

CLAUDIA REICHE

Tanja Ostojić: *Black Square on White*. Von der Mehrlust zum Ekel und zurück

1.

Zwischen dem Begriff des Mehrwerts und der Lacan'schen Mehrlust gibt es einen Zusammenhang. Das Fehlgehen, die inhärente Unmöglichkeit des (vollständigen) Genießens sei es, was dem Subjekt immer neue Möglichkeiten an Befriedigungen schaffe, sogar solche, die den bloßen ›Gebrauchswert‹ von Befriedigungen durch ein überschießendes ›Mehr‹ an Lust überträfen: Das nennt Jacques Lacan »plus-de-jouir«, als »Mehrlust« übersetzt (Lacan 1970: 87 bzw. Lacan 1988: 37).¹ Dabei ist von keiner ausgeglichenen Lustbilanz auszugehen, etwa der intuitiven Vermutung folgend, dass wenig Genießen wenig Befriedigung bedeute. Statt dessen gelte, je ferner das Genießen, desto mehr Mehrlust. Mehrlust folgt somit wie Mehrwert – als zentrale kapitalistische Antriebsgröße in der marxistischen Formulierung – einer exzessiven Logik.

Slavoj Žižek erklärt diesen Mechanismus der Mehrlust an dem gängigsten kapitalistischen Objekt, der Ware schlechthin: *Coca-Cola*. »Es überrascht nicht, dass Coca-Cola zunächst als Medizin auf den Markt kam. Weder bereitet der merkwürdige Geschmack des Getränks besonderen Genuß noch wirkt er auf Antrieb angenehm und anregend. Doch genau dadurch, daß es seinen unmittelbaren Gebrauchswert transzendiert, fungiert Coca-Cola als die unmittelbare Verkörperung des ›Es‹, des reinen Mehr-Genießens gegenüber den üblichen Formen der Befriedigung, des mysteriösen und schwer zu fassenden X, dem wir mit unserem zwanghaften Warenkonsum hinterherhetzen. Die unerwartete Folge dieses Merkmals besteht [...] darin, daß die völlige Überflüssigkeit von Coca-Cola den Durst danach ›noch unstillbarer‹ macht. Coca-Cola hat die paradoxe Eigenschaft, um so süchtiger zu machen, je mehr man davon trinkt;

durch seinen bittersüßen Geschmack wird der Durst danach nie wirklich gelöscht.« (Žižek 2000: 13)² Žižek entwickelt an der *Diet Coke*, die seither durch *Zero Coke* mit »Echter Geschmack und zero Zucker – das Leben, wie es sein sollte«,³ noch übertroffen wurde, die Formel, dass es um die süchtig machende Eigenschaft des Nichts geht. Es ist die Verführung, das »Nichts selbst trinken« zu wollen (Žižek 2000: 15). Der Screenshot von *Coke Zero TV-Spot, Das Leben, wie es sein sollte, director's cut* (2007; Abb. 1), zeigt anschaulich den unmittelbar bevorstehenden Zugriff auf eine Flasche als einem günstigen Moment, anhand dessen die Unterscheidung zwischen dem begehrten, zugleich unerträglichen »Nichts« und dem »Nicht-Erreichen« bildlich *und* strukturell gedacht werden kann: als noch in der Schwebelage.

Der Zusammenhang von drei hier besonders interessierenden Begriffen ist aus dem Beispiel der *Diet Coke* zu entwickeln: »[...] dem marxistischen Mehrwert, dem Lacan'schen *Objekt a* als Mehr-Genießen und dem von Sigmund Freud schon vor langer Zeit erkannten Paradox des Über-Ichs: Je mehr Cola man trinkt, desto durstiger wird man; je mehr Gewinn man macht, desto mehr will man haben; je mehr man den Befehlen des Über-Ichs gehorcht, desto schuldiger wird man – in allen drei Fällen wird die Logik eines ausgeglichenen Austauschs zugunsten einer exzessiven Logik des »Je mehr man gibt (Schulden abbezahlt), desto mehr schuldet man« gestört (oder »je mehr man besitzt, wonach man sich sehnt, desto mehr vermisst man etwas«).« (Žižek 2000: 15) Schlüssel zu Žižeks Darstellung ist die Konzeption des *Objekts a* bei Jacques Lacan: »Je mehr man sich ihm nähert, desto mehr entzieht es sich dem Zugriff (oder je mehr man davon besitzt, desto größer der Mangel).« (Žižek 2000: 15)

Das hieße schlicht: Nichts stabilisiert Subjekte und Gesellschaft mehr wie das Entgleiten des Genießens als paradoxalem Motor zu immer neuer Konsumption und Mehrlust. Dies sei, so behauptet Žižeks Lacan-Lektüre, einer der Gründe für die Zähigkeit und den Fortbestand des kapitalistischen Systems. Kommt doch aus solchem Nichts so viel, etwa an Profiten, wie sie durch Waren, die niemand braucht, erwirtschaftet werden. Aber was heißt hier brauchen, wenn es um die Lust geht?

Mehrlust als Lacans Anwendung des Prinzips Mehrwert auf die paradoxe und exzessive Ökonomie des Begehrens könnte somit in dieser Parallelführung als eine ökonomische Formulierung von »queer« auch in Referenz zum Konzept der Tagung angewendet werden.⁴ Mehrere Zugänge hinsichtlich dieser Anwendung von Ökonomie auf Queerness (und andersherum) bestehen, die entsprechend zur Eröffnung dieses Textes auf die Frage hinauslaufen: Ist queer ein anderer Name für Mehrlust – ein *Objekt a* – und wäre dies darüber hinaus eine Möglichkeit für ein wissenschaftskritisches Verfahren? Wenn ein »Nichts« und eine exzessive Logik queer antreiben würden, hieße das: Je mehr Verwissenschaftlichung und Ins-



Abbildung 1: Coke Zero TV-Spot, *Das Leben, wie es sein sollte*, Director's Cut, 2007

titutionalisierung von queer betrieben wird, desto weniger würde diese paradoxe Leerstelle – Ursache (von) queer – erreicht. Je mehr Theorie also queer zu erfassen sucht, desto mehr entzieht es sich. Nur mit List und unter Gefahren für WissenschaftlerIn und Wissenschaft kann diesem jeweiligen *Objekt a* der theoretischen Bemühungen (wie zum Beispiel auch ›Feminismus‹) doch jeweils näher gekommen werden. Dies geschieht, wenn queer als entstehend in der Lektüre, in den Wünschen, der Wahrnehmung zugrunde gelegt wird, um es selbst als Verfahren in Kunst und Theorie zu realisieren. Queer wäre dann im weitesten Sinne als Deutung hervorgebracht: nachträglich – und als sei es immer schon da gewesen.

