue* der vollen Kontrolle des

119 Minissale, Gregory: *Deleuzian Approaches to the Corpse: Serrano, Witkin and Eisenman*, S.114; in *Janus Head*, Band 12: 2, 2012. S. 101 – 129.

120 Ebd. 114.

121 Ich denke hier vor allem an den zufälligen Fleck in *Ambulance Disaster*, den Foster als traumatische Unterbrechung der Bildoberfläche sieht.

Künstlers: die Bilder sind bewusst durchkomponiert und stellen es zur Schau. Das zufällige, traumatische Moment kommt einerseits durch die gewaltsame Unterbrechung des Bildes auf der Ebene des Ausschnitts, andererseits durch den „Bruch“ des Körpers als Imago oder Subjektivität. In manchen Photographien wie *Rat Posion Suicide I* oder *Fatal Meningitis* dominiert die erste Bildsprache, andere wie *Burn Victim* führen die Einschnitte in das visuelle Feld radikal vor. Für Minissale eröffnet die Strategie der Fragmentation und Zergliederung (des Subjekts, des Bilds und des Betrachterblicks) ein neues Feld des Denkens, das sich weg von Zentralisierung und Hierarchisierung, hin zu rhizomatischen Strukturen bewegt:

Serrano's cropping and dismemberment work against the binding tropes of signification (teleological signifying systems) and subjectification (the consciousness of the transcendental knowing subject) by which we are conditioned to organize the body and its functions. Such a questioning of the visual strategies of faciality, subjectification and significance can jolt us out of our unthinking compliance with such systems. It may even allow us to focus on producing other kinds of experience, what Deleuze and Guattari refer to as the Body without Organs, or in this case, the 'corpse without organs'. Even though there is nothing in Serrano's work that presents us with this mode of production, there is some opening up, an *écart* where the work begins.¹²²

Minissales Zugang zu Serranos Photographien erinnert an Fosters Bemerkung über den traumatischen Realismus als eine strategische Avantgarde, die keinen kompletten Bruch mit der symbolischen Ordnung bezieht, sondern eine Verschiebung und Restrukturierung dieser.¹²³ Vielleicht wäre Minissales deleuzische Auslegung von Serranos *The Morgue*, wie sie hier vorgestellt wurde, eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem Sinn und der Intention hinter dem Niederreißen des Bildschirms und der damit einhergehenden Erschütterung zentraler Subjektkategorien innerhalb der *abject art*.

122 Minissale, S. 115.

123 Foster: *The Return of the Real*, S. 157.

3. Teresa Margolles

Der traumatisierte tote Körper, d. h. der menschliche Körper als Residuum und Zeuge eines plötzlichen, gewalttätigen Endes, und gleichzeitig der vergessene, nicht abgeholt, un-betrauerte Tote haben Teresa Margolles schon in den Anfängen ihrer künstlerischen Karriere interessiert. Ihre ersten künstlerischen Arbeiten entstanden innerhalb des im Jahr 1990 in Culiacán gegründeten und nach dem zentralen mexikanischen Leichenhaus benannten Künstlerkollektivs SEMEFO (Servicio médico forense). Zu den Gründern des Kollektivs gehörten neben Margolles Carlos Lopez und Arturo Angulo, gen. „Doctor Arturo“. Die Tätigkeit des Kollektivs entwickelte sich vor dem Hintergrund der akuten sozial-ökonomischen Krise in Mexiko der 90er Jahre. Einerseits war diese Zeit durch innenpolitische Konflikte gekennzeichnet, die um 1994 in einem Bürgerkrieg zu eskalieren drohten, und zum tödlichen Anschlag auf den Kandidatpräsidenten Luis Donaldo Colosio führten. Andererseits wurden in den 90ern entscheidende außenpolitische Übereinkommen wie z.B. NAFTA (North American Free Trade Agreement) beschlossen, die einen radikalen Wandel der ökonomischen und sozialen Realität in Mexiko nach sich zogen. Begleitet wurden diese Vorgänge von einer ausufernden Drogenkriminalität.

Das in seiner frühesten Form als Death-Metal-Performancegruppe auftretende Kollektiv¹²⁴ richtete sich programmatisch von Anfang an eine Ästhetik des unmittelbaren Kontakts mit dem toten Körper. Aus dieser ersten Zeit, in der die Gruppe noch als weitestgehend vom Wiener Aktionismus beeinflusste Underground-Formation agierte, stammen u. a. die im Leichenhaus aufgenommene photographische Serie *Cadaveres* (1990). Zwei Jahre später, in SEMEFO's erster Ausstellung *Lavatio Corporis* in *Museo de Carrillo Gil* wurden tote Tierkörper als Teil von Werken eingesetzt. So besteht *Carrusel* (1992/94) aus präparierten, zu einem Karussell zusammenmontierten Pferdefötten und *Lavatio Corporis* (1992/94) zeigt aufgestellte Kadaver ausgewachsener Pferde. Die Ausstellung fällt zusammen mit der Verabschiedung der NAFTA und die darauf folgende künstlerische Tätigkeit von SEMEFO und Margolles wird oft in Zusammenhang mit dem Aufkommen des sog. wilden Neoliberalismus (*neoliberalismo salvaje*) in Verbindung gesetzt. So weist z.B. Navarrete darauf hin, dass die Sichtbarkeit des toten Körpers in den Arbeiten des Kollektivs mit den ansteigenden Mordraten in Mexiko während der Mitte der 90ern zusammenfällt.¹²⁵

Um 2000 verlässt Margolles SEMEFO und beginnt, eigenständige künstlerische Arbeiten zu produzieren. Es entstehen unter anderem *Lengua / Zunge* (2000), welche die abgeschnittene und

124 S. dazu Carroll, Sara Amy: *Teresa Margolles's Gendered States of Exception*, S. 105, in *TDR: The Drama Review* 54:2 (T206), Sommer 2010, S 103 – 125.

125 Navarrete, Federico: *SEMEFO*, S. 24; in *Polyester* 8/2, 2000, S. 24-37.

präparierte Zunge eines ermordeten drogensüchtigen Jungen zeigt, die Margolles gegen das Geld für die Bestattung von der Mutter des Verstorbenen erkaufte. Ein ähnlicher Zugang ist auch in *Grumos sobre la piel / Klumpen auf der Haut* (2001) gegeben, wobei in dieser Arbeit die von Kritikern oft unterstrichene strukturelle Ähnlichkeit zu Santiago Sierra besonders ausgeprägt erscheint. Für diese Performance bezahlte Margolles einen Drogendealer, um seinen nackten Oberkörper mit toxischem Fett aus verbrannten Leichen einzuschmieren.

Andere Arbeiten mit Fett offenbaren zudem eine gewisse Nähe zu Beuys und sein Materialverständnis. In einer gleichzeitig bewundernden und sarkastischen Geste gegenüber Beuys und seiner „heilenden“ Verkleidung der Wandwunden, versiegelte Margolles auf der Biennale 2009 einen Wandriss mit menschlichem Fett, und neun Jahre früher, im Rahmen ihrer Performance *Ciudad en espera / Stadt in Erwartung* schmuggelte sie kleine Dosen Menschenfett nach Kuba und verputzte damit Gebäudefassaden.



Abb.1 Teresa Margolles: Aire 2003

Die „minimalistische“ Ästhetik, die vor allem in den zahlreichen Arbeiten mit Leichenwasser zum Vorschein kommt und nahezu zu einem Markenzeichen Margolles' geworden ist, griff sie bereits in ihren ersten selbständigen Werken (u.a. *Vaporización / Verdampfung* (2001), *Aire / Luft* (2002) oder *En el aire / In der Luft* (2003)) auf und blieb ihr treu bis hin zu der im 2012 entstandenen *Plancha / Platte* oder dem Werkkomplex *What Else Could We Talk About?* für das Mexikanische Pavillion auf der Biennale 2009. Die genannten Installationen basieren vor allem auf dem Erzeugen von unmittelbarem physischem Kontakt zwischen dem Betrachter und diversen Substanzen des toten Körpers, oder solchen, die mit diesem in Berührung standen. Leichenhauswasser wird aber auch in einem anderen Kontext eingesetzt, und zwar als „unsichtbares“ Bestandteil von Nutzobjekten –

dazu gehören u.a. Werke wie *Banco / Bank* (2003) - einer einfachen, mit Leichenwasser hergestellten Sitzbank aus Zement oder die mehrfach produzierten Keramikteller *Plato de fruta / Obststeller* (2004), die nach demselben Prinzip gefertigt wurden.



Abb. 2 Teresa Margolles: Plato de Fruta (2004)



Abb. 3 Teresa Margolles: Recados Posthúmos, (Cine Avenida) 2006.

