

RENATE LORENZ

Körper ohne Körper.

Queeres Begehren als Methode

das nicht-zeigen

Seit 1991 stellte Felix Gonzalez-Torres eine Reihe von Arbeiten aus, die aus Anordnungen kleinteiliger Objekte, nämlich Bonbons, bestehen (Abb. 1-4).¹ Ins Auge fallen jedoch nicht die zuckrigen Klumpen oft unklarer, gelblicher Farbe, sondern vor allem die Verpackungen: eine Arbeit verwendet eine Bonbonsorte, die in silbernes Cellophan gewickelt ist und die, in großer Zahl auf dem Boden ausgelegt, ein ausgedehntes metallisch glänzendes, reflektierendes Rechteck herstellt. Sie trägt den Titel ›*Untitled*‹ (*Placebo – Landscape – for Roni*) (Abb. 1). Für eine andere Arbeit wurden Bonbons, eingewickelt in Cellophan in verschiedenen Buntfarben, als farbenfroher Hügel in einer Ecke aufgehäuft. Ihr Titel lautet ›*Untitled*‹ (*Ross*) (Abb. 2). Diese Arbeiten bieten keine direkte politische Positionierung an, sie verweigern einen konkreten Bezug auf das tagespolitische Geschehen und ebenso einen deutlichen Bruch mit der bürgerlichen Institution des Museums. Sie verzichten auf Zeichen, die sie auf den ersten Blick als eine künstlerische Praxis im Kontext der Debatten um sexuelle Identität und Herkunft erkennbar machen könnten: Weder gibt es Körper zu sehen, die zweigeschlechtliche und heterosexuelle Normen, Blickregime und Darstellungskonventionen herausfordern oder umarbeiten, wie dies etwa queere fotografische Arbeiten von Catherine Opie, Del LaGrace Volcano oder Sarah Lucas tun, um einige Beispiele zu nennen. Noch wird einer der regulierenden Körperdiskurse um Sexual- oder Geschlechterpolitik aufgegriffen und in der Arbeit mittels Text, Ton oder Abbildung reproduziert. Um Bausteine für eine queere Kunsttheorie zu gewinnen, hat mich die Frage beschäftigt, was eigentlich erlaubt, diese Installationen als *queer* zu kennzeichnen. Welche queere Politik betreiben sie und welche queer-

theoretischen Überlegungen eignen sich, diese künstlerisch-politischen Strategien zu fassen?

Ich verstehe diese Arbeiten von Gonzalez-Torres als ›Repräsentationen von Körpern ohne Körper‹ (vgl. Spector 2007: 139ff)² und möchte der These folgen, dass sie queere verkörperte Subjektivitäten repräsentieren, ohne den Versuch zu unternehmen, sie visuell darzustellen. Die inszenierten Räume repräsentieren das Begehren nach unterschiedlichen, pluralen, nicht klar voneinander abgegrenzten Zugehörigkeiten jenseits der Ideale von Zweigeschlechtlichkeit, Heterosexualität, Künstler-Sein und US-Amerikanisch-Sein. Sie verzichten jedoch darauf, Körper, die für eine Abweichung von der Norm oder eine Nichterfüllung der Norm eintreten sollten, explizit zu zeigen.

das einbrechen der syntax

Das Idealgewicht der Bonboninstallation ›*Untitled*‹ (Ross) wird mit 175 lb angegeben; dies entspricht laut Informationen, die durch Katalog und Museumspersonal gegeben werden, dem Körpergewicht der im Titel der Arbeit namentlich genannten Person. Der Name verweist auf den Lebenspartner von Gonzalez-Torres, Ross Laycock, der im Entstehungsjahr der Arbeit, 1991, an Aids starb. Es ist also durchaus ein Körper repräsentiert, allerdings nur mittels eines linguistischen Zeichens, das dem visuellen Zeichen, dem Haufen bunter Bonbons, im Titel hinzugefügt wurde.

Um zu verdeutlichen, welche Form der Repräsentation hier angeboten und welche verweigert wird, möchte ich den kunsthistorischen Kontext aufrufen, auf den sich Gonzalez-Torres' Arbeit offensichtlich bezieht³ – zunächst eine klassische Arbeit der so genannten Konzeptuellen Kunst aus den 1960er Jahren, *One or three Chairs* von Joseph Kosuth (1965). Sie zeigt drei Darstellungen des gleichen Gegenstandes: das Objekt Stuhl, eine Fotografie des gleichen Stuhls und eine linguistische Darstellung, in Form eines vergrößerten Lexikoneintrags in englischer Sprache zu dem Wort Stuhl (Chair). Wenn diese Arbeit verkauft oder verliehen wird, besteht sie nur aus einer Vergrößerung des Lexikoneintrags und einer schriftlichen Anweisung, einen Stuhl als Objekt auszuwählen und diesen zu fotografieren. Sie könnte demnach auch jenseits des Kunstmarktes distribuiert und benutzt werden (vgl. Buchmann 2007: 37). So sollten künstlerische Geste, Stil und ein daraus möglicherweise entstehender Wert vermieden werden, auch indem auf jede Unähnlichkeit zu der Bedeutung ›Stuhl‹ verzichtet wurde. Die drei Zeichen verweisen aufeinander und könnten einander auch ersetzen. Sprache kann nach dieser Vorstellung an die Stelle eines Objektes oder eines Bildes treten, die alle auf derselben sozialen Konvention beruhen.