Hinsichtlich *Objekt a* und dem Subjekt, die diesbezüglich korrelativ sind, sei noch einmal Žižek befragt: »Das *Objekt a* als Ursache ist ein An-sich, das sich der Subjektivierung-Symbolisierung widersetzt, doch weit davon entfernt ist, ›unabhängig vom Subjekt zu sein‹; vielmehr ist es [...] der Schatten des Subjekts unter den Objekten, eine Art Platzhalter für das Subjekt, eine reine Form, die jeder eigenen Konsistenz entbehrt [...]. Mit anderen Worten, ›Wechselwirkung‹ bezeichnet [...] jenen Kreis, in dem das symbolische Netz der Wirkungen nachträglich seine traumatische Ursache setzt. So gelangen wir zur konzisesten Definition des Subjekts: Das Subjekt ist ein Effekt, der seine Ursache zur Gänze selbst setzt.« (Žižek 1995: 68)

Queer ist – so also mein Vorschlag – ein Effekt, der seine Ursache zur Gänze selbst setzt. Das allein gültige Kriterium ist demnach das Verfahren, das Wie. Wie erzeuge und wie finde ich zugleich queer?

Wenn ich im Folgenden die Frage nach queer anhand eines künstlerischen Beispiels, Tanja Ostojićs Arbeit *Black Square on White* (2001; Abb. 2), bespreche, geht es nicht vorrangig um die Intention der Künstlerin, sondern ebenso sehr um Verfahren der Deutung. Queer oder nicht, das ist hier die Frage, deren Beurteilung ich mit Hoffnung auf rückwirkende Verwandlung abzugeben habe.

2.

Tanja Ostojićs Arbeit *Black Square on White* (2001; Foto aus Serie *Personal Space*, 1996; Abb. 2) war ein Teil der viertägigen Performance *I'll Be Your Angel* während der Venedig Biennale 2001 (Abb. 3), für die die Künstlerin laut eigener Aussage dem damaligen Kurator Harald Szeemann exklusiv einen Blick auf ihre Schamhaare gestattete, die als Quadrat rasiert waren. Dieser privilegierte Blick des Kurators soll (in Funktion von Zeugenschaft und Anerkennung) das Werk in die Liste der offiziellen Kunstwerke eingefügt haben. Ihr öffentliches, vertrautes Erscheinen mit Szeemann auf der Biennale, nämlich als begleitender oder beschützender »Angel«, wie der Titel *I'll Be Your Angel* sie nennt, bietet Ostojić in vielsagender Verknüpfung mit dessen auktorialen Blick auf ihren Körper an. In Ostojić eigener Beschreibung klingt das so:

»Black Square on White [...] [is] made of pubic hair on my Venus Hill [...]. Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this »hidden Malevich« in order to declare it an official part of the 49th Venice Biennale. Walking around Venice during opening days, elegantly dressed, my work of art will be hidden. [...] »I'll Be Your Angel« consists of my accompanying Mr. Szeemann during the opening days around Venice (including cocktails, dinners, press conferences). I will be naturally performing as his escort – his Angel. This piece [...] poses potential ambiguous narratives concerning the scandalous artist (and the curator). It provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world. [...]. The structure of the piece is the process of mystery, both personal and public, encased in the glossy gossip of artworld whispers.«⁵

Die Arbeit wird in der Rezeption mehrfach als Kritik des kapitalistischen Kunstbetriebs und der heteronormativen Geschlechterverhältnisse behandelt,⁶ und zwar insbesondere durch etwas, das subversive Affirmation oder auch Überidentifikation genannt wird, und in diesem Sinne gilt sie als »queer.«⁷ Bevor ich aus anderen Gründen diesem Urteil zustimmen werde, scheint mir von Interesse, dass meine Begegnung mit *I'll be Your Angel* mit einer Irritation begann. Die Annäherung an die Darstellungen der Ostojić-Arbeit löste bei mir eine gewisse Abscheu aus, und zwar Abscheu vor der Aufforderung, mir ein sexualisiertes Blickszenario



Abbildung 2: Tanja Ostojić, *Black Square on White*, 2001, Conceptual Body Art Work, *Plateau for Humankind*, 49. Biennale Venedig, Foto aus Serie *Personal Space*, 1996 (Foto: Saša Gajin)

zwischen Künstlerin und Kurator ausmalen zu sollen und diesem den Beifall der Überwindung der Heteronormativität zu spenden. Das zweifelhafte Vergnügen eines verfremdenden (in meinem Fall lesbischen) Blicks auf gängige Beziehungsverhältnisse war mir bereits aus eigenem Antrieb habitualisiert. Doch konnte ich die Phantasie, die *I'll Be Your Angel* mir andiente, tatsächlich so fernhalten, wie ich wollte?