Hier sei noch am Rande eine jüngere Tendenz erwähnt, die ungefähr Mitte der 2000 in Margolles' Werk zum ersten Mal auftritt und sich seitdem begleitend zu ihrer Beschäftigung mit indexikalischen Zeichenformen weiterentwickelt. Gemeint sind die Arbeiten mit textuellem Profil, die sprachliche Aussagen aus unterschiedlichen Kontexten, welche in Relation mit traumatischen Ereignissen standen, herausgreifen und räumlich und zeitlich rekontextualisieren. Dazu gehört z.B.

die Aktion *Recados Póstumos / Posthume Botschaften* von 2006, in der Margolles Textbruchstücke aus Selbstmordbriefen an die Ankündigungsflächen von fünf verlassenen Kinos in Guadalajara befestigte.

Obwohl das Indexikalische in seiner strengerer Definition in dieser Art von Werken nicht figuriert, zeigt sich auch hier eine strukturelle Ähnlichkeit mit anderen Arbeiten vom Umgang mit Text als quasi materiellem Zeugnis, das in seiner Verbindung mit dem Trauma noch einen anderen, nicht sprachlichen Charakter offenbart. Anders gesagt, manifestieren die bruchstückhaften Aussagen eine gewisse Opazität, die irgendwohin jenseits ihres eigentlichen Sinns verweist. Auch hier sind die gleichzeitigen Gegenwart und Abwesenheit des toten Körpers gegeben¹²⁶, die uns angesichts der Mordrelikten oder der materialgewordenen Körpersubstanzen widerfahren. Ich sehe darin nicht die metaphorische Geste verspäteter Epitaphen oder allgemein den Versuch, in der Kunst einen Ort der im realen Leben nicht stattgefundenen Trauer zu errichten, sondern vielmehr eine stumme, fragmentarische und anklagende Unmöglichkeit zur Trauer.

Ihre Materialien, die manchmal einem nicht unkomplizierten legalen Statuts obliegen, besorgt Margolles, die selbst in der Forensik tätig ist, meistens von dem Zentralleichenhaus der Stadt Mexikos. Der Bezug zur sozialen Realität in Mexiko, die den zentrale Brennpunkt im Schaffen SEMEFO's bildete, behält Margolles in ihrer selbständigen Tätigkeit bei. Gerade vor dem Hintergrund ihres Status als international arbeitender Künstlerin nimmt die Herkunft ihrer Materialien eine noch entscheidendere Rolle an. Sie fungiert nun als eine Art Etikette, welche die Werke an eine konkrete geographische und zeitliche Situation bindet, die meistens nicht diejenige der Betrachter ist. Andres gesagt, plädiert Margolles trotz der quasi universellen, hermetischen Ausstrahlung der Arbeiten, die selbst kaum einen Außenbezug herstellen oder offenbaren, um eine ganz bestimmte historische Kontextualisierung, ohne dass diese – jedenfalls nicht auf den ersten Blick – in den Werken selbst narrativiert wird. Margolles' gerichtsmedizinische und künstlerische Beschäftigung mit kriminellen Fällen legt zwar ihre Situierung innerhalb des Bereichs einer „forensischen Kunst“ nahe, wie dies beispielsweise Rebecca Scott Bray tut,¹²⁷ doch andererseits blendet eine solche Position wichtige Aspekte der konkreten Ästhetik, d.h. des Darstellungsmodus im weitesten Sinne aus. Es geht also m.E. bei Margolles trotz ihrer oft forensisch anmutenden Arbeitsweise - Sammeln und Ausstellen von potentiellen Evidenzmaterialien vom Tatort, Verbreitung von den Bildnissen unidentifizierter oder nicht aufgesuchter Leichen, etc. - nicht hauptsächlich um die Thematisierung einer nicht funktionierenden Berichtserstattung bzw. um die Anklage der fehlenden tatsächlichen Berichtserstattung und somit des Funktionierens des

126 S. dazu: Scott Bray, Rebecca: *En Piel Ajena: The Work of Teresa Margolles*, S. 42; in *Law Text Culture*, 11 (1), 2007. S. 13 – 50.

127 Ebd. S. 15 – 17.

legislativen Apparats¹²⁸. Auch wenn dieses Moment hier und da präsent scheint, so verweisen viele Werke in ihrer eher unsachlichen und dennoch kalten und bisweilen kompromisslosen „Darstellung“ mehr auf die universelle Unmöglichkeit einer Reintegration der Geschehnisse in ein symbolisches System (wie, aber nicht nur, dasjenige des Gesetzes), als auf die Kritik einer solchen nicht stattgefundenen Aufarbeitung.

Ein derartiger Ausdruck der symbolischen Unmöglichkeit des Traumas scheint mir durch eine bisher nicht erwähnte, dennoch zentrale Komponente mehrerer Werke gegeben zu sein, nämlich diejenige des Geruchs. Wenn der Tote, um den wohlbekannten Gedanken Spivaks zu paraphrasieren, als niedrigste Instanz in einer Hierarchie der Repression die Position absoluter Machtlosigkeit inne hält, wenn also dieser Tote nicht sprechen kann, so hat er vielleicht zumindest dort eine entindividualisierte, aber umso beharrliche Stimme, wo er nun tatsächlich residiert – und zwar im Materiellen. Durch diese direkte Indexikalität auf olfaktorisch-taktilem Niveau, die sowohl das Symbolisch-Sprachliche als auch das Visuell-Bildliche zu umgehen versucht, scheint Margolles in Fosters Worten, das Objekt in seinem eigenen Recht Objekt machen zu wollen.¹²⁹ Selbstverständlich ist, wie schon gesagt, diese Geste in einem ganz bestimmten Rahmen kontextualisiert – und in diesem Sinne ist Margolles letztendlich einer engagierten und nicht einer nihilistischen¹³⁰ Kunst zuzurechnen – dennoch sucht sie in all ihren Ausdrucksmitteln, wie bisher gezeigt, nach einer radikal negativen Repräsentation.



Abb. 4 Teresa Margolles: Entierro 1999.

128 Ebd. S. 16.

129 Foster, Hal: *The Return of the Real*, S. 157.

130 S. ebd., S. 166 – 168.

Nicht nur der Bezug des Materials zu einem traumatischen Geschehnis, auch seine Zweckentfremdung im Sinne eines Recyclings bzw. einer Wiederverwendung in der Kunst, die seinem „normalen“ Schicksal entgegenläuft, wird von Margolles in einer Geste der Selbstreflektion der eigenen Praktiken thematisiert. Gemeint ist die Übernahme oder Übersetzung von Umgängen mit dem toten Körper bzw. seiner Teile in den institutionellen Kontext der Kunst. So enthalten Arbeiten wie *Lengua* oder *Entierro / Begräbnis* (1999), in der Margolles das tote Kind einer mittellosen Mutter in einem Granitblock „bestattete“, ähnlich Sierras Re-produktion prekärer Arbeitssverhältnisse ihre eigene Kritik. Durch solche Zugänge, die von einem direkten Eingriff in das Leben gekennzeichnet sind, offenbart sich jedoch auch die Ambivalenz des toten Körpers, wie sie bei Margolles immer wieder hervorgehoben wird. Indem sie ihn einerseits als identitätslose Masse seiner Bestandteile (oder Abfall) und andererseits als Andachtsobjekt in Szene setzt, unterwandert sie beide kulturellen Bedeutungen – einmal im Sinne einer Aufwertung des Nutzlosen und Objekten, und einmal als zynisch-kritische Geste gegenüber dem Entwerten menschlicher Überreste, die, wie sie zu veranschaulichen weiß, auch „ihren Preis haben“.

In dieser kurzen und nur kurSORischen Zusammenfassung des Werks Margolles' sollten beispielhaft einige Strategien ihres Gesamtwerks angerissen werden, die alle in gewisser Weise auf die Verwendung des toten Körpers als Material in der Kunst zurückzuführen sind. Ich möchte nun diese noch einmal aufzählen und versuchen, ihre Wechselwirkungen in der übergreifenden Logik des Gesamtwerkes zu herauszuarbeiten.

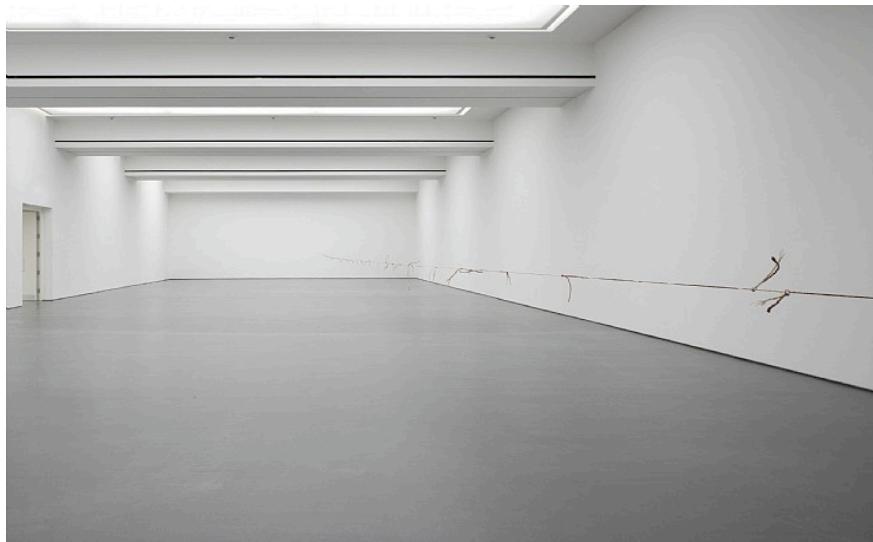


Abb. 5 Teresa Margolles: 127 Cuerpos 2006.