Abbildung 1: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Placebo – Landscape – for Roni), 1993, einzeln in Goldcellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 1,200 lb (448 kg)

Die Arbeit ›Untitled‹ (Ross) von Gonzalez-Torres greift – wie andere seiner Arbeiten auch – bestimmte Strategien der Konzeptuellen Kunst auf. Ganz ähnlich wie bei Kosuth existiert für diese Arbeit lediglich ein Zertifikat mit Hinweisen des Künstlers, welche Objekte für die Installation der Arbeit gekauft werden sollen, und wie die Arbeit dann installiert werden kann (vgl. auch Föll 2007: 105). Da ein Titel gewählt wurde, der eine offensichtlich entscheidende Bedeutung hinzufügt, »(Ross)«, scheinen auch hier Visualität und Objekt nicht außerhalb der Sprache gedacht zu werden. Allerdings handelt es sich anders als bei Kosuth bei den linguistischen und visuellen Zeichen keineswegs um Darstellungsmodi, die einander ersetzen könnten. Die Bonbons lassen überhaupt nicht an Ross denken und Ross nicht an Bonbons. Das Gewicht der Bonbons, das auf das Gewicht eines Körpers referiert, ist durch Augenschein nicht zu erkennen, so dass kein visuelles Zeichen eingesetzt wird, das auf einen individuellen Körper verweist und eine Ähnlichkeit zu einer lebenden oder verstorbenen Person herstellt. Zudem gibt es eine Reihe ganz gleicher Arbeiten von Gonzalez-Torres – Anhäufungen oder rechteckige Felder von Bonbons in

bunten Farben oder in silbernem Cellophan – die alle unterschiedliche Titel tragen: ›Untitled‹ (*Lover Boys*), 1990 (Abb. 3), ›Untitled‹ (*Welcome Back Heroes*), 1991, oder ›Untitled‹ (*Public Opinion*), 1991 (Abb. 4), haben jeweils einen konkreten soziohistorischen Bezug, aber die Verbindung zwischen Namen und dem Bonbonobjekt bleibt arbiträr und diese Arbitrarität wird ausgestellt. Anstatt mittels einer tautologischen Vervielfältigung weitgehend zu verhindern, dass andere Bedeutungen an die visuellen Zeichen herangetragen werden, wie es Kosuth tat, wird hier vorgeführt, dass das Zeichen ›Bonbons‹ durchaus mit wechselnden Bedeutungen versehen werden kann, und zwar auch in einer Weise, die die konventionelle Verwendung von Sprache verlässt. Gerade die Reihe verschiedener Arbeiten produziert einen Verweis auf den Prozess der Bedeutungszuweisung als eine soziale Praxis – eine zeigende Geste, die durch das allen Arbeiten im Titel vorangestellte »Untitled« noch unterstrichen wird. Es wird mit der Konvention gebrochen, dass der Titel einer Arbeit – bei Kosuth war es *One or three Chairs* – das präsentierte visuelle Zeichen verdoppelt oder erläutert.

Die Bonbons zeigen nicht den Körper oder das Gesicht von Ross Laycock. Dessen Körper und auch jeder andere Körper, der den Vornamen Ross tragen könnte, bleibt in der Arbeit unsichtbar. Durch den Verzicht auf jede Visualisierung von Ross, von Schwulen oder von HIV/Aids-Erkrankten erlaubt die Arbeit nicht, ihr gegenüber eine voyeuristische Position einzunehmen und etwa zu fragen, ob der Körper einer Person namens Ross Spuren von Krankheit sehen ließ, ob er verzweifelt wirkte oder entspannt, oder ob er dem Künstler ein attraktiver, liebenswerter Partner war. Stattdessen wird eine andere Topographie entworfen: der Raum, den die Arbeit ›Untitled‹ (Ross) herstellt, kann als eine Heterotopie betrachtet werden, als ein Ort, an dem laut Michel Foucault die Syntax, »die Wörter und Dinge zusammenhält« (Foucault 2005: 42), zunichte gemacht wird. Es handelt sich um einen Visualisierungsprozess, der, indem er Sichtbarkeit herstellt, Bedeutungskonventionen im Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und den Wörtern zusammenbrechen lässt. Die Inszenierung einer solchen zusammenbrechenden Syntax in dieser Installation erlaubt, so meine These, Subjektivitäten zu repräsentieren und produzieren, die nicht in der performativen Wiederholung gesellschaftlicher Normen aufgehen. Während Bedeutung verliehen wird, werden (konventionelle) Bedeutungen zugleich entzogen. Einen solchen Prozess bezeichnet Stuart Hall als »Artikulation«, als ein Re-Artikulieren unterschiedlicher Elemente, das möglich ist, weil diese keine notwendige Verbindung oder, wie Elspeth Probyn formuliert, »Zugehörigkeit« besitzen (Hall in Grossberg 1986: 53, Probyn 1996: 5). Ein solcher Prozess erlaubt, gesellschaftliche Veränderung denken und praktizieren zu können.



Abbildung 2: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Ross), 1991, einzeln in verschiedenfarbiges Cellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 175 lb (65 kg)

no palm trees

Mich interessiert, was es ermöglicht, die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres als eine Repräsentation queerer Subjektivitäten zu verstehen, obwohl oder gerade weil diese in der Arbeit nicht visuell dargestellt werden.