Um die Abscheu als erkenntnisleitend zu nutzen, sei eine philosophisch-psychoanalytische Kritik und Analyse von der Künstlerin und Philosophin Marina Gržinić zitiert, die mir erstmals Kenntnis der Arbeit verschaffte:

»Meanwhile, during the opening days of the Biennale, Ostojić elegantly dressed, acted as the Angel/Escort [...] of Mr. Szeemann, publicly exhibiting herself near him, while the artwork, the pubic Malevich, stayed

discretely hidden [...]. Some feminists were furious that she exposed her [...] body as an object [...]. Contrary to such a legitimate, but ›traditional‹ way of understanding an Ostojić happening [...] as a perverted self-instrumentalisation [...], I want to develop [...] alternative approaches [...]. [It] is *the authentic act of traversing the fantasy* [...]. Power reproduces itself only through a form of self-distance, by relying on the obscene, disavowed fantasies, rules and practices that are in conflict with its publicly visible, installed norms. [...]. One possible strategy is Žižekian over-identification with the power edifice: acting in such a way as to overtly stage the phantasmal scenarios that are [...] incited, [...] but not made public. This means that if the art power edifice is relying on obscenity and promiscuity, and if this is the whole story regarding art and its power, then the proposed process of over-identification will exaggeratedly display precisely this in the public realm. [...] Ostojić performed exactly such an act. An authentic act [...]. Between her legs, the real/impossible kernel of the art/power machine has received the only possible appearance in flesh and blood.« (Gržinić 2005: 172-175)

Marina Gržinić schlägt also vor, anstatt die Arbeit als eine »pervertierte Selbstinstrumentalisierung« abzulehnen, diese als Taktik der Überidentifikation zu deuten, als einen authentischen Akt der Durchquerung eines fundamentalen Phantasmas, das »der Macht« und insbesondere dem »Gebäude der Kunstinstitution« als verdeckte »Obszönität und Promiskuität« zugrunde liegen könnte und nun veröffentlicht und in Frage gestellt würde. Allerdings bewirkt eine komplizenhafte Kenntnis dessen, wodurch das »Kunst/Macht-Gebäude« als obszöne, doch verleugnete Wunschproduktion« zusammengehalten werden soll, dass diese Wunschproduktion im Allgemeinen und Individuellen als gleichbedeutend vorausgesetzt wird. Allein im öffentlichen Akt eines authentischen Hindurchgehens durch Szenarien, die zwar stets angeregt, aber an sich nicht öffentlich werden dürften, ließe sich dann eine Unterwerfung genau unter dieses System subvertieren.

Ein solches Durchqueren entspricht jedoch nicht dem, was ich als queeres Verfahren von Kunst und Theorie suche. Vielleicht wurde meine Abscheu in dem Verhältnis begründet, das sich zwischen dieser kunstgeschichtlichen Einordnung und dem Diskurs von Tanja Ostojić lückenlos zu schließen scheint. Ostojić liefert ein Objekt, das wie ein Köder funktioniert. Sie benennt es als Verführung, mit der sie »artworld whispers« über einen suggerierten Skandal auslösen möchte. Dies ist aber auch ein Köder für kunsttheoretische Darstellungen, selbst für diejenigen, die diese Arbeit als queer ansehen. Schauen wir noch einmal genauer hin:

Wenn es heißt »This piece provokes an invitation/invasion, and questions the power structure in the art world«, so stellt Ostojić die Arbeit als einladendes weibliches Objekt für eine Invasion der Phantasien des Publikums her. Marina Gržinićs Analyse schließt hier eng an, invadiert



Abbildung 3: Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel*, 2001, viertägige Performance mit dem Kurator Harald Szeeman, *Plateau for Humankind*, 49. Biennale Venedig (Foto: Borut Krajnc)

gewissermaßen. Was jedoch bei Tanja Ostojić in der riskanten Schwebelage von Identifikation oder Überidentifikation mit der Möglichkeit einer wechselnden Besetzung der Plätze gehalten wird, ist bei Marina Gržinić einer Eindeutigkeit gewichen. Allerdings kann das überidentifikatorische Verfahren gerade als *Erfinden* von Faktizitäten samt Verleitung zur Inva-

sion authentischer Reaktionsbildung beschrieben werden.⁸ So möchte ich versuchen, ein Missverständnis in Marina Gržinićs Deutung aufzuzeigen und dessen Authentizität zugleich als Vermittlung anzuerkennen.

Ein »authentischer Akt«, wie ihn Marina Gržinić der Arbeit von Tanja Ostojić bescheinigt, heißt nichts weniger als die analytische Wertung im Sinne Lacans, dass eine Künstlerin nicht von ihrem Begehren abgelassen hat.⁹ Sie spricht, da sie von der Authentizität *und* dem bruchlosen Gelingen der Ostojić-Arbeit in ihrer Deutung überzeugt ist, sogar von einer Formwerdung eines »realen/unmöglichen Kerns der Kunst/Macht-Maschinerie« als *einzig* möglicher, *einzig* geglückter Form in genau diesem Werk. Zum einen ist hierbei geltend zu machen, dass »art as such is always organized around the central void of the impossible real thing« (Žižek 2000b: 216). Zum anderen attestiert Marina Gržinić eine modellhafte Erfüllung einer *per definitionem* unerreichbaren künstlerischen Intention: »Zwischen den Beinen hat der reale/unmögliche Kern der Kunst/Macht-Maschinerie die einzig mögliche Form in Fleisch und Blut angenommen.« Dies wäre keine Kunst, sondern Erscheinung des somit nicht mehr unmöglichen Realen, die Kunsttheoretikerin psychotische Zeugen eines Wunders.¹⁰

Gegen die Formulierung der »einzig möglichen Form in Fleisch und Blut« ist insbesondere einzuwenden: Liegt die »Form« hier wirklich als »Fleisch und Blut« vor oder besteht die Form dieser Arbeit nicht eher zwischen Schamhaar und Schnitt, den Worten und Bildern der Künstlerin, zwischen Künstlerin und Fotograf, dem kunsthistorischen Zitaten und den geköderten Medieneffekten, um nur Einiges zu nennen? Auch in der Ortsbestimmung »zwischen den Beinen« wird eine Verschiebung vorgenommen, die die Arbeit verstellt: Nie wäre zwischen den Beinen ein schwarzes Quadrat zu sehen,¹¹ denn dieses befindet sich auf dem Venushügel. Ganz im Gegenteil, ein suggeriertes Spreizen der Beine, das den Blick zwischen die Schenkel freigäbe, verhinderte die Ansicht eines Quadrats. Statt dessen wird in Marina Gržinićs Darstellung das imaginäre Schema eines (visuellen) naturalisierten Eindringens auf das weibliche Genital in der einzig möglichen »Form« der »Kunst/Macht-Maschinerie« in »Fleisch und Blut« angewendet, so dass das Bild des *Black Square on White* verblasst. Somit findet keine Kommentierung dieser identifikatorischen, imaginären Operation im Darstellungsverfahren statt, etwa als Prozess einer »Realisierung« der Arbeit.