Fast alle Arbeiten zeichnen sich erstmals durch eine Indexikalität aus, die in den meisten Fällen auf traumatische Ereignisse verweist bzw. verweisen soll. Diese Indexikalität nimmt unterschiedliche

Ausprägungen an: Sie kann in Form eines Relikts auftreten (wie z.B. in *127 Cuerpos / 127 Körper* von 2011, in der die Seile ausgestellt sind, mit denen tote Körper gebunden wurden) ; sie kann sich aber auch als Spur manifestieren, wie z.B. in den Körperabdrücken in *Lienzo / Leichentuch* (1999 – 2000), oder die Gipsabdrücke der frühen SEMEFO Arbeit *Catafalco* (1997).

Meistens setzt Margolles jedoch die Substanzen des Körpers selbst als Index ein. Diese unterscheiden sich vom Relikt dadurch, dass ihr Referent nicht nur außerhalb, sondern auch in ihnen selbst liegt, denn Fett, Blut oder Körperteile (und in gewisser Hinsicht auch Leichenwasser, dem solche Substanzen beigemengt sind), erhalten ihren Sinn durch ihren Ursprung; dass heißt sie *bedeuten* nicht nur den körperlichen Schaden (als abgetrennte Produkte des Körpers), sondern verweisen auch auf sich selbst *als ein Gewesenes*, das nun sozusagen fehlt am Platze ist. Genau aus diesem komplizierten Zusammenhang ergibt sich auch ihr abjektes Potential, das einen zweiten bedeutenden Strang in Margolles' Werk markiert. Kristeva betont die Wichtigkeit des unmittelbaren, ich möchte sagen, indexikalischen Charakters der Begegnung in der Abjektion, denn:

In the presence of signified death - a flat encephalograph, for instance - I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses *show me* what I permanently thrust aside in order to live.¹³¹

Wenn die symbolische und die ikonische Zeichenverbindung (die in diesem Zusammenhang Lacans Symbolischer und Imaginärer Ordnung nahe kommen) eine apotropäische Funktion erfüllen, so ist Margolles stets bemüht, die Distanz zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten so weit zu minimieren, bis beide in eins zusammenfallen und das Zeichen selbst zu Gefahr wird. Das Material ist also gerade in seiner physischen Gegenwart Träger des abjekten Potentials – nur dadurch, dass das Material in einem direkten physischen Kontakt zu meinem Körper tritt, kann der tatsächliche Mechanismus der Verwerfung in Gang gesetzt werden. Interessanterweise geht diese Strategie der induzierten Abjektion Hand in Hand mit einem visuellen Verlust bzw. einer Unsichtbarmachung des toten Körpers. Der individualisierte, d.h. potentiell als konkrete Person wiedererkennbare Leichnam ist nur in wenigen frühen Arbeiten Margolles sichtbar, darunter gehören *Autorretratos en la morgue / Selbstbildnisse im Leichenhaus* (1998), oder die private, auf Video festgehaltene Performance *Bañando al bebé / Das Baby badend* (1999), in der die Künstlerin die Leiche eines kleinen Mädchens wäscht. Als wichtigstes Werk dieser Reihe ist *Tarjetas para picar cocaína / Karten zum verteilen von Kokain* von 1997 – 1999 zu nennen. Hier laminierte Margolles *post mortem* Photographien von Personen, die in Drogenkriegen umgebracht wurden und

131 Kristeva: *Powers of Horror*, S. 3.

verschickte diese an Drogenhändlern in Mexiko und Cali, damit sie ihr Kokain damit verteilen.

Darüber hinaus figuriert der tote Körper in seiner Ganzheit aber nur vereinzelt im späteren, selbständigen Werk. Meistens ist er durch seine Substanzen vertreten, die oft selbst unkenntlich oder gar unsichtbar gemacht worden sind. Die radikalste Arbeit dieser Art, *Aire*, besteht aus dem durch Luftbefeuchtern in die Luft zerstäubten destillierten Wasser in dem Leichen gewaschen wurden. In diesem Sinne strahlt *Aire* durch ihre Unfassbarkeit sowohl eine gewisse Sakralität, als auch – in ihrer kalten und unpathetischen Reizarmut, Banalität und Leere aus. Andere Installationen desselben Typus ergreifen, je nach ihrer Inszenierung, mehr die eine oder die andere Richtung auf - wobei in den jüngeren Werken eher auf eine sakrale Überhöhung gesetzt wird, die durchaus ins Pathetische umkippen kann.

Eine letzte wichtige Strategie im Werk Margolles' besteht in dem bereist erwähnten direkten und „offengelegten“ Eingriff in intersubjektive kulturelle oder ökonomische Prozesse. Margolles entwickelt viele ihrer Arbeit bewusst und explizit vor dem Hintergrund einer kontextuellen Kunst im Sinne Ardennes.¹³² Das heißt, dass die Werke in einem 'realen' Kontext operieren, ihre Produktionsumstände miteinbeziehen und auf sie verweisen. Ein jüngeres Beispiel dieser Art ist die Arbeit, die u.a. auf der Biennale 2009 gezeigt wurde: Dort waren die Angehörigen ermordeter Drogensüchtiger in der Performance als Bodenwischer angestellt, die dafür zuständig waren, den Boden durchgehend mit Blutwasser zu befeuchten.

Ich möchte mich im folgenden Kapitel drei der oben erwähnten Werke, die so etwas wie ein Werkkomplex bilden detaillierter zuwenden. An ihrem Beispiel sollen dann die hier formulierten Strategien und ihre konkreten und oft heterogenen Verwirklichungen genauer herausgearbeitet werden. Ich werde dabei immer wieder an die im ersten Teil dieser Arbeit festgelegten theoretischen Ansätzen anknüpfen und versuchen, meine Positionierung Margolles vor einem psychoanalytisch-traumatischen Diskurs zu begründen, sowie eine Antwort auf die Frage nach der Funktionsweise ihrer Kunst vorschlagen.

132 Vgl. Ardenne, Paul: *Un art contextuel. Crédation artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, 2002.

3.1 *Vaporización, Aire, En el aire*: Indexikalität und Antivisualität

Beginnen möchte ich mit drei Werken, in denen das gleiche Material – Leichenwasser – auf drei verschiedene Weisen in Szene gesetzt wird.

Die chronologisch älteste Arbeit, *Vaporización* von 2001, besteht aus dem zu dichtem Nebel verarbeiteten Leichenwasser, das in einem geschlossenen Besucherraum von einem Kondensationsgerät durchgehend produziert wird. Das ein Jahr später entstandene *Aire* benutzt eine ähnliche Methode, das Wasser wird nun aber nicht als Nebel, sondern lediglich als kaum sichtbaren Dunst von Luftbefeuchtern in die Umgebung verbreitet. In der dritten Arbeit, *En el Aire* von 2003, dient das Wasser zur Herstellung von Seifenblasen, die von einer Maschine in den Raum geblasen werden.

Es lohnt sich an dieser Stelle einen Blick auf den längeren Bericht über eine der ersten Ausstellungen von *Vaporización* zu werfen, wie sie Claudia Reiß in *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen* liefert:

Noch bevor das MMK im Jahr 2004 die große Werkübersicht *Muerte sin fin* der Künstlerin zeigt, stellt sie die Rauminstallation *Vaporización/Verdampfung* in der Ausstellung *Zebra Crossing* 2002 in Berlin aus [...] Die Installation ist begehbar, der Raum komplett weiß gestrichen. Neben einem Kondensationsgerät und einigen grellleuchtenden Industrielampen bilden ein Stuhl und ein Stück rutschfester Teppich das einzige Mobiliar. Der Raum selbst wirkt von außen wie innen nebelig, die Luft ist warm, staubig, süßlich, schmeckt leicht angeschmort und faulig, am Boden sammelt sich etwas Kondenswasser in kleinen Pfützen, Erkundungen des Raumes hinterlassen wässrige Fußabdrücke. Doch kaum ein Ausstellungsbesucher befindet sich in dem Raum, die meisten Rezipienten bleiben davor am durchsichtigen Gummivorhang stehen und unternehmen den Versuch, die Installation ausschließlich visuell zu erforschen. Denn am Eingang hat die Künstlerin ein Hinweisschild befestigt, auf dem geschrieben steht, dass in dem Raum Wasser kondensiere, welches Gerichtsmediziner zum Waschen von Leichen benutzt hätten.¹³³

Einige Charakteristiken der Installation verlangen besondere Aufmerksamkeit: Erstens scheint der Leichengeruch, der in anderen Werken so prominent hervortritt, hier eher subtil bis unkenntlich zu sein (Reiß spricht nicht explizit von Leichengeruch). Zweitens fällt die karge Inszenierung des Raumes auf: weiß gestrichene Wände, grelle Beleuchtung, sowie drei Gegenstände, die aus

133 Reiß, Claudia: *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen* S. 152.

pragmatischen Zwecken aufgestellt zu sein scheinen: das Kondensationsgerät, ein Stuhl und ein rutschfester Teppich. Letztens weist Reiß auf das Schild hin, das räumlich vor dem Eingang der Installation befestigt ist, und somit von vorne herein potentiell und doch radikal die Rezeption beeinflusst (in diesem Fall z.B. dadurch, dass das Werk tendenziell von den Betrachtern nur oder vor allem visuell erkundet wird).