Der Entzug von Bedeutungskonventionen führt zunächst dazu, dass seine eigenen, etwa in Interviews gemachten Aussagen ein besonderes Gewicht erhalten und zum Teil der Arbeit werden. So formulierte Gonzalez-Torres in einem häufig zitierten Gespräch, dass er sich nicht für die Rolle eines *token* eigne. Damit positionierte er sich kritisch gegenüber dem Angebot, als Vertreter einer marginalisierten Gruppe Wertschätzung im Kunstfeld zu finden, jedoch mit der unausgesprochenen Auflage – oft abgestützt über die Vergabe oder den Entzug von Ressourcen –, diese Gruppe auch mittels seiner Arbeit zu repräsentieren: »We have an assigned role that's very specific, very limited. As in a glass vitrine, ›we‹ – the ›other‹ – have to accomplish ritual, exotic performances to satisfy the needs of the majority. ... Who is going to define my culture? It's not just Borges and García Marquez, but also Getrude Stein and Freud and Guy Debord – they are all part of my formation« (Gonzalez-Torres 1993, nach Muñoz 1999: 165f.). Der Queer-Theoretiker José Esteban Muñoz bemerkt zu der Strategie von Gonzalez-Torres, in seinen Arbeiten Identität nicht explizit aufzugreifen: »By refusing to simply *invoke* identity, and instead to *connote* it, he is refusing to participate in a particular representational economy« (ebd.). Was heißt es, sich nicht auf Identität zu berufen (to *invoke* identity), sondern diese zu konnotieren (to *connote*)? Muñoz erläutert dies mit Hinweis auf den opaken Charakter der Arbeiten, die es nicht erlauben zu verstehen, ohne zu fragen: »Was ist das?« Ein rationales Verstehen oder unmittelbares Wissen, das sich aus dem Gezeigten oder Gesagten ableiten ließe, ist damit verstellt. Da eine solche Opazität jedoch charakteristisch für viele Arbeiten der so genannten Avantgarde-Kunst ist, wird daraus noch nicht verständlich, warum die Arbeit als Repräsentation *queerer* Subjektivitäten gelten kann. Da Bedeutungskonventionen entzogen sind, so meine Überlegung, werden *Spezifitäten* – mögliche begriffliche Repräsentationen von Kunst, Aids oder Schwulsein – durch die Möglichkeit ersetzt, an singuläre Narrationen und Biographien anzuknüpfen. Während die formale Gestaltung eine Verbindung zu dem Wissen über und den Erfahrungen mit Arbeiten der Konzeptuellen Kunst und der Minimal Art herstellt, verweist die Nennung des Names Ross für Betrachter_innen, die sich informiert haben, auf emotionale Bindung, Verlust, Aidstod der Partner_in, schwule Freundschaft, Liebe, Sex. Um dem Funktionieren dieser Verbindungen weiter nachzugehen, möchte ich den Begriff der Phantasie einsetzen.

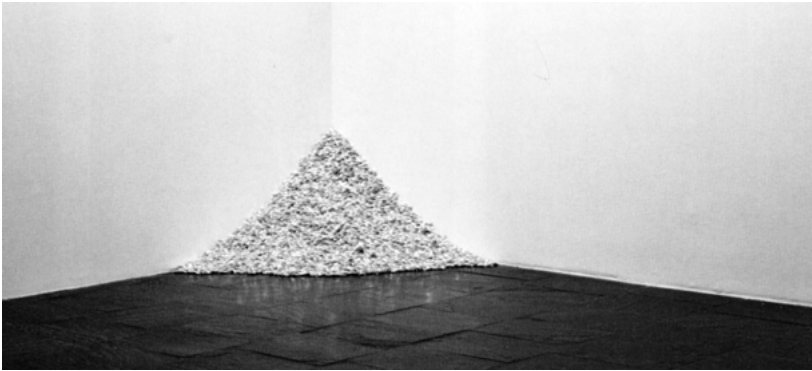


Abbildung 3: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Lover Boys), 1990, einzeln in Silbercellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 335 lb (125 kg)

phantasien teilen

Teresa de Lauretis nutzt den Begriff der Phantasie um ein Konzept gesellschaftlicher Veränderung zu entwickeln, das der Macht öffentlicher Bilder und Phantasien gerecht wird, aber zugleich erlaubt, diese zu verändern (Lauretis 1999). Hierbei setzt sie darauf, dass sowohl öffentliche als auch individuell bedeutsame Bilder, sowohl bewusste als auch unbewusste Vorgänge in die Szenarien der Phantasie einfließen, die Vorstellungen und Bilder ebenso wie Tagträume oder nächtliche Träume umfassen, und deren komplexes, womöglich widersprüchliches Repertoire Material für Neuinszenierungen liefert (ebd.: 100). Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf eine historische konzeptuelle Arbeit Bezug nehmen, und zwar auf Vito Acconcis Video *Undertone* von 1972: Über 30 Minuten und gefilmt mit einer unbeweglichen Kamera sehen wir zentral im Video ebenfalls ein Alltagsobjekt, einen Tisch, dessen Platte an der unteren Bildschirmkante endet, so dass der Blick der Betrachter_innen auf der Tischplatte ruht, während der Blick unter den Tisch knapp verwehrt ist. Den Protagonisten – es ist der Künstler selbst – sehen wir an der hinteren Tischkante auf einem Stuhl. Er bewegt die Arme unter dem Tisch und spricht. Da jegliche Handlung, von der die Videoarbeit erzählt, *unter dem Tisch*, außerhalb des Sichtfeldes der Betrachter_innen stattfindet, ist der Tisch – darauf weist auch der Titel *Undertone* hin – nur Anlass für ein phantasiertes Geschehen, das ebenso wie der agierende Körper, von dem gesprochen wird, ausschließlich über die Worte des Protagonisten repräsentiert ist: »I want to believe. There is a girl under the table«. Während der Protagonist das zentral sichtbare Objekt der Videoarbeit immer wieder als »Tisch« be-