Ich denke, dass die Arbeit von Tanja Ostojić, so wie Marina Gržinić sie liest, nicht als queer bezeichnet werden kann. Wie aber dann?

3.

Der Versuch geht dahin, mich bei der Arbeit *I'll Be Your Angel* auch meinem Affekt der Abscheu zu widmen, dem Peinlichen, dem Ungewissen, mit dem Tanja Ostojić umgeht, so wie ich es aufnahm. Mir geht es also vor allem um einen authentischen Akt der Durchquerung der Arbeit, nicht gleich des »grundlegenden Phantasmas«. Authentizität als Kriterium zur Beurteilung kann dabei nur funktionieren, wenn die Authentizität eines Aktes von einer Überidentifikation der Künstlerin getrennt wird. Sonst ist die normierende Gewalt einer psychologischen Beurteilung als ästhetisches Hauptkriterium unumgänglich. Wenn Überidentifikation als kalkuliert und antipsychologisch verstanden wird (ohne dass daraus ein möglicher Kritikpunkt abzuleiten wäre), dann ist sie erst als Strategie zu würdigen, den eigenen Künstlernamen in Verknüpfung mit dem des Kurators und dem von Malewitsch in die Internet-Suchmaschinen und in die Erinnerungen der »Kunst/Macht-Maschinerie« einzuschreiben – mit dem Effekt, die Celebrity News als integralen Bestandteil der Arbeit und als Wertsteigerung innerhalb der Kunstmarkt-Rankings nutzen zu können.

Zur »peinlichen« Durchquerung der Arbeit bietet es sich an, das suggestive Szenario des Kurators mit der Künstlerin durch weitergehende Spekulationen über deren Entstehung zu ergänzen und zu korrigieren, die andere auktoriale Einflüsse (an) dieser Arbeit durchspielen. Dazu möchte ich zeigen, wie ein Kapitel aus dem bereits zitierten Buch von Slavoj Žižek als Effekt verstanden werden kann, der das Ostojić-Werk *I'll Be Your Angel* als seine Ursache zur Gänze selbst erzeugt, und genauso gut andersherum, wie sich die Arbeit von Ostojić als Effekt lesen lässt, der den entsprechenden Žižek-Text als seine Ursache erzeugt. Das Buch *The Fragile Absolute* ist 2000 erschienen, also vor der Präsentation von Ostojićs Arbeit bei der 49. Venedig Biennale 2001. Allerdings ist *Black Square on White* bereits in Tanja Ostojićs Arbeit *Personal Space* von 1996 enthalten, nämlich in der Fotografieserie, die sie in diesem Kontext mit Saša Gajin herstellte.¹² Žižek kann also das Foto von dem schwarzen Quadrat der Schamhaare auf weißem Hautgrund von Tanja Ostojić bereits beim Verfassen seines Buches gekannt und es zur Grundlage eines Kapitels gemacht haben, ohne in diesem angenommenen Fall die Ideengeberin zu erwähnen. Es scheint mir weiterhin möglich, dass Tanja Ostojić ein Kapitel dieses Žižek-Buches recht genau studiert hat, um die neue performative Kontextualisierung ihrer Arbeit *Black Square on White* als *I'll Be Your Angel* in Venedig zu realisieren. Es geht mir darum, eine implizite gegenseitige Verweisungsstruktur wahrnehmbar und wirksam zu machen, und zwar zwischen der Performance *I'll Be Your Angel* und dem dritten Kapitel in Slavoj Žižeks Buch *The Fragile Absolute*: Es ist das bereits bekannte »Coke as *objet petit a*«.

Žižek beschreibt darin einen Kurzschluss zwischen Markt und Kultur. Die Kunstwerke seien in der Moderne mit immer stärkeren Schockeffekten aufgeladen worden; die Postmoderne funktioniere daraufhin anders. Der Exzess, die Überschreitung verlöre Schockwirkung und würden sofort, ohne Abwehr und Wartezeit, widerstandslos in den Kunstmarkt integriert. Wir bemerken hier einen Unterschied zu Marina Gržinićs in diesem Sinne noch ›moderner‹ Hoffnung auf die Widerständigkeit provokanter Kunst wie beispielsweise *I'll Be Your Angel*.

Es gehe, so Žižek, im Lacan'schen Sinne heute nicht mehr darum, ein Objekt in die Würde des Dings (des privilegierten *Objekts a*), insbesondere eines schönen, zu erheben (Lacan 1996: 138). Statt dessen wird ein fast Nichts (Leichenteile, Exkremente) an den Platz des Dings gestellt. In der Kunst sei aber weiterhin die Spannung zwischen dem leeren, sublimen Platz für das Ding und dem jeweiligen Objekt selbst entscheidend. Es handelt sich um eine negative Beziehung, kein Objekt füllt diesen Platz je aus. Am offensichtlichsten wird dies bei der Provokationskunst. Nur so werde die Platzhaltung, die Herstellung einer Leerstelle als radikale Negativität noch möglich.

Žižek nennt ein Werk als Wendepunkt zur Moderne, in dem es erstmalig um die Erhaltung und Wahrnehmbarmachung des minimalen Unterschieds zwischen dem Platz und dem Objekt geht, das ihn einnimmt: Kasimir Malewitschs *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von 1915 (Abb. 4). Die Erhaltung des Platzes für das Ding ist die unvordenkliche Anstrengung und die Durchquerung des Scheins (des Schönen) von Malewitschs *Schwarzem Quadrat*. Es gebe allerdings, so Žižek, vor dieser Entgegenständlichung eine Voraussetzung, die den Übergang von klassischer Malerei und Moderne überhaupt ermöglicht habe. Dies sei Gustave Courbets Gemälde *L'origine du monde* von 1866 (Abb. 5).