Abb. 1 u. 2 Teresa Margolles: *Vaporización* 2001.

Die Frage inwiefern kuratorische Entscheidungen die visuelle Inszenierung des Raumes, die hier eine so entscheidende Rolle spielt, beeinflussen, und inwieweit diese in Margolles' Sinn stehen, kann nur schwer beantwortet werden. Diese Frage führt jedoch zu einer bedeutenden Einsicht in das Verhältnis zwischen der spezifischen Werkstruktur und dem institutionalisierten Raum der Kunst. Je weniger der Sinn des Werks selbst im Bildlichen oder im sprachlich Vermittelbaren liegt, desto mehr verlagert sich seine Bedeutung automatisch auf sein Umfeld, wo der Besucher nach Surrogaten dieser fehlenden Komponenten sucht. Margolles ist sich dieser wichtigsten Folge der negativen Form durchaus bewusst und sie bedient sich ihrer nicht zuletzt dadurch, dass sie selbst das Umfeld ihrer Werke – und das heißt die ausgegebenen Informationen, die ihnen erst eine Sinnstiftung ermöglichen – in höchstem Maße modelliert.

Es scheint so, als wäre die Logik von *Vaporización* bewusst auf eine binäre Entscheidung von Exklusivität oder Nichtexklusivität hin konzipiert, die Installation verlangt mit anderen Worten von vorn herein eine Handlungsantwort, die im Begehen oder Nichtbegehen gegeben ist. Margolles ist also bemüht, einen Raum der Gefahr, einen abjekten oder zumindest einen problematischen Raum zu schaffen, der durch die Weigerung oder Entscheidung des Betrachters hineinzutreten markiert wird. Zentral ist hierbei einerseits die Sichtbarkeit des Raumes von außen (er ist mit transparenten Gummistreifen abgetrennt), andererseits seine – zumindest in dem von uns beschriebenen Fall – recht unspektakuläre bis triviale Ausstattung. Drittens ist natürlich die relative Transparenz des Materials von Bedeutung, die hier mit seiner erschwerten räumlichen Lokalisierung bzw. mit seiner

Unfestigkeit einhergeht,. Die Entscheidung mehrerer Betrachter, die Installation nicht zu betreten, wird ersetzt, wie Reiß schreibt, durch das Hineinspähen, also durch eine „visuelle Erforschung“. Es wird dahin geschaut, wo es kaum etwas zu sehen gibt. Ich möchte argumentieren, dass in diesem Fall der Blick des Betrachters auf zwei Weisen frustriert wird: Ersten, auf einer recht banalen Ebene in seiner Erwartungshaltung, die weitestgehend durch die Institution gesetzt wird und die Kunst vor allem als ein visuell Konsumierbares hinstellt („Kunst bietet etwas für das Auge“), zweitens auf der Ebene des Sehens als apotropäischer Geste, die Foster so oft betont. Diese apotropäische Funktion ist m.E. Implizit, doch bei Margolles nicht selten durch ihre gleichzeitige Aktivierung und Verunmöglichung angesprochen. Eine ähnliche Verbindung zwischen Abjektion, Indexikalität und Antivisualität scheint auch Julia Banwell vorzuschweben, wenn sie schreibt:

Bodily residues and traces insinuate themselves into the body of the spectator through senses other than the visual, which is not only a highly efficient tactic by which to threaten any sense of security in one's ability to maintain distance from potential contamination or pollution by these materials, but also undermines the supremacy of the visual in the gallery space, thereby negating the possibility of maintaining a 'safe' distance.¹³⁴

Allerdings sieht Banwell diese Verbindung offenbar als universell, durch die Materialbehandlung des Werkes schlechthin gegeben. Ich sehe dagegen in dem Betreten der Installation, d.h. in dem Sich-Einlassen auf die Spielregeln von *Vaporización*, eine seltsame Subversion der vermeintlichen Gefahr des Objekts. Denn was jenseits des Gummivorhangs passiert, erweist sich als nicht mehr oder minder spektakulär, als was sein Anblick versprochen hätte. Was also von der tatsächlichen Berührung mit dem Material bleibt, ist die Leere der Indexikalität, die man entweder mit einer transzendenten Begegnung oder mit der Melancholie wegen der Unmöglichkeit einer solchen füllen kann.

Zu entscheiden, auf welcher Seite Margolles' Intentionen stehen, würde bedeuten über die Qualität ihres Werks zu entscheiden, es würde aber auch bedeuten, allgemein über das erfolgreiche Funktionieren von traumatischer Ästhetik, wie sie hier formuliert wurde, zu richten. Ich möchte dagegen argumentieren, dass beide Ansätze bei ihr (bewusst) gegeben sind, und in unterschiedlichen Arbeiten mehr oder weniger ausgeprägt vorkommen.

Die Grundstruktur von *Vaporización* wiederholt sich in *Aire* auf radikalerer Weise. Nicht nur ist hier die Transparenz des Materials bis zur Unsichtbarkeit getrieben, auch die Form der Installation mimt

134 Banwell, Julia: *Agency and Otherness in Teresa Margolles' Aesthetic of Death*, S. 47, in *Other Modernities*, N. 4, Okt., 2010. S. 45 – 54.

eine für die museale Umgebung nicht unübliche Aufstellung von Luftbefeuchtern, die konservatorische Zwecke erfüllen. Das Fehlen anderer Kunstwerke im Raum evoziert eine gewisse Absurdität der „umsonst“ arbeitenden Befeuchtern. Auch *Aire* wurde oft in einem durch einen transparenten Gummivorhang abgegrenzten Raum ausgestellt, an dessen Eingang ein Hinweisschild befestigt ist.¹³⁵

Stärker als *Vaporización* greift *Aire* neben Indexikalität, Abjektion und Unsichtbarkeit, auch das Thema des Recyclings auf, das in gewisser Weise mit den ersten drei korreliert. Indem sie das menschliche Material durch eine Maschine laufen lässt, die sein Wesen qualitativ und zweckmäßig(!) verändert, schreibt Margolles die Installation als ein weiteres Glied in die Kette der „Verfremdungen“ des toten Körpers ein. Selbstverständlich ist die (Wieder)Ver-wertung nicht das übliche Schicksal des Leichnams, durchaus aber das Schicksal ebenjener toten Körper¹³⁶, die nicht abgeholt werden, und deren „Produkte“ Margolles in ihrer Arbeit meistens buchstäblich einfließen lässt. *Aire* recycelt nicht nur im Sinne der Aufnahme eines Abfallprodukts in den Kreislauf der Effizienz, es recycelt in gewisser Weise auch das abjekte Potential der toten körperlichen Materie, die es postulierte.



Abb. 3 Teresa Margolles: *Aire* 2002.

135 Die meisten mir bekannten Ausstellungen von *Vaporizacion* und *Aire* folgen diesem kuratorischen Modell.

136 „Bodies of the unidentified and unclaimed dead are sent to institutions for medical experiments and are then cremated. In many cases, bodies remain unidentified because people cannot afford basic burial expenses and so do not come forward to claim the dead. If families do claim the dead but cannot afford burial expenses, the bodies can be buried in ‘common’ graves with many other bodies.“ So beschreibt Scott Bray das übliche Vorgehen mit unidentifizierten Leichen in Mexikos Leichenhäuser. S. dazu Scott Bray: S. 18.

Zu diesem Eindruck trägt auch die sterile Atmosphäre der beiden Installationen bei, die den subtilen Beigeschmack von Krankenhauszimmern hinterlässt. Im Gegensatz zu Damien Hirsts in Glaskästen präparierten Kühen, aber auch zu so etwas wie den von Hagens *Körperwelten*, welche obgleich nicht im Kunstkontext angesiedelt, das Beispiel einer makellosen Transformation des toten Körpers in ein glattes, geruchloses Simulakrum darbieten, hält Margolles, die nicht müde wird, sich zu Batailles Schriften zu bekennen, fest an die Idee der Abjektion als avantgarde Strategie. Da, wo sie gegeben ist, ist ihre Kritik an die systematische Ausschaltung des abjekten Potentials, und das heißt, an die Verunmöglichung der Verwesung durch Konservierung, Sterilisierung und „Instandhaltung“ des toten Körpers und seiner Substanzen, nicht völlig zynischer Natur. Sie verweist zwar, wie gezeigt wurde, an vielen Stellen, auf die Unsichtbar-/ Unkenntlichmachung des Materials durch seine Wiederverwendung, indem sie diese in der Praxis adoptiert, dies wird aber durch eine Schwermut begleitet, die oft die Frage nach der tatsächlichen Gefahr des Materials offen hält.