nennt, beschreibt er zugleich sexuelle Handlungen, die eine unter dem Tisch mit ihm oder an ihm ausübt. Die phantasierte Szene macht deutlich, inwieweit ein Tisch nicht einfach ein Tisch ist. Die beiden involvierten/phantasierten Figuren nehmen jeweils unterschiedliche Positionen im Verhältnis zum Tisch, zueinander und zu den Betrachter_innen ein. Man könnte diese Szene als eine ›Szene der Anrufung‹ (Althusser 1977: 142) lesen, in der soziale Plätze vergeben werden, die hierarchisch organisierte heterosexuelle Praxen sowohl zitieren als auch produzieren. Der Protagonist, der mit seinen langen Haaren, seinem schwächlichen Körperbau, seiner leisen Stimme und der leicht gebeugten Haltung nicht eben eine Pose idealer heterosexueller Männlichkeit zitiert, phantasiert sich in der sozialen Position eines Mannes, der von den sexuellen Diensten einer Frau profitiert. Nachdem er die Szene geschildert hat, nimmt der Protagonist die Arme unter dem Tisch hervor, blickt direkt in die Kamera und spricht die Betrachter_innen an: »I need to know you are there facing me. ... Listening to me ... Forcing me to keep talking to you.« Die Phantasien sind also offenbar davon abhängig, dass sie mit den Betrachter_innen geteilt werden können; die Betrachter_innen hören zu und sind zugleich Teil der Phantasie. Es entsteht eine Szene der Anrufung, in der auch den Betrachter_innen ein Platz – der des Voyeurs, der vor dem Schlüsselloch überrascht wird und sich voll Scham seiner eigenen Rolle bewusst wird – zugewiesen wird, obwohl der voyeuristische Blick auf das beschriebene Objekt, die Frau unter dem Tisch, verwehrt wird.

Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, die von Louis Althusser dargestellte Szene der Anrufung und ihre klare Anordnung – der Polizist spricht das Subjekt an, ›Hey Sie da!‹, und dieses wendet sich um – mit Lauretis' Konzept der Phantasie kurzzuschließen und als eine sexuelle Szene zu verstehen, deren Figuren und deren Syntax mittels der Arbeit der Phantasie neu angeordnet werden können. So wird die Szene der Anrufung als eine soziale Praxis mit mehreren Beteiligten verstanden, in der soziale Plätze auch umgearbeitet oder vervielfältigt werden können (Lorenz 2007: 48). Betrachter_innen von ›*Untitled*‹ (Ross) wären entsprechend Teil einer sexuellen Szene, auf die sie zugleich von außen – als Betrachter_innen – blicken. Die öffentlichen Bilder und Erzählungen bilden und strukturieren nach Lauretis das psychische Leben des Subjekts, so dass die Psyche auf diese Weise nicht als ein individueller, sondern als ein sozialer Apparat verstanden wird, der sich genau an der Grenze zwischen Individuellem und Gemeinschaftlichem, Öffentlichem und Privatem befindet. Bedeutungen werden reproduziert, aber in der singulären Zusammenstellung und Kontextualisierung der Bilder auch in neuer Weise verliehen. Im zweiten Teil seiner Arbeit murmelt Acconci die gleichen Worte, aber »I want to believe there is a girl ...« wird ersetzt durch die Vorstellung,



Abbildung 4: Felix Gonzalez-Torres, ›Untitled‹ (Public Opinion), 1991, einzeln in Cellophan verpackte Bonbons aus schwarzer Lakritze, unbegrenzte Stückzahl, Gesamtmaße variieren je nach Installation, Idealgewicht 700 lb (261 kg)

dass er die sexuellen Handlungen selbst vornehme, so dass die voyeuristische Szene nur noch zwischen ihm und den Zuschauer_innen abläuft.

Zwei Jahre später produzierte die Künstlerin Susan Mogul ein Reenactment von *Undertone*. Ihre Videoarbeit *Take off* (1974, 10 Min.) reproduziert exakt die Anordnung von Acconcis Video. Sie wiederholt die Worte: »There is no woman under the table, there is no man under the table. There is only my vibrator under the table ...«. Die in Acconcis Video formulierte sexuelle Phantasie wird damit als eine ausgestellt, die durchaus nicht in gleicher Weise von allen geteilt wird. Die zweifache Verneinung »no woman, no man« erzeugt dabei zunächst einmal die Vorstellung, dass sowohl Frau als auch Mann für eine sexuelle Interaktion mit der Protagonistin infrage kommen würden. Der Vibrator ermöglicht zudem eine dritte sexuelle Phantasie, für die weder Mann noch Frau nötig sind. Die Protagonistin/Künstlerin holt den Vibrator unter dem Tisch hervor, erklärt, wie sie ihn bekommen hat, wie er funktioniert oder wie viele Batterien für seinen Betrieb nötig sind. Auf diese Weise wird die Phantasie als ein fabriziertes Produkt sozialer und kollektiver Praxen ausgestellt, die etwa auch das Herumreichen eines Vibrators unter Freundinnen oder Debatten der Frauenbewegung über Sexualität außerhalb