Lesen wir dazu Žižek, so wie ihn Tanja Ostojić vielleicht auch gelesen hat: »Gustave Courbet's (in)famous ›L'origine du monde‹, the torso of a shamelessly exposed, headless, naked and aroused female body, focusing on her genitalia; this painting, which literally vanished for almost hundred years, was finally and quite appropriately found among Lacan's belongings after his death. [...] So the exposed female body is the impossible object which, precisely because it is unrepresentable, functions as the ultimate horizon of representation whose disclosure is forever postponed – in short, as the Lacanian incestuous Thing.« (Žižek 2000: 36)

Die weibliche Genitalität in einem Bild, das den Kopf der Dargestellten nicht zeigt, meint hier für Žižek das ultimative, unmögliche Objekt und damit das Undarstellbare, immer in der Enthüllung notwendig aufgeschobene: das Lacan'sche inzestuöse Ding. Eine übergroße Nähe der Objekt-Ursache des Begehrens wird dargestellt, ein Genießen, bei dem jede Vermittlung durch die Phantasie zu kippen droht. Es geht um das

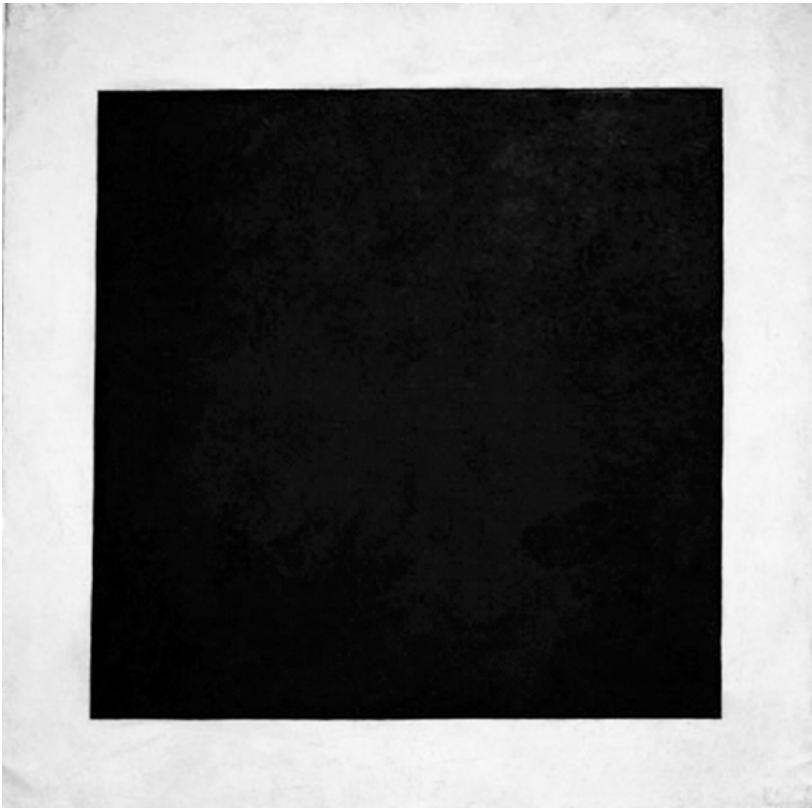


Abbildung 4: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, 1915 (hier abgebildet Version von ca. 1923, Öl/Lw., St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum)

Objekt *a*, wie wir es schon eingangs mit Žižek in anderer Weise als bequeme, üblicherweise nicht abstoßende Mehrlust bei der *Coca-Cola* kennen, die wie ein Schutzschirm vor einer unvermittelten Konfrontation mit dem Ding wirkt.

Im Gegensatz dazu wirkt die Begegnung mit Courbets Gemälde gefährlich, (für Žižek) wie ein Non-Plus-Ultra des Horrors: »What Courbet accomplishes here is the gesture of radical *desublimation*: he took the risk and simply went to the end by *directly depicting* what previous realistic art merely hinted at as its withdrawn point of reference – the outcome of this operation of course was [...] the reversal of the sublime object into an abject, into an abhorrent, nauseating excremental piece of slime. [...] The woman's body in ›L'origine‹ retains its full erotic attraction, yet it becomes repulsive precisely on account of its excessive attraction.« (Žižek 2000: 37)

Nach anfänglichem Stutzen scheint es wohl so, dass Žižeks Abscheu vor dem »grauenvollen, Übelkeit erregenden, exkrementellen Stück Schleim« in Form des kostbaren, exzellent gemalten weiblichen Genitals fingiert ist. Denn die Argumentation verfährt so, als sei der Betrachter oder die Betrachterin statt mit einem Gemälde unmittelbar mit einer entblößten Frau konfrontiert. Kaum vermeidbar ist der Eindruck eines Künstlichen, Gemachten; so als hätte Žižek hier auffallend zu viel aufgetragen. Geht es ihm um die Unmöglichkeit, an den Punkt einer Inzestphantasie durch (nach)erlebende Inszenierung »zurück zu kehren«, erzielt durch einen entgleitenden Naturalismus in der Schilderung eines Erlebnisses? Vielleicht enthält uns Žižek auch etwas vor, nämlich die Angewohnheit des letzten privaten Besitzers von *L'origine du monde*, Jacques Lacan, das Gemälde vor Besuchern in seinem Arbeitszimmer zu enthüllen, um die Reaktionen der einzelnen Gäste genau zu studieren (Savatie 2007: 173-199).

Brüskierend wirkt in diesem Zusammenhang die beanspruchte Allgemeingültigkeit der Formulierung Žižeks, als sei sein Ekel vor diesem Bild die einzig mögliche und die Lacans Lehre entsprechende Reaktion. Denn selbst wenn alle Differenzierungen in Geschlechtsidentitäten und sexuelle Orientierungen vom Phantasma der phallischen Mutter ausgehen, so ist des weiteren daraus dennoch keine einheitliche Reaktion auf den Anblick einer konkreten genitalen Anatomie abzuleiten. Die von Žižek reklamierte fatale Anziehung des weiblichen Genitals gilt durchaus nicht universell. Nötig ist sein Ekel als dramatische Darstellung einer riskanten Ambivalenz zwischen großer Anziehung und daraus drohender großer Abscheu. Dabei geht es um den Übergang zur Postmoderne mit ihrer Integration des Abscheulichen, allgemeiner: paranoischer und obszöner Visionen. Diesen Übergang hätten, so Žižek, ja zunächst *L'origine*, dann *Schwarzes Quadrat* ermöglicht.