Abb.4 Teresa Margolles: En el Aire 2003.

In *En el aire* kehrt diese Schwermut in metaphorischem Gewand zurück. Hier begegnet uns das Material unter der recht stark konnotierten Erscheinungsform der Seifenblasen. Zweifelsohne

baut die Installation – und man kann diesen Aspekt mit Recht kritisieren - auf dem kalkulierten Schockeffekt, welcher der Diskrepanz zwischen Erscheinungsform und Material entspringt. Für mich eröffnet aber die Arbeit nach dem ersten Augenblick der Abneigung noch eine zweite Ebene. Es entsteht eine Bewegung, die sich auf drei sukzessive Momente von Täuschung und Enttäuschung abspielt: Die erste Stufe ist geprägt von der unvoreingenommenen Begegnung mit den Seifenblasen und ihrer „atmosphärischen“ Wirkung von Leichtigkeit und einer gewissen spielerischen Nuance. Das zweite Moment ist durch die Enthüllung der Täuschung gegeben – die Seifenblasen sind aus Leichenwasser gemacht - eine Substanz, mit der man nicht in Berührung treten will, da sie normalerweise als „gefährlich“ empfunden wird. Diese Gefahr kontrastiert stark mit der Harmlosigkeit der Seifenblasen, und darin liegt das „kitschige“ Moment dieser Arbeit, wenn man so will.

Belässt man die Arbeit nicht dabei, und gibt ihr und sich noch etwas Zeit der Kontemplation, so kehrt eine dritte Phase ein, die eine Rückwärtsbewegung mit sich bringt. Langsam verschwindet hier die Gefahr der abjekten Substanz erneut hinter den unaufgeregten Flug der Seifenblasen und ihre ephimäre Lebensdauer. Die Gefahr stellt sich mehr und mehr als Scheingefahr dar, sie wird banalisiert, und diese langsame Konditionierung, die in Opposition zu dem schlagartigen Schock der ersten Täuschung steht, geht einher mit der Erkenntnis, dass hier der eigentliche Gegenstand der Arbeit – die Leiche – nicht greifbar ist - sie ist abwesend.

Metaphorisch ist dies alles natürlich in der Gestalt der kurzlebigen, kleinen, transparenten, und nahezu spurlos zerplatzenden Seifenblasen gefasst. Alles ist Schall und Rauch, und dennoch nicht ganz, denn das Material fordert seine indexikalische Autorität, sie ist aber unterdrückt, verharmlost, und sie klagt diese Verharmlosung an.

Für mich eignet sich Margolles hier sowie anderswo die Machtlosigkeit der exkludierten, abjekten, nicht abgeholt Körper in ihrer post-mortalen Existenz an („la vida del cadaver“ ist in ihren eigenen Worten ein Hauptthema ihres Werkes¹³⁷), um sie dem Betrachter wie ein Vorwurf entgegenzuhalten. Wenn dem toten Körper bei Margolles eine Stimme verliehen wird, so spricht er darüber, dass er nichts sagen kann.

Auch in den Titeln der drei Installationen ist ein Bezug zu dem Fehlen des Körpers gegeben. *Vaporización* etwa lässt an das Phänomen der Verdampfung fester Gegenstände – unter anderem auch Menschenkörper - im nahen Umkreis der Atombombendetonation in Hiroshima denken – ein Phänomen, das von Margolles in der Arbeit mit metonymischen Mitteln zitiert wird. In einer weniger plakativen Art verlagert der Titel von *Aire* den Fokus von dem eigentlichen Werkmaterial –

137 Cantú Ríos, Luisa: Teresa Margolles: carne muerta como alegoría a lo fallido, Elektronische Ausgabe: http://www.vice.com/es_mx/read/teresa-margolles-carne-muerta-como-alegoria-a-lo-fallido

Wasser bzw. Wasserdunst vom Leichenhaus – auf eine verallgemeinerte Bezeichnung des Stoffs der Umgebung, die befeuchtet wird – Luft. Damit ist erstmals die „Einatmung der Toten“ angesprochen, die in den meisten kritischen Kommentaren zu diesem Werk die größte Aufmerksamkeit bekommt. Vergleicht man den Titel mit anderen Werken, so handelt es sich m.E. um eine simple Beschreibung, die oft nur Offensichtliches¹³⁸ benennen möchte, und somit den Akzent nicht auf den indexikalischen Referenten, sondern auf die indexikalische Leere, auf ihre phänomenologische Transparenz setzt.

Ich möchte noch einmal auf den Vergleich mit von Hagens Plastinaten zurückkehren, da dieser sich als besonders fruchtbar erweist.¹³⁹ *Körperwelten* präsentiert gewissermaßen eine völlige Entmystifizierung des toten Körpers, der durch das spezielle Verfahren, das Flüssigkeiten aus den Zellen entzieht und mit Kunststoff ersetzt, nicht nur in seiner Form theoretisch ewig bleibt, sondern auch durch seine neue Festigkeit – weder Gerüche noch Flüssigkeiten können diesem Körper entweichen - praktisch keine Kontaminationsgefahr mehr darstellt. Ein dritter, institutionsbezogener Aspekt spielt auch eine wichtige Rolle: Die Plastinate, sowie die Ausstellung überhaupt, sind einem medizinisch-populärwissenschaftlichen Kontext angepasst, der vor allem auf die Schaulust ausgerichtet ist. „Echt“¹⁴⁰ ist hier also, wenn überhaupt, vor allem das Sichtbare – denn weder die Textur, noch irgendeine andere sinnlich wahrnehmbare Charakteristik des (toten) Körpers wird durch die Plastination beibehalten. Mehr noch löst sich die sonst so fundamentale Trennung des Körpers in Innen und Außen auf und er zerbricht – dank von Hagens skurriler Anordnungen oft buchstäblich - in unendlich viele Flächen, die sich dem Auge darbieten. Wo alles als sichtbar hingestellt wird, dort verschwindet das Verbogene und auch der Hunger danach, welcher die Zuschauer in die Ausstellung meistens gelockt hatte, ertrinkt zwangsläufig in die tiefenlosen Fallen des Simulacrum.

Margolles andererseits, ist stets bemüht, diesen Hunger, und das heißt das Verbogene selbst, zu erhalten, auch da, wo sie seine Auslöschung kommentiert. Wenn das Verbogene, also das Innen, das unsichtbar ist, bei von Hagen nicht nur sichtbar gemacht, sondern als *per se* Sichtbares postuliert wird, so erlangt Unsichtbarkeit bei Margolles nicht selten einen auratischen Status, auf dessen Basis sie eine Remystifizierung des toten Körpers zu erreichen sucht. Hier liegt auch die Schwäche einiger Arbeiten, die den Schrecken in der Begegnung mit der indexikalischen Leere allzu verbissen zu provozieren trachten. Solche Arbeiten kippen leicht in ihr Gegenteil um, indem sie durch ihr Pathos die negative Echtheit des Materials, die hier als Echtheit im Gegensatz zur

138 Denn offen-sichtlich ist hier die Luft.

139Der Vergleich mit *Körperwelten* kommt u.a. auch im Katalogtext zu Margolles' Ausstellung im Bregenzkunstverein. S. dazu: Fetz Wolfgang / Gehrmann, Lucas/ Matt, Gerald: *Teresa Margolles – Das Leichtentuch*, S. in Fetz, Wolfgang/ Gehrmann, Lucas/ Matt, Gerald: *Teresa Margolles. Das Leichtentuch*, 2003.

140 Die Ausstellung wird mit dem Slogan „Die Faszination des Echten“ beworben.

Korruption des Bildlichen begriffen und beworben wird, überzeichnen und unwillkürlich banalisieren. Wenn die Wahrheit für Margolles also in der Indexikalität residiert, die durch jede Form einer simulakralen Visualität getrübt werden kann, so vertritt sie eine anti-postmodernistische, d.h. traumatische Position, im Sinne Fosters. Noch mehr als die Künstler des *Traumatischen Realismus*, die den *image-écran* auf einer bildlichen Ebene aufzuheben suchten, richtet sich Margolles an den lacanschen Blick, indem sie ihn in seiner einzig erreichbaren – negativen – Form anruft. Diese Form ist durch die Indexikalität des Materials gegeben, das in einer stetigen Fluktuation der Gestalten begriffen ist.