heterosexueller Verhältnisse umfassen. Er ist das Produkt materieller Erfindungen, die diese Praxen ermöglichen. Moguls Video zeigt, dass die an den Tisch geknüpften Phantasien sich von öffentlichen heteronormativen Phantasien unterscheiden, von diesen abheben können (»take off«) und so andere Subjektivitäten erzeugen. Obwohl in beiden Videos der Tisch als Tisch adressiert ist, können sich offenbar unterschiedliche Bilder an ihn knüpfen. Es sind singuläre Bilder, die eine Geschichte seines Gebrauchs adressieren oder einen möglichen Gebrauch projizieren, Bilder, die als singuläre aber Verbindungen aufrecht erhalten zu einer Geschichte von Macht, von Geschlechterhierarchie und von Heteronormativität. Erfahrungen, bewusste oder unbewusste Bilder erlauben, so Kaja Silverman, Objekte »produktiv« mit Erzählungen zu verknüpfen, die nicht von den sozialen Normen erzeugt oder beschränkt werden (Silverman 1996: 180-185). Der von Mogul vorgestellte Umgang mit dem Vibrator weist zudem darauf hin, dass die soziale Wirksamkeit der Phantasien darauf beruht, dass die Betrachter_innen Kompliz_innen werden, dass es eine geteilte Geschichte der Kritik an heteronormativen Vorannahmen oder ein geteiltes Lachen über den impliziten Sexismus in Acconcis Video gibt.

Um auf die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres zurückzukommen: Indem ein arbiträrer Zusammenhang verschiedener Zeichen und ein momentaner Konsens mit den Betrachter_innen über diese Verbindung hergestellt wird, kann das Objekt der Bonbons, das sich isoliert nicht als Repräsentant queerer Erfahrung verstehen ließe, mittels der Arbeit der Phantasie mit einer singulären queeren Geschichte verknüpft werden. Sich nicht auf eine Identität zu berufen, sondern diese zu »konnotieren« – José Muñoz' Beschreibung der Arbeiten von Felix Gonzalez-Torres –, wäre demnach die Arbeit produktiver Phantasien, die Zeichen entgegen der gesellschaftlichen Konventionen mit unterschiedlichen und möglicherweise auch widersprüchlichen ästhetischen, emotionalen und affektiven Bedeutungen und mit einer Geschichte anderer Praxen in Verbindung zu bringen erlaubt. Diese ist wiederum Teil einer kollektiven queeren Geschichte und der sozialen Kontexte, Widerstandsformen, Emotionalitäten, die sich an diese Geschichte knüpfen.

Ein solches *take off* wird noch deutlicher, wenn die Installationen von Gonzalez-Torres als direkte Bearbeitung von bekannten Arbeiten der Avantgarde-Kunst betrachtet werden. So lehnt sich etwa »Untitled« (*Go-Go Dancing Platform*) von 1991, ein grauer Kubus, der am oberen äußeren Rand mit einer Reihe von Glühbirnen besetzt ist, an die grauen Kuben von Robert Morris an. Oder »Untitled« (*Placebo*), das rechteckige Feld von Bonbons, eingewickelt in silbernes Cellophanpapier, greift die schweren Metallsulpturen von Carl André auf, beides Arbeiten aus den 1960er Jahren. Man könnte sagen, dass diese Arbeiten als Nachkommen der Minimal Art durchgehen/*passen*. Sie bestehen aus Materialien, die dem Stahl

zwar von weitem ähneln, die aber sowohl andere Konnotationen erlauben als auch anders verwendet werden können, wenn sie nämlich gegessen, gelutscht oder mit nach Hause genommen werden. Anstatt das Materielle von jeder sozialen Geste zu befreien, wie die Skulpturen von Carl André es seiner eigenen Aussage nach tun sollen (vgl. Gonzalez-Torres 2006: 74), verbindet die Zusammenstellung von Objekten und Titeln das Materielle mit sozialen Diskursen und Praxen, zum Beispiel der so genannten Aidskrise oder schwulem Sex. Die konnotierte Identität ruft dann weniger eine Kategorie oder eine Spezifität auf, über die in der Gesellschaft Konsens besteht und die das Bild des Anderen fixiert und einsperrt, sondern stellt eher eine Art zusammengebastelter kollektiver Subjektivität her, die sich aus unterschiedlichen singulären Bildern, Erfahrungen und Eindrücken zusammensetzt.⁴