Tanja Ostojić wiederum kann sich nun – hypothetisch gesprochen – an der bei Žižek inszenierten Übereinanderblendung von Courbets *L'origine du monde* und Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* als äußerster Provokation bedienen und unter dieser Deutung ihre Fotografie der quadratisch rasierten Schamhaare neu kontextualisieren. Nach Žižeks Darstellung wird nämlich jeder imaginierte Blick auf das *Schwarze Quadrat* zugleich zu einem Blick auf das dahinter aufscheinende, ersehnte und beängstigende Bild von Courbets *L'origine du monde*. Tanja Ostojićs Fotografie *Black Square on White* funktioniert ähnlich, nur mit einem weiteren Dreh: In der kompositorisch zitierten suprematistischen Abstraktion des *Schwarzen Quadrats* wird die konkrete weibliche Genitalität in einer neuen Evidenz und Abstraktion aufgerufen. Der Blick verliert sich in den Details der mit geringer Tiefenschärfe und weit offener Blende aufgenommenen, vielfach in Unschärfe verschwimmenden Schamhaare. Die Überbelichtung lässt zudem die Formen von Venushügel und Scham-



Abbildung 5: Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866, Öl/Lw., Paris, Musée d'Orsay

lippen mehr erraten als erkennen. Fast könnte man sagen, dass hier der weibliche Körper wie ein Vorhang vor dem *Schwarzen Quadrat* funktioniert und eine Vertauschung der Plätze stattgefunden hat. Das *Schwarze Quadrat* würde insofern als die größere Obszönität hinter dem Bild von der weiblichen Scham kaschiert. Wenn *Black Square on White* also die verschwiegene Inspiration, die Ursache des Kapitels »Coke as *objet petit a*« gewesen wäre, dann hätte die Abwendung Žižeks gar nicht wie behauptet vor dem Gemälde Courbets stattgefunden, sondern er hätte sich von dem fotografischen Kombinationsbild der Tanja Ostojić aus einem weiß gepuderten Venushügel und dem *Schwarzen Quadrat* abgewendet. Er hätte die innovative Platzvertauschung verschwiegen und lediglich auf die Grundidee der Kombination von *L'origine* und *Schwarzem Quadrat* kunsthistorisch Bezug genommen. Das heißt, er hätte sich von der Objekt-Ursache seines Begehrens abgewendet. Allerdings wird diese anderswo gelegen haben als von ihm behauptet.

Trotzdem oder gerade deswegen kann Tanja Ostojić wiederum das von Žižek neu erzeugte oder rekonstruierte Kombinationsbild aus Courbets und Malewitschs Gemälden als Platz des abscheulichen und stark anzie-

henden *Objekts a* nochmals neu besetzen, und zwar ganz im Sinne einer postmodernen Žižek'schen Version in *I'll Be Your Angel*. Zeigt sich schon die Fotografie *Black Square on White* als sei sie eine paradoxe Übersetzung der referenzierten Gemälde in Žižeks Text, so arbeitet die performative Anwendung mit fingiertem, zumindest kulturell abgestumpften Ekel und dem erwarteten Skandal unter Einsatz aller zu erwartenden Projektionen auf den lebenden Körper der Künstlerin. Ostojić hat Žižeks darstellungstechnischen Trick, mit dem er den einstigen Skandal um Courbets Bild wie sein eigenes Erlebnis beschreibt, sowohl nachvollzogen als auch korrigiert, indem sie ihn mit ihrer eigenen Person aktualisiert. Diese erkenntnistheoretisch und performativ überbietende Žižek-Anwendung von Ostojić auf der Venedig Biennale ist queer, denn sie fügt dazu ein Nichts, eine möglicherweise nie stattgehabte sexuelle Offerte an Harald Szeemann in ihre Arbeit als leeres Zentrum ein. Ein Nichts, das nicht aufhört, »glossy gossip« zu produzieren, etwas, das Ding und Platz (im Sinne von Žižek) zugleich ist und die minimale Grenze zwischen beidem aufrecht erhält, insbesondere durch den ausgesäten Zweifel an der Erzählung von *I'll Be Your Angel*: »Only the Biennale director, Mr. Harald Szeemann, will have the right to see this ›hidden Malevich‹ [...] The structure of the piece is the process of mystery.«¹³ Der Kurator hat also das Recht, diesen verborgenen Malewitsch zu sehen. Wenn damit ein Blickrecht auf den enthüllten Körper der Künstlerin gemeint ist, so wissen wir nicht, ob dieses Recht in Anspruch genommen wurde. Wenn damit der Blick auf die Fotografie *Black Square on White* gemeint ist, so hätte es nicht nur der Kurator rechtmäßig sehen können, sondern alle an Kunst Interessierten, denn diese Fotografie war ja bereits 1996 veröffentlichter Bestandteil von der Fotografieserie *Personal Space*.

4.

So lassen sich die zitierten Slavoj Žižek-Argumentationen als Lektüreeffekt, als beeinflusst von Tanja Ostojićs *Black Square on White* aus *Personal Space* vermuten und die Ostojić-Arbeit *I'll Be Your Angel* teilweise als Lektüreeffekt der entsprechenden Žižek-Passagen. Für beide Konstellationen gilt zugleich (ungeachtet dieser Spekulationen über stillschweigende Kooperationen oder verschwiegene Inspirationen), dass sie jeweils Effekte sind, die ihre eigene Ursache (auch im anderen Werk) zur Gänze selbst erzeugt haben. Dieser Gedanke scheint mir exemplarisch in der mehrdeutigen Formulierung von Tanja Ostojićs Beschreibung ihrer Arbeit *I'll Be Your Angel* ausgeführt, die biographische Spekulationen über ihre möglicherweise skandalöse Begegnung mit dem Kurator anregt und zugleich auf einen zweiten Blick als ins Leere laufend zu erkennen gibt.