Margolles' Strategie weist starke Parallelen zu einem weiteren (diesmal nicht europäischen) philosophischen Konzept auf, das Bryson gewissermaßen als Pendant zu Lacans Blick versteht:

Like Sartre and like Lacan, Nishitani's aim is to dismantle this anthropocentric subject, but his critique differs from theirs in his insistence on the term *śūnyatā*, translated as „emptiness“, „radical impermanence“, „blankness“, and „nihilism“. The entity as a conceptual category, is found unable to withstand the critique of *śūnyatā*, and transposed to the field of *śūnyatā* both the subject-entity and the object-entity literally break up. Stabilizing the entity as a fixed form, with a bounded outline is possible only if the universe surrounding the entity is screened out and the entity withdrawn from the universal field of transformations. The concept of the entity can be preserved only by an optic that casts around each entity a perceptual frame that makes a *cut* from the field and immobilizes the cut within the static framework. But as soon as the frame is withdrawn, the object is found to exist as a part of a mobile continuum that cannot be cut anywhere. If the object is, say, a flower its existence is only as a *phase* of incremental transformations between seed and dust, in a continuous exfoliation or perturbation of matter: at no point does the object come under an arrest that would immobilize it as a Form or *eidos*. Moved to the field of *śūnyatā* or radical impermanence, the entity comes apart.¹⁴¹

Das Material gibt nicht vor, etwas Anderes zu sein, und doch gibt es ständig vor, etwas Anderes zu sein – Margolles' negative Metaphysik braucht diesen zweiten Punkt, ohne den sie sich in die Resignation der *śūnyatā* auflösen würde. Denn so gesehen, gibt es in dem Fluss der Gestalten, der gleichzeitig die Kehrseite des Sichtbaren oder einfach der Blick ist, keinen Platz für einen Schnitt: Hier sind Bewusstsein und Welt durch und durch versöhnt.¹⁴² Genau wie Lacan (und im Gegensatz

141 Bryson, S. 97.

142 Ebendies ist die Hauptthese Brysons, der trotz des subjektiven Ansatzes Lacans, diesen in einer cartesischen Tradition positioniert, die ihre Relikte im paranoiden Subjekt hinterlassen hat. In Opposition dazu stellt Bryson

zu Merleau-Ponty), hält aber Margolles an dem *tuché* des paranoiden Subjekts fest, für das der Blick nur ein böser, desintegrativer Blick sein kann. Darin liegt die intrinsische Verbundenheit zwischen dem Kadaver als Körper, der seinen indexikalischen Wandel nicht mehr maskieren kann, da er außerhalb der Imaginären Funktion steht, und dem Blick als Bedrohung des Subjekts. Gleichzeitig bedeutungsvoll und bedeutungslos bewirkt der Kadaver einen ständigen Perspektivenbruch, der keine Ruhe findet.

Mehr als andere ist der tote Körper ein traumatisches Objekt und somit ein traumatisches Material. Dies röhrt von seinem schnellen und umfassenden Wandel her, der etwas augenscheinlich macht, was im lebenden Körper überblendet wird, nämlich die unerbittliche Verankerung dieses Körpers in der materiellen Welt, und auf der anderen Seite, die Fragilität des Bewusstseins - diesem kleinen Knoten des Raums, der keine Gestalt und keinen Ort hat. Das ist das Objekt des Kadavers, das Kristeva meint, wenn sie schreibt:

There, I am at the border of my condition as a living being. My body extricates itself, as being alive, from that border. Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit - *cadere*, cadaver. [...] The border has become an object. How can I be without border? That elsewhere that I imagine beyond the present, or that I hallucinate so that I might, in a present time, speak to you, conceive of you - it is now here, jetted, abjected, into "my" world. Deprived of world, therefore, *I fall in a faint*. In that compelling, raw, insolent thing in the morgue's full sunlight, in that thing that no longer matches and therefore no longer signifies anything, I behold the breaking down of a world that has erased its borders: fainting away. The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection.¹⁴³

Wo zieht aber Kristeva diese Grenze, die den lebenden vom toten Körper trennt, die Grenze, die das Objekt schlechthin bedeutet? Ist nicht gerade die Ambivalenz, das Fehlen der Stabilität, die Kontingenz zwischen bewusstem und bewusstlosem Fleisch, was im Kern der paranoiden Wiederkehr der Abjektion steckt? Zweifelsohne ist das für Kristeva so, und noch mehr für Lacan, der in seiner Blicktheorie dieselbe Angst des Subjekts vor dem Paradoxon seiner materiellen Verwobenheit im skopischen Feld kommentiert.

Für Margolles, die an das „Reale des Todes“¹⁴⁴ interessiert ist, fallen Tod und Objekt des

Keiji Nishitanis kritische Rezeption, in der das Konzept des Blicks überdacht wird.

143 Kristeva, S. 3.

144 Downey, Anthony: *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration*, S. 113. in Godfrey, Tony: *Understanding Art Object. Thinking through the Eye*, 2009. S. 105 – 113.

Leichnams zusammen, und überhaupt tritt der Tod bei ihr stets *als* Leiche auf. Dies erklärt vielleicht ihre Hinwendung an (und Verwendung von) „marginalisierten“ toten Körpern, die auf der einen oder anderen Weise aus der offiziellen Trauerinstitution ausgeschieden sind.

Diese doppelt abjekten Leichen werden dann nicht nur in so etwas wie Ritualen der Trauer involviert, denn was mit ihnen geschieht hat auch immer viel mit Abfall und Verwertung zu tun. Wenn Margolles also mit Leichensubstanzen Teller oder öffentliche Bänke herstellt, so ist es klar, dass dies über eine simple „Denkmalerrichtung für die Anonymen“ hinausgeht. Die Doppeldeutigkeit ihrer Strategien offenbart sich vielleicht am besten in *Lengua*, wenn auch auf anderer Weise. Dort wird ein Teil des toten Körpers abgekauft, um in die Kunstwelt als Tausch- und Fetischobjekt weiter zu bestehen. Das Geld geht aber für die Bestattung desselben Körpers, der somit Eingang in die Trauerinstitution findet.

Wenn *Lengua* den Anschein einer Inkonsistenz erweckt, in der die eine Hand das zerstört, was die andere aufbaut, so ist diese keinesfalls zufällig, denn wie wir gesehen haben, wiederholt sie sich auf unterschiedliche Art und Weise in fast allen bis hierhin besprochenen Werken. Darin ist die schizophrene Verdopplung einer an sich schon schizophrenen Handhabung kultureller Praktiken im Spätkapitalismus enthalten. Margolles' Bestreben ist es auf diese nicht durch Re-präsentieren, sondern durch Vorführen¹⁴⁵ aufmerksam zu machen und ihre Strukturen offenzulegen, möglicherweise in der Hoffnung auf eine Bewusstwerdung beim Betrachter und eine Änderung der Umstände, die vom einzelnen Subjekt her käme.



Abb. 7 Teresa Margolles. *Lengua* 2000.

145 Diese Unterscheidung trifft Hernández-Navarro in Bezug auf die kontextuelle Kunst als eine der „darstellenden“ Kunst entgegengesetzte Praxis. S. ebd.

Noch stärker als andere Arbeiten oszillieren die in diesem Kapitel besprochenen *Aire*, *Vaporización* und *En el Aire* um das Fehlen des toten Körpers, dessen Gegenwart mit den Mitteln äußerster Nähe angestrebt, aber nicht erreicht werden kann. In einer Bewegung der doppelten Auslöschung wird seine leere Stelle von diesen Arbeiten umkreist: Einmal in der Indexikalität des Materials, das sich einer abgeschlossenen Gestalt und einem Bild entzieht, um somit die Gefahr seines innewohnende abjekten Potentials zu steigern, und ein zweites Mal in der Untergrabung ebendieser Abjektion, die durch die unendliche Formbarkeit des Materials zwangsläufig – zumindest auf phänomenologischer Basis – zum Wanken gebracht werden kann.

Für mich steht dieses Sich-Entziehen des toten Körpers unter dem Zeichen einer Unmöglichkeit zur Trauer. Auch wenn andere Werke bei dem ersten Moment einer induzierten Abjektion verbleiben, so funktionieren auch sie unter derselben Prämissen eines „unabgeschlossenen Falls“ (einer „*muerte sin fin*“), die gleichzeitig, auf allen Ebenen eine moralische Anklage aussprechen möchte.

Schlussbemerkung

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Äußerungen und Ziele einer traumatischen Ästhetik der Postmoderne, wie sie von Hal Foster und den anderen hier vorgestellten Autoren thematisiert wurde an zwei konkreten Beispielen zu veranschaulichen und zu analysieren.

Nach einem ersten theoretischen Teil, in dem die für uns wichtigen lacanschen Begriffe des Realen, des Traumas und des Blicks besprochen und ihre Bedeutung und Konzeptualisierung innerhalb der Ästhetik des Traumatischen Realismus vorgestellt wurde, haben wir uns einigen konkreten Strategien und Ansätzen der traumatischen Ästhetik gewidmet.