outside belongings

Eine solche Subjektivität hat Elspeth Probyn in ihrem gleichnamigen Buch als »outside belongings« bezeichnet (Probyn 1996). Sie wendet sich mit ihren Überlegungen gegen ein Denken von Identität, das Differenz absolut setzt. Zugleich hält sie an der Bedeutung von »Zugehörigkeiten« fest, auch wenn eine_r sich außerhalb dieser befindet bzw. diese im Außerhalb angesiedelt sind – eine Doppeldeutigkeit, die Probyn nicht auflöst. »Outside belongings« werden im Plural verwendet: Es gibt immer unterschiedliche Zugehörigkeiten, die begehrt werden, die aber nicht besessen werden können. Eher sind Bewegungen möglich, die sich diesen Zugehörigkeiten annähern oder sich von ihnen entfernen. So verweist Gonzalez-Torres in der Aufzählung seiner kulturellen Bezüge darauf, dass er sich sowohl auf bestimmte Künstler_innen der Latino-Kultur, der queeren Kultur als auch der Avantgarde-Kunsttradition bezieht, die alle Teil seiner Erfahrungen, seiner Bildproduktion und seines Denkens wurden. Die Visualisierungen, die er produziert, sind sozial, indem sie (mit) bestimmte(n) andere(n) Visualisierungen weitermachen, mit ihnen konkurrieren oder mit ihnen brechen. Sie sind damit konstitutiver Teil der Durchquerungen unterschiedlicher sozialer Positionen und der notwendigen Bearbeitung der mit ihnen verbundenen Anrufungen.⁵ Wie Probyn zeigt, leben wir Zugehörigkeiten nicht als »Spezifitäten«, worunter sie verallgemeinerte soziale Kategorien fasst, sondern als »Singularitäten« (Probyn 1996: 9): So bezieht sich Gonzalez-Torres nicht auf Latino-Kultur, sondern auf Jorge Luis Borges und Gabriel García Márquez, nicht auf Queer-Kultur, sondern auf Gertrude Stein. Das Konzept der »outside belongings« ermöglicht damit, Identität zu depersonalisieren, ohne dem Begehren nach Zugehörigkeit – wie es sich nach Probyn auf der Straße, bei Queer-Konferenzen, in

feministischen Zeitschriften oder, wie man hinzufügen könnte, in Ausstellungsräumen zeigt (ebd.: 25) – seinen bedeutsamen und effektvollen Stellenwert zu nehmen. *Queer* ist laut Probyn eine Methode des »making strange of belonging« (ebd.: 68).

queerer raumsex als methode

Wenn Betrachter_innen, Bonbonobjekt und »outside belongings« Teil einer Topographie sind, interessiert es mich, welche Rolle das Verhältnis von Raum und Begehren für die Weise spielt, in der ›*Untitled*‹ (Ross) queere Subjektivitäten repräsentiert.

Linda Hentschel hat die Kategorie der Sexualität an den visuellen Raum herangetragen und das Verhältnis von Betrachter_innen zu einem Raum/Bild in Analogie zu sexuellen Praxen gesetzt (Hentschel 2001). Die visuelle Lust, die an ein Repräsentationssystem geknüpft ist, bezeichnet sie provokativ als »Raumsex«, um die Produktivität visueller Settings hinsichtlich sozialer Konzepte von Sexualität und Geschlecht zu betonen (ebd.: 34ff). Linda Hentschel konzentriert sich allerdings auf ein als westlich gekennzeichnetes, durch die Zentralperspektive organisiertes Repräsentationssystem, in dem nach ihrer Darstellung ein als männlich positionierter Betrachter das räumliche Setting in Bildern eines weiblichen Körpers erfährt (ebd.: 12ff). Die Interaktion zwischen dem Betrachter, seinem Körper und dem Bildraum verläuft demgemäß analog zur Sextechnik der Penetration, wie sich am Beispiel von Acconcis *Undertone* leicht ausbuchstabieren ließe. Was hieße es aber, eine Arbeit – etwa eine Installation von Felix Gonzalez-Torres und die Interaktion, zu der sie einlädt – unter dem Aspekt eines queeren Raumsexes zu betrachten? Es würde bedeuten, dieses visuelle, räumlich organisierte Setting zunächst überhaupt als eines zu verstehen, das es ermöglicht, produktiv in das Verhältnis zwischen Sexualität und Gesellschaftlichkeit einzugreifen.

Wie nicht nur Probyn, sondern auch Judith Butler oder Teresa de Lauretis formulieren, ist Sexualität ein Medium, das Verbindungen herstellt, die zwischen Individuen/Subjekten und dem Gesellschaftlichen verlaufen. Sie ist ein Modus der Selbstrepräsentation und -reflexion, so dass die Betrachter_in vor der Arbeit ihre eigene gesellschaftliche Positionierung in der Welt reflektiert und als beweglich erfährt. Zugleich ist aber, wie Butler formuliert, Sexualität auch der Modus, der die Autonomie des Subjekts untergräbt und bewirkt, dass wir anderen ausgesetzt, von anderen abhängig sind. Butler hat diese grundlegende Abhängigkeit unter dem Begriff des »Prekären« (Butler 2004: 23) gefasst und als eine »öffentliche Dimension« (ebd.: 21) des Körpers dargestellt. Als sexuelle Wesen sind wir durch Bedürfnisse, Gewalt, Betrug, Zwang und Phantasien verletzbar, so

Butler, wir projizieren Begehren und dieses wird auf uns projiziert: »Sexuality is not simply an attribute one has or a disposition or patterned set of inclinations. It is a mode of being disposed toward others, including in the mode of fantasy, and sometimes only in the mode of fantasy. If we are outside of ourselves as sexual beings, given over from the start, crafted in part through primary relations of dependency and attachment, then it would seem that our being beside ourselves, outside ourselves, is there as a function of sexuality itself.« (ebd.: 33) Wenn Sexualität und sexuelles Begehren also nicht »uns gehören«, nicht unsere Identität definieren, sondern im Gegenteil sogar anzeigen, dass das, was uns ausmacht, außerhalb von uns existiert, dann ist eine Visualisierung von Sexualität und Begehren immer auch eine Praxis der Prekarisierung von Subjektivität.⁶ Es entsteht eine Subjektivität, die sich darüber definiert, dass sie, nicht zuletzt über die Arbeit der Phantasie, mit anderen und anderem in Verbindung steht. Begehren wird queer, so Elspeth Probyn, in der Weise, wie es Verbindungen zwischen Bildern, Situationen und Affekten herstellt oder diese löst. Es ist das Begehren, das Bewegung und Interesse überhaupt erlaubt. Durch die jeweiligen Verbindungen formiert sich eine je spezifische »Oberfläche«, die durch rhizomatische Verflechtungen verschiedener Vektoren des Begehrens und gerade nicht durch die monolithische Ordnung der Zentralperspektive strukturiert ist.