Darin sehe ich Tanja Ostojićs Abarbeitung an den heteronormativen Geschlechterrollen und dem Žižek'schen Universalismus. Diese Abarbeitung wird in einer Weise realisiert, die ich queer finde und die nur erreichbar zu sein scheint im Durchgang durch das naturalistische Missverständnis einer stattgehabten Obszönität zwischen Künstlerin und Kurator und dem Darstellungstrick eines universal gültigen, unendlichen Ekels vor dem anziehendsten aller Bilder. Aber hat die inzestuöse Phantasie, die Marina Gržinić und Slavoj Žižeks Interpretation nährt, tatsächlich etwas mit dem Ding in *I'll Be Your Angel* zu tun, an dem für mich zunächst Abscheu entstanden war? Die queere Antwort lautet hier: möglicherweise. Gewiss ist allerdings, dass bei näherer Beschäftigung mit dieser Ostojić-Arbeit mir erste Liebesversuche wieder einfielen. Eine unliebsame Ähnlichkeit fand sich zu Szenen, die mir einstige Partnerinnen zumuteten, indem sie sich in Form von berichteten oder ausgestellten Obszönitäten mit hochrangigen Herren an mich adressierten. Es ist Marina Gržinićs Verdienst, mit der Verschiebung von *I'll Be Your Angel* ›zwischen die Beine‹ meine Erinnerungsspur zu einer Erfahrung exzessiver Logik freigelegt zu haben, die von einer Lücke in der Symbolisierung angetrieben wird. Diese weist über persönliche Erinnerungslücken hinaus. Durch die Einsetzung der naturalisierten, obszönen ›Väter‹ an meine Stelle als Geliebte und an die Stelle des Namens-des-Vaters (der symbolischen Vaterfunktion) sollte ein exzessives Genießen herausgefordert werden, das jedoch umso deutlicher als leer wirkte, je vehementer es meine Zeugenschaft und das Wunder eines Phallus suchte, der nicht im Signifikanten aufgehoben ist.¹⁴

Als Bezeugerin eines vermissten mütterlichen Penis eigne ich mich allerdings genau so viel wie Marina Gržinić für ein vermisstes mögliches Reales,¹⁵ wenn davon ausgegangen wird, dass das Subjekt sich selbst einem strukturellen Mangel verdankt, einer Spaltung, die stets an den gleichen Punkten sich anzeigt, der weiblichen Identität, der Autorität und dem sexuellen Rapport. Sie existieren, indem sie paradoxal aus ›ihrem‹ Mangel an Sein bestehen, und existieren so zugleich ›nicht‹.¹⁶

Ebenso wie der strukturell unstillbare Durst nach *Coca-Cola* oder Kunst, dem Mehrwert oder der Queer Theory entstehen weibliche Identität, Autorität und sexueller Rapport anstelle dieses Fehlens, dieses leeren Platzes. In dieser Weise, denke ich, ist zudem ein queeres Zentrum der Theorie von Jacques Lacan wahrzunehmen. So erklärt sich schließlich auch meine Motivation im Titel *Black Square on White* durch- bzw. querzustreichen und »Von der Mehrlust zum Ekel und zurück« an einen anderen Platz des Authentischen zu gelangen. Die Durchstreichung gilt mir als Zeichen einer Spaltung, die das Subjekt als Effekt einer Ursache anzeigt, die es selbst erzeugt,¹⁷ und das finde ich queer.

Anmerkungen

1 »La *Mehrwert*, c'est la *Marxlust*, le plus-de-jouir de Marx.« bzw. »Der *Mehrwert*, das ist die *Marxlust*, die Mehrlust von Marx.«

2 Die deutsche Ausgabe weicht von der englischen stark ab. Der leichteren Lesbarkeit halber ist, wenn möglich, aus der deutschen Ausgabe zitiert.

3 Coca-Cola zero, www.cokezero.de/main.html (22.04.2008).

4 »Welche Möglichkeiten haben Kunst und visuelle Kultur im Sinne gender-kritischer Wissensproduktion, um *mehr queer* politisch-kulturell zu realisieren? Und inwiefern lässt sich [...] ein *Mehrwert* »für queer, mit queer, durch queer« formulieren?«, Barbara Paul/Johanna Schaffer, Text auf dem Plakat zur Tagung: *mehr(wert) queer. Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken*. Januar 2008, Kunstuniversität Linz. Vgl. auch in diesem Buch: Barbara Paul/Johanna Schaffer, Einleitung: Queer als visuelle politische Praxis.

5 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel*, www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22.01.2008).

6 Das von Brigitta Kuster und Karin Michalski konzeptionierte *queer-feminist film program on labor & sexuality*, Sektion *melancholic work on heterosexuality*, das im Rahmen der Ausstellung *Normal Love – precarious sex. precarious work*, kuratiert von Renate Lorenz, Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2007 stattfand, zeigte das Performance-Video *I'll Be Your Angel* von Tanja Ostojić, Paris, Venice, Novi Sad (Serbia) 2001/02, 15 min., www.normallove.de/htm/engl_film.htm (20.04.2008). Vgl. zudem Gržinić 2002, Gržinić 2003, Gržinić 2005.

7 Ich danke Renate Lorenz für ihre persönliche Einschätzung und den Bericht über das Video *I'll Be Your Angel*. Sie beschrieb eine etwas zu aufdringliche Fürsorge des »Angel/Escort: bis hin zur Verlegenheit des solcherart Begleiteten als queeres Ereignis.

8 »Die Erfindung falscher Tatsachen zur Schaffung wahrer Ereignisse«, vgl. »Kommunikationsguerrilla«. In: *Wikipedia*. <http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerrilla> (13.04.2008).

9 Vgl. »Was ich ablassen von seinem Begehren nenne, ist das Schicksal des Subjekts [...] – immer von irgendwelchem Verrat begleitet.« (Lacan 1996: 383).

10 Vgl. eine ähnliche Verwechslung zwischen Realem und Absolutem angesichts computererzeugter Klitorisdarstellungen beim Psychoanalytiker Guy Massat, der diese als »absoluten Schlüssel des Universums« bezeichnet (Reiche 2009).