Wieder begegnet sind uns diese Ansätze im zweiten, „empirischen“ Teil, wo wir ihre Manifestationen bei Serrano und Margolles verfolgen konnten. Das verbindende Glied zwischen diesen zwei Positionen war die Beschäftigung mit dem toten menschlichen Körper, der nicht nur als Motiv und Thema, sondern auch als Quelle von *Bildmaterial* oder in der Form eines materiellen Bestandteils der Arbeit in den Kunstwerken involviert war.

Bei Serranos Serie *The Morgue* konnten wir sehen, wie die Repräsentation auf der photographischen Ebene mit der abjekten Gastaltauflösung der dargestellten Leichen korreliert. Zudem wurde gezeigt, wie die Bilder Serranos in ihrer buchstäblichen Hervorhebung und Ästhetisierung der toten Materie, das Auge des Betrachters invadieren und gleichzeitig - in ihrer Unübersichtlichkeit - seinen Blick hemmen und frustrieren.

Zentral in der Analyse von Margolles' Werk war ihre Appropriation und Verwendung des toten Körpers als Material ihrer Arbeiten und Installationen. Untersucht wurden hierbei die Strategien von Indexikalität und Antivisualität, sowie ihr Verhältnis zueinander. Ein Hauptargument war, dass die Arbeiten sowohl auf einer induzierten Abjektion aufbauen, als auch das melancholische Moment einer Unmöglichkeit der Begegnung mit dem toten Körper in der Leere des Indexikalischen beinhalten. In diesem Sinne wurde das Werk Margolles' in einen neueren Kontext traumatischer Ästhetik positioniert, die nicht so sehr auf einen traumatischen Schock des Betrachters abzielt, sondern die Assimilierung der subversiven Energien des Objekts lamentiert und kritisiert.

Somit wurden zwei Positionen vorgestellt, die angesichts ihrer historischen und kunsthistorischen Abfolge eine allgemeinere Entwicklung von einer visuellen, exzessiven und schocklastigen zu einer antivisuellen, indexikalischen und kontextuellen Tendenz innerhalb der traumatischen Ästhetik exemplifizieren.

LITERATUR

Ardenne, Paul: *Un art contextuel. Cr éation artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, o.O. Flammarion, 2002.

Baker, Peter: *Deconstruction and the Ethical Turn*, Gainesville: University Press of Florida, 1995.

Banwell, Julia: *Agency and Otherness in Teresa Margolles' Aesthetic of Death*; in *Other Modernities*, N. 4, Okt., 2010. S. 45 – 54.

Barthes, Roland: *Camera Lucida. Reflection on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981.

Bataille, Georges: *Erotism. Death and Sensuality*, San Francisco: City Light Books , 1957.

Beardsworth, Sarah: *Julia Kristeva: Psychoanalysis and Modernity*, New York: State University, 2004.

Blume, Anna: *Andres Serrano*; in *BOMB*, No. 43, 1993. S. 36-41.

Bowie, Malcolm: *Lacan*, Harvard University Press, 1993.

Bryson, Norman: *The Gaze in the Expanded Field*; in Foster, Hal [Hrsg.]: *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988. S. 87–108.

Buchloh, Benjamin: *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*; in *Artforum*, Vol. XXI, 1982.

Butte, George: *I Know That You Know That I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*, Columbus: Ohio State University Press, 2004.

Carroll, Sara Amy: *Teresa Margolles's Gendered States of Exception*, in *TDR: The Drama Review* 54:2 (T206), Sommer 2010.

Cruz, Amada: *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman*; in *Cindy Sherman: Retrospective*, London/New York: Thames & Hudson, 1997.

Danto, Arthur C.: *Censorship and Subsidy in the Arts*; in *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 47, No. 1 Okt., 1993. S. 25-41.

Debord, Guy: *The Society of Spectacle*, 1967. Elektronische Ausgabe:
<http://www.marxists.org/reference/archive/debord/society.htm>

Downey, Anthony: *127 Cuerpos: Teresa Margolles and the Aesthetics of Commemoration*; in Godfrey, Tony: *Understanding Art Objects. Thinking through the Eye*, o.O., Lund Humphries, 2009. S. 105 – 113.

Fetz, Wolfgang: *Teresa Margolles. Das Leichentuch*, in Fetz, W./ Gehrman, Lucas/ Matt, Gerald: *Teresa Margolles. Das Leichentuch*, Wien: Kunsthalle Wien, 2003.

Fitzpatrick, Andrea D.: *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity*; in RACAR XXXIII, 1-2, 2008. S. 28 – 42.

Foster, Hal: *Obscene, Abject Traumatic*, in *October*, Band 78, Herbst, 1996. S.106-124.

Foster, Hal: *The Return of The Real*, Cambridge/London: MIT Press, 1996.

Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, 1920. Elektronische Ausgabe:
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/916/1>

Hernández-Navarro, Miguél A.: *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*, in: *Revista de Occidente* N° 297, 2006. Elektronische Ausgabe:
<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html>

Herron, Jerry: *Facing Death: Modernity, Morality, Postcards*; in *Qui Parle*, Band 7, No. 2, 1994. S. 110-140.

Hobbs, Robert: *Andres Serrano: The Body Politic*; in *Andres Serrano: Works 1983 – 1993*, Philadelphia: Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994.

Hurst, Andrea: *Derrida vis-à-vis Lacan: Interweaving Deconstruction and Psychoanalysis*, New York: Fordham University Press, 2008.

Iversen, Margareth: *Beyond Pleasure: Barthes, Freud, Lacan*, o.O., Pennsylvania State University Press, 2007.

Jay, Martin: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley: University of California Press, 1993.

Kersting, Daniel: *Interpreting Dead Bodies. A Peircean Approach*; Vortrag im Rahmen des *Indianapolis Peirce Seminars*, Indianapolis, 2010. Elektronische Ausgabe:
http://userfiles.todundtoterkoerper.eu/Kersting_Interpreting%20Dead%20Bodies_Indy9_27_2010.pdf

Kristeva, Julia: *Powers of Horror, An Essay On Abjection*, New York: Columbia University Press 1982.

Lacan, Jaques, *Seminar I. Freud's Papers on Technique*, New York: W. W. Norton, 1991.

Lacan, Jaques: *Seminar II. Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York: W. W. Norton, 1991.

Lacan, Jacques: *Seminar XI. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, New York: W. W. Norton, 1981.

Lacan, Jacques: *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*; in *Écrits: A Selection*, New York: W.W. Norton, 1977. S.1- 7.

Lee, Jonathan S.: *Jacques Lacan*, Boston: Twayne Publ., 1990.

Lüthy, Michael: *Relationale Ästhetik. Über den Fleck bei Cézanne und Lacan*, in Blümle, Claudia; von der Heiden, Anne [Hrsg.]: *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich: diaphanes, 2005. S. 265 – 288.

Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: de Gruyter, 1965.

Message, Kylie Rachel: *Watching Over the Wounded Eyes of Georges Bataille and Andres Serrano*, S. 116 – 117, in Klaver, Elizabeth [Hrsg.]: *Images of the Corpse. From Renaissance to Cyberspace*, Madison: University of Wisconsin Press, 2004. S. 113 – 132.

Minissale, Gregory: *Deleuzian Approaches to the Corpse: Serrano, Witkin and Eisenman*; in Janus Head, Band 12: 2, 2012. S. 101 – 129.

Navarrete, Federico: *SEMEFO*; in *Poliester* 8/2, 2000. S. 24-37.

O'Neill, Mary: *Images of the Dead: Ethics and Contemporary Art Practice*; in Garner, Ben / Pavlenko, Sonia u.a.[Hrsg.]: *Cultural and Ethical Turns: Interdisciplinary Reflections on Culture, Politics and Ethics*, Oxford: The Interdisciplinary Press, 2010.

Quinet, Antonio: *The Gaze as an Object*; in Fink, Bruce / Feldstein, Richard/ Jaanus, Maarie [Hrsg.]: *Reading Seminar XI: Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Albany: SUNY Press, 2002. S 139 – 147.

Ray, Gene: Hits: *From Trauma and the Sublime to Radical Critique*, 2009. Elektronische Ausgabe: <http://www.linksnet.de/de/artikel/24359>

Reiß, Claudia: *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen*, 2007. Elektronische Ausgabe: duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/.../ekel.pdf

Schjeldahl, Peter: *Art After Death*, in *The Village Voice*, 16. Feb. 1993.

Schwenger, Peter: *Corpsing the Image*, in *Critical Inquiry*, Vol. 26, N. 3, Frühling 2000. S. 395 – 413.

Schwenger, Peter: *The Tears of Things: Melancholy And Physical Objects*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2006.

Scott Bray, Rebecca: *En Piel Ajena: The Work of Teresa Margolles*, in *Law Text Culture*, 11 (1), 2007. S. 13 – 50.

Sontag, Susan: *On Photography*, New York: Anchor Books, 1990.

Tuhkanen, Mikko: *The American Optic. Psychoanalysis, Critical Race Theory and Richard Wright*, New York: SUNY Press, 2009.