In der Weise, in der ›*Untitled*‹ (Ross) Sichtbarkeit herstellt oder entzieht, wird hier entsprechend eine sexuelle Szene möglich, in der Elemente *nahe* oder *weiter weg* angeordnet werden. Repräsentiert werden daher nicht Körper, sondern *Körper im Raum*, eine bewegliche Topographie, in die sich auch Betrachter_innen einfügen. Eine solche interessierte Verbindung wird durch die Arbeit von Gonzalez-Torres noch befördert, da es den Betrachter_innen von ›*Untitled*‹ (Ross) und von anderen Bonbonarbeiten ausdrücklich nahegelegt wird, Bonbons zu essen und damit das (Körper-)Gewicht der Arbeit zu reduzieren – bis hin zu ihrem drohenden Verschwinden. Das Essen von Bonbons verweist für diejenigen, die über das Gewicht der Arbeit und seine Bedeutung informiert sind, auf das Verschwinden des sterbenden Körpers. Allerdings wird die Arbeit laut Zertifikat, das einen »endless supply« fordert, immer wieder aufgefüllt. Das Lutschen der Bonbons wurde von verschiedenen Kommentator_innen mit (schwulem) Oralsex in Verbindung gebracht. Es lässt sich festhalten, dass mehr als der Sehsinn an der Wahrnehmung dieser Arbeit beteiligt ist. Die Situation, in der sich die Betrachter_innen wiederfinden, wäre die einer zufällig zusammengesetzten Gruppe, involviert in diverse Zugehörigkeiten und Präsentationen von Geschlecht, die sich einzeln, aber auch gemeinsam, lutschend mit einer kleinteiligen Arbeit in Verbindung setzen, die als schwuler Körper vorgestellt wird, und die diese Tätigkeit sowie

ihren visuellen Eindruck von der Arbeit mit Bildern ihres Wissens und ihrer Erfahrung verknüpfen.

Probyn bezeichnet queeres Begehren wie erwähnt als »Methode«:⁷ Entsprechend wäre Begehren, das nicht in heteronormativer Weise reterritorialisiert wird, hier eine besondere Art und Weise, die Zeichen Ross und Bonbons mit anderen Zeichen und Bildern zu verknüpfen oder gerade nicht. Vielleicht wird die Verknüpfung mit Bonbons, die in einem Laden verkauft werden, gelöst, während die bunten Farben von ›*Untitled*‹ (Ross) oder die spiegelnde Oberfläche von ›*Untitled*‹ (Placebo) mit einer Barszene, den silbernen Heliumkissen von Andy Warhol (*Silver Clouds*, 1966), einer Demo, mit Camp-Ästhetik oder mit den artifiziell wirkenden AZT-Pillen der Künstlergruppe General Idea (*One Day of AZT*, 1991) in Verbindung gebracht werden. Was dabei produziert wird, ist ein Modus der Subjektivierung, des Sich-in-Verbindung-Setzens, der nicht individuell sondern sozial und plural organisiert ist. Wenn Teresa de Lauretis argumentiert, Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman* (F/BE 1976) adressiere die Betrachter_innen als »Frauen« oder als »feministisch«, so ließe sich hier sagen, die Installation adressiere die Betrachter_innen als *queer*.⁸ Die produzierten Zugehörigkeiten entstehen im Prozess des Verbindens, sie sind weder im Besitz der Arbeit oder des Künstlers noch im Besitz des Individuums, das die Arbeit betrachtet. Dennoch sind sie nicht unabhängig von dem Begehren nach Zugehörigkeit, das an die Arbeit herangetragen wird.

›*Untitled*‹ (Ross) greift also in die Ökonomie der Repräsentation *nicht* ein, indem diese Installation das Publikum eines Mainstream-Ausstellungsraumes mit dort unüblichen Darstellungen *anderer* Körper konfrontiert, sondern indem sie solche Darstellungen gerade weglässt. Stattdessen dezentriert sie mittels der Methode des Begehrens das Publikum aus der Position der Wissenden oder des verstehenden Blicks. In dieser Szene wird eine zusammenbrechende Syntax durch einen ›Film‹, eine Folge von Phantasiebildern ersetzt, in der die Betrachter_innen/Beteiligten sowohl vorkommen als sich auch von außen sehen. Die Installation aktiviert das Begehren nach Zugehörigkeit, das Begehren, Verbindungen herzustellen, und konstituiert eine Gruppe von Betrachter_innen, die sie als queer adressiert.

Anmerkungen

1 Dieser Text ist in einer anderen Version erschienen als »No palm trees! Repräsentationen von Körpern ohne Körper«, in: *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 45, Juni 2008, 26-40.