11 Ich danke Anja Westerfolke für diese Bemerkung.

12 Tanja Ostojić weist in ihrem Begleittext zu *I'll Be Your Angel* darauf hin, vgl. www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23.01.2008) und Ostojić/Gajin 1996: 63.

13 Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel*, www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (22.01.2008).

14 Diese mangelhafte Stelle im Text von einem biographischen Detail, das sich in seiner Deutung verbirgt, verdient besondere Aufmerksamkeit. Sie kann nicht übersprungen werden.

15 Vgl. Marian Gržinić: »Zwischen den Beinen hat der reale/unmögliche Kern der

Kunst/Macht-Maschinerie die einzig mögliche Form in Fleisch und Blut angenommen.« in Abschnitt 2 dieses Textes.

16 Vgl. Verhaeghe 2000: 131-154, besonders 136: »[...] thus the subject is always a divided subject [...], owing to a structural lack in the symbolic order. This division emerges at the same characteristic points: feminine identity, authority, and sexual rapport. This was summarized by Lacan [...] in his three provocative statements: the Woman does not exist, the Other of the Other does not exist, the sexual rapport does not exist. This is a structural problem: While the three of them *do* exist in the Real, they do not find an appropriate answer in the Symbolic. As a result, the subject has to fall back on solutions in the Imaginary.«

17 Vgl. Zimmermann 2008. Tanja Zimmermann zeigt anhand von Reisebeschreibungen und Fotografien von Frauen über den »Balkan« des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts dessen »function [...] as rhetoric repository and supplement for projections of Europe's own repressed otherness«. Dies geschieht durch die Verknüpfung von Freud- und Žižek-Lektüren mit eben diesem historischen Bild-/Text-Material und künstlerischen Arbeiten, insbesondere mit Tanja Ostojićs *o.t./Untitled* von 2004, die als Effekte von Ver- und Entschleierungen und so auch als Effekte von Querstreichungen lesbar werden.

Literatur

- Coca-Cola zero, www.cokezero.de/main.html (22.04.2008).
- Gržinić, Marina (2002): »Malevich on Tanja Ostojic's mons veneris«. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, 8 (1). Online: www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=970&lang=en und »Malewitsch auf dem Venushügel von Tanja Ostojic«. Übers. Hina Berau, www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=970&lang=de (22.04.2008).
- Gržinić, Marina (2003): »The Politics of Queer Curatorial Positions«. In: *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung*, Heft 14, 34-35.
- Gržinić, Marina (2005): »Flexible Colonisations«. In: Geoff Cox/Joasia Krysa/Any Lewin (Hg.), *Economising Culture: On The (Digital) Culture Industry*, New York: autonomedia. Online: www.data-browser.net/01/DB01/Grzinic.pdf. (23.01.2008).
- Kommunikationsguerrilla. In: *Wikipedia*, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kommunikationsguerilla> (13.04.2008).
- Lacan, Jacques (1970): »Radiophonie«. In: *Scilicet* 2/3, 55-99 und In: Transcription des Séminaires de Lacan, <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm>, »Scripta(t)s« anklicken, in neuem Fenster »Radiophonie« anklicken, download 1970_06_05.doc. (24.04.2008).
- Lacan, Jacques (1988 [1970/1974]): *Radiophonie, Télévision*. Übers. Hans-Joachim Metzger (Radiophonie) und Jutta Prasse/Hinrich Lühmann (Télévision), Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lacan, Jacques, (1996 [1986]): *Das Seminar, Buch VII [1959-1960]. Die Ethik der Psychoanalyse*. Übers. Norbert Haas, Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Ostojic, Tanja, *I'll Be Your Angel*, www.kultur.at/howl/tanja/int/angel.htm (23.01.2008).
- Ostojic, Tanja/Gajin, Saša (1996): *Personal Space*, Gallery +12, Belgrad (Ausst.-Kat.).
- Reiche, Claudia (2009): »Der reale kleine Penis des Weibes« in neuen Abbildungen. Die Klitoris im Verhältnis zur Medialisierung«. In: Astrid Deuber-Mankowsky/Christoph F.E. Holzhey/Anja Michaelson (Hg.), *Der Einsatz des Lebens. Lebenswissen, Medialisierung, Geschlecht*, Berlin: b_books, 131-144.
- Savatie, Thierry (2007): *L'Origine du monde, histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Paris: Bartillat.
- Verhaeghe, Paul (2000): »The Collapse of the Function of the Father and Its Effect on Gender Roles«. In: Renata Salecl (Hg.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 131-154.
- Zimmermann, Tanja (2008): »Rituals of (Un)veiling: Orientalism and the Balkans«. In: Claudia Reiche/Andrea Sick (Hg.), *do not exist: woman, europe, digital medium*, Bremen: thealit, 133-152.

- Žižek, Slavoj (1995): *Hegel mit Lacan*. Übers. Nikolaus G. Schneider. Mit einem Vorwort von Peter Widmer, Zürich: RISS-Verlag (= *Riss-Extra* 2).
- Žižek, Slavoj (2000): *The Fragile Absolute – or, why is the christian legacy worth fighting for?*, London, New York: Verso.
- Žižek, Slavoj (2000 [2000]): *Das fragile Absolute. Warum es sich lohnt das christliche Erbe zu verteidigen*, Übers. Nikolaus G. Schneider, Berlin: Verlag Volk und Welt.
- Žižek, Slavoj (2000b): »The Thing from Inner Space«. In: Renata Salecl (Hg.), *Sexuation*, SIC 3, Durham, London: Duke University Press, 216-259.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: www.cokezero.de/main.html, download coca-cola_zero_tv-spot.mov (22.04.2008)
- Abb. 2: Courtesy Tanja Ostojić, Foto: Saša Gajin
- Abb. 3: Courtesy Tanja Ostojić, Foto: Borut Krajnc
- Abb. 4: Gaßner, Hubertus (Hg.): *Das schwarze Quadrat: Hommage an Malewitsch* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle), Ostfildern: Hatje Cantz 2007, 25
- Abb. 5: Metken, Günter: *Gustave Courbet. Der Ursprung der Welt*, München, New York: Prestel, 48