Verhaeghe, Paul: *Lacan's Answer to the Classical Mind/Body Deadlock: Retracting Freuds Beyond*; in Fink, Bruce u.a. [Hrsg.]: *Reading Seminar XX: Lacan's Major Work on Love Knowledge and Feminine Sexuality*, New York: SUNY Press, 2002. S. 109 – 140.

Wessely, Ch./ Larcher, G./ Grabner, Fr.: *Michael Haneke und seine Filme, Eine Pathologie der Konsumgesellschaft*, Marburg: Schüren, 2008.

Young, Alison: *Judging the Image: Art, Value, Law*, London: Routledge, 2005.

Žižek, Slavoj: *The Sublime Object of Ideology*, New York: Verso, 1989.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Andy Warhol

Ambulance Disaster. 1963 – 1964. Siebdruck und Acryl auf Leinwand. 314cm x 203.2cm.

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/936/flashcards/783936/jpg/warhol21338799076500.jpg>

Cindy Sherman

Untitled # 190. 1989. Zwei Chromogendrucke, jeweils 122,6cm x 185,4cm.

<http://wwwarthistoryarchive.comarthistoryphotography190.jpg>

Andres Serrano

The Morgue (*Pneumonia due to drowning*). 1992. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen.

125.7 x 152.4cm.

<http://risdwebprojects.blogspot.com/2011/04/andres-serrano.html>

The Morgue (*Blood transfusion resulting in AIDS*). 1992. Cibachrome, Silikon, Plexiglas,

Holzrahmen. 125.7 x 152.4cm.

<http://labasedelart.files.wordpress.com/2013/02/andres-serrano-2-540x448.jpg>

The Morgue (*Burn Victim*), 1992. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 125.7 x 152.4cm.

<http://c4gallery.com/artist/database/andres-serrano/andre-serrano-morgue-burn-victim.jpg>

The Morgue (*Burnt to Death III*), 1992. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 125.7 x

152.4cm. <http://www.berk-edu.com/RESEARCH/andresSerrano/images/burnt-to-death.jpeg.jpg>

The Morgue (*Fatal Meningitis*), 1992. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 125.7 x

152.4cm. http://www.ronasela.com/_BackOffice/ContentImages/en/Q409341.jpg

Nomads (*Johnny*). 1990. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 127 x 152,4.

http://images.artnet.com/artwork_images_75830_759662_andres-serrano.jpg

Piss Chris. 1987. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 152.4 x 101.6cm.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/de/Piss_Christ_by_Serrano_Andres_\(1987\).jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/de/Piss_Christ_by_Serrano_Andres_(1987).jpg)

Klansman (*Great Titan of The Invisible Empire VII*). 1990. Cibachrome, Silikon, Plexiglas, Holzrahmen. 144 x 119 cm. <http://risdwebprojects.blogspot.com/2011/04/andres-serrano.html>

Teresa Margolles:

Aire. 2002. Luftbefeuchtung mittels sterilisiertem Wasser aus dem Leichenhaus:

Abb. Teil II. Kapitel 3: <http://thebreaks.post-new.com/wp-content/uploads/2012/07/Teresa-Margolles.jpg>

Teil II. Kapitel 3.1:

http://www.strozzina.org/emotional_systems/exhibition/1000_teresa_margolles_01.jpg

En el Aire. 2003. Seifenblasen, gemacht mit sterilisiertem Wasser vom Leichenhaus. (*Muerte sin fin*, Frankfurter Museum für Moderne Kunst 2004).

http://images.artnet.com/artwork_images_138114_272635_teresa-margolles.jpg

Vaporización. 2001. Nebel, gemacht aus sterilisiertem Wasser vom Leichenhaus. (*Zebra Crossing* in Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2002). in Reiß, Claudia: *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen*, 2007, S. 153. Elektronische Ausgabe:

duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet.../ekel.pdf

127 Cuerpos. 2006. Seilerreste, mit denen Leichen gebunden wurden. (Kunstverein für die Rhein, Lande und Westfalen, Düsseldorf 2006)

http://images.artnet.com/artwork_images_138114_631898_teresa-margolles.jpg

Entierro, 1999. Betonblock mit eingeschlossenem Fötus, gegeben von Verwandten, die die Bestattungskosten nicht tragen konnten. (*Muerte sin fin*, Frankfurter Museum für Moderne Kunst 2004).

http://davidhutton.files.wordpress.com/2010/05/03_margolles_s4_01_b.jpg

Recados Postumos (Cine Avenida). 2006. Zitate aus Selbstmordbriefe, auf den Ankündigungsflächen von fünf verlassenen Kinos in Guadalajara angebracht.

In Scott Bray,; Rebecca *En Piel Ajena: The Work of Teresa Margolles*, S. 41. in *Law Text Culture*, 11 (1), 2007. S. 13 – 50.

Plato de fruta. 2004. Keramikteller, mit Wasser aus dem Leichenhaus hergestellt.

http://1.bp.blogspot.com/_c5EmSPs1kHU/TTSBq74ofTI/AAAAAAAACc/Mxqth6FxOm8/s400/IMG_4199+Resized.jpg

Lengua. 2000. Zunge eines jungen Drogensüchtigen. Von der Familie des Verstorbenen gegen das Geld für seine Bestattung gespendet.

In Scott Bray, Rebecca: *En Piel Ajena: The Work of Teresa Margolles*, S. 29. in *Law Text Culture*, 11 (1), 2007. S. 13 – 50.

Abstract

Die 60er markieren den Anfang eines Umbruch in der Entwicklung der bildenden Kunst, der bis hin zur Gegenwart den Kurs der westlichen Avantgarde(n) bestimmt. Dieser Paradigmenwechsel steht für die Bewusstwerdung des Kunstwerks im Sinne seiner Assimilierung und Rotation im allumfassenden ökonomischen Fluss der kapitalistischen Marktsysteme, und für das gleichzeitige Bestreben, eine oppositionelle, kritische oder allgemein negierenden Position dieses *status quo* zu schaffen. Diese Resistenz äußert sich in der graduellen Einengung der Kampfzonen, in der sich das Kunstwerk mehr und mehr gegen seinen eigenen medialen, institutionellen und semiotischen Rahmen wendet.

Die Sehnsucht nach einer Realität jenseits der Hyperrealität und des Simulakrums holt in die Kunst sowohl die Transgression als letzten Zufluchtsort vor der Korruption des Symbolischen, als auch die Melancholie im Sinne einer Unmöglichkeit des Unvermittelten zurück.

Vor diesem Hintergrund diskutiert und analysiert Hal Foster in *The Return of the Real* die unterschiedlichen Ausprägungen dieser „Resistenzstrategien“ in der amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit. Die Strömung des sog. *traumatischen Realismus* der 90er Jahren, auf dem im Buchtitel explizit verwiesen ist, bezeichnet die letzte (und damals aktuelle) Stufe dieser Entwicklung und bildet gleichzeitig den Hauptfokus der Untersuchung.

Auch in der vorliegenden Arbeit fällt das Augenmerk auf die Charakteristiken des *traumatischen Realismus*, und hier besonders auf seine Bestrebung einer „Repräsentation des Unrepräsentierbaren“ mittels einer Exzessivität des Objekten. Unsere Untersuchung der konkreten Materialisierungen dieser Ziele in diversen Kunstwerken gründet sich dabei auf Lacans Blickkonzept, das angesichts dieser Fragestellung im Feld der visuellen Künste unerwartete und weitreichende Perspektiven eröffnet.

Als Weiterführung und Transformation der Strategien des *traumatischen Realismus* erweisen sich in jüngster Zeit antivisuelle und indexikalische Positionen, die dem Problem der ikonischen Repräsentation, welche immer mehr oder weniger dem Simulakrum verhaftet bleibt, auf andere Weise begegnen. Dem Exzess des Visuell-Ikonischen wird in ihnen die Armut des Indexikalischen oder die Obstruktion der Sicht entgegengesetzt. Angestrebt wird eine buchstäbliche Anihilierung des Spektakels, die entweder in Banalisierung und Melancholie oder aber in einer Transzendierung des Unsichtbaren mündet.

Letztendlich lassen sich beide Positionen in einer bildkritischen Bewegung einreihen, die nicht nur die Kunstwelt sondern die gesamte visuelle Kultur der heutigen Zeit adressiert.

Lebenslauf

Jana Akimova, geboren am 15.04.1987 in Sofia.

2006 – 2010 BA-Studium der Kunst- und Bildwissenschaft (HF) (HU Berlin)

2006 – 2007 BA-Studium der Romanistik (NF) (HU Berlin)

2007 – 2010 BA-Studium der Kulturwissenschaft (NF) (HU Berlin)

seit 2010 MA-Studium der Kunstgeschichte (Uni Wien)

2011 Kurator des *free-space festival 2011* (Wien)

2012 Kurator der Ausstellung *Konstellationen* (Haus Wittgenstein, Wien)

2012 Assistenz für die Ausstellung *Wandgeräusche* (Ragnarhof, Wien)

2013 Assistenz für das 7. Internationale Triennale des Bühnenplakats (Sofia)