2 Ein weiteres Beispiel für Repräsentationen von Körpern ohne Körper wäre etwa »Untitled« (1991) von Gonzalez-Torres, eine Werbetafel, die im Außenraum plakatiert wird und die Fotografie eines ungemachten Bettes präsentiert. Zu sehen sind die Abdrücke zweier Körper, die hier offenbar gelegen haben. Eine andere Arbeit (ebenfalls 1991) zeigt zwei Uhren, die nebeneinander hängen und ziemlich genau die gleiche Zeit zeigen. Sie trägt den Titel: »Untitled« (*Perfect Lovers*). Eine Fotografie, die Blumen in einer Nahaufnahme von oben zeigt, trägt den Titel »Untitled« (*Alice B. Toklas' and Getrude Stein's Grave, Paris*). Zu nennen wären auch seine Porträts, Arbeiten mit Text, für die er individuell bedeutsame Daten einer Person mit sozial oder politisch bedeutsamen Ereignissen verknüpfte. Auch bestimmte Arbeiten von Henrik Olesen, Zoe Leonard oder Collier Schorr würde ich in diesem Sinne als Repräsentationen von Körpern ohne Körper bezeichnen.

3 Auf die formalen Parallelen zwischen der Arbeit von Felix Gonzalez-Torres und bestimmten Arbeiten der Avantgarde-Kunst wurde wiederholt hingewiesen (vgl. etwa Spector 2007: 16 oder Föll 2006: 106).

4 Muñoz (1999: 170) formuliert, dass die Arbeiten von Gonzalez-Torres anstelle einer Evidenz des Verstehens eine »structure of feeling« ermöglichen, die geteilt wird. Diese stelle keine identitäre Gruppe her, sondern produziere einen Schnitt durch bestimmte Latino und queere Communities.

5 Der Begriff der *Durchquerung* ist gewählt, um zu kennzeichnen, dass die Prekarisierung sozialer Plätze einerseits einen Freiheitsgewinn erlaubt, der u.a. durch feministische, lesbisch-schwule, antirassistische Bewegungen erkämpft wurde, andererseits aber mit der aufwändigen und teils gewalttätigen Anforderung verknüpft ist, diese Plätze beständig zu durchqueren (vgl. Lorenz/Kuster 2007). Ähnliches wurde auch von Women of Color wiederholt formuliert und drückt sich beispielsweise in Gloria Anzaldúas Figur der Mestiza aus (Anzaldúa 1999: 100), einer Figur zwischen den Kulturen, bei der das unauflösbare Zusammentreffen unterschiedlicher Stimmen eine Ambivalenz erzeugt und zu einer psychischen Rastlosigkeit führt.

6 Hinsichtlich künstlerischer Arbeiten lässt sich das beispielsweise an der Skandalisierungswelle rund um die sexuell expliziten Fotografien Robert Mapplethorpes nachvollziehen, wodurch in den USA der 1990er Jahre »the culture wars of the arts« mitbegründet wurden. Denn Mapplethorpes Arbeiten wurden Anfang der 1990er Jahre zu einem der zentralsten Instrumente rechter Kulturpolitiken: Die staatliche Förderung der Retrospektive *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* durch die National Endowment for the Arts (NEA) zum Anlass nehmend, wurden Mapplethorpes Arbeiten mit Diskreditierungen und homophoben Angriffen überzogen, um sie als Paradebeispiel ihrer Vorstellung von »obszöner Kunst« zu stilisieren.

7 Vgl. »a method of doing things, of getting places« (Probyn 2006: 41).

8 Lauretis argumentiert, Akermans Film definiere alle Möglichkeiten der Identifikation (Figur, Bild, Kamera) als weiblich oder feministisch (Lauretis 1987: 133).

Literatur

- Anzaldúa, Gloria (1999 [1987]): *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.
- Althusser, Louis (1977 [1970]): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg, Westberlin: VSA.
- Buchmann, Sabeth (2007): *Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, Berlin: b_books.
- Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*, New York, London: Routledge.
- Föll, Heike-Karin (2006): »Form, Referenz und Kontext: Felix Gonzalez-Torres' ›candies‹«, in: NGBK Berlin (Hg.), *Felix Gonzalez-Torres* (Ausst.-Kat. NGBK, Berlin), Berlin: NGBK, 105-124.
- Foucault, Michel (2005 [1966]): *Die Heteropien – Der utopische Körper*, Übers. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gonzalez-Torres, Felix (2006 [1993]): »Interview mit Tim Rollins«. In: Julie Ault (Hg.), *Felix Gonzalez-Torres*, Göttingen: Steidl, 68-76.
- Grossberg, Lawrence (1986): »On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall«. In: *Journal of Communication Inquiry* 10, 45-60.
- Hentschel, Linda (2001): *Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne*, Marburg: Jonas.
- Lauretis, Teresa de (1999): *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Sexualität*, Übers. Karin Wördemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lauretis, Teresa de (1987): *Technologies of Gender*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Lorenz, Renate (2007): »The diaries I – Hannah Cullwick«. In: Lorenz/Kuster 2007, 89-150.
- Lorenz, Renate/Kuster, Brigitta (2007): *Sexuell arbeiten: Eine queere Perspektive auf Arbeit und Prekäres Leben*, Berlin: b_books.
- Muñoz, José Esteban (1999): *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Probyn, Elspeth (1996): *Outside Belongings*, New York, London: Routledge.
- Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*, London, New York: Routledge.
- Spector, Nancy (2007 [2005]): *Felix Gonzalez-Torres*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2. Aufl.