

Johanna Platter

Mitleiden, Mitwissen, Mitfühlen

Über das Moment der körperlichen Wahrnehmung
in den Werken von Teresa Margolles und Doris Salcedo

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der
Ludwig-Maximilians-Universität München

Vorgelegt von Johanna Platter aus Bozen (I) 2016

Erstgutachterin: PD Dr. phil. Sabine Fastert
Zweitgutachter: Prof. Dr. Hubertus Kohle
Datum der mündlichen Prüfung: 15. 02. 2016

Johanna Platter

Mitleiden Mitwissen Mitfühlen

Über das Moment der
körperlichen Wahrnehmung
in den Werken von
Teresa Margolles und Doris Salcedo

modo

Inhalt

I Einleitung

Fragestellung und Zielsetzung_7

Überblick über die Forschungslandschaft_12

Aufbau der Arbeit_21

II Einführung in Theorie und Methodik

Herausforderungen an eine Ästhetik des Performativen_27

Der phänomenologische Ansatz_35

Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung_39

Die affektive Wahrnehmung von Kunstwerken im Raum_45

Die Erkenntnisfähigkeit der Wahrnehmung_49

III Rezeption als affektives Wahrnehmungsereignis

Analyse der Werke von Margolles und Salcedo

Teresa Margolles Die Begegnung mit dem Tod als Verlust des Körpers_61

Wie den Tod ins Bild setzen? Die Werkgruppe *Vaporización, Aire*
und *En el aire*_62

Der tote Körper als Material: Margolles' Arbeiten im Verhältnis
zum Dokumentarischen_72

Rezeption als Immersion: „Der Tod ist dein Körper“_84

Das Eintauchen in die Installation als sinnliches Wahrnehmungsereignis_86

Schock und Ekel als Auftauchen aus der Immersion_100

Doris Salcedo Spuren von Trauma als Fremdwerden der Erfahrung_124

Der unheimliche Erscheinungscharakter der Werkserie *La Casa Viuda*_125

Die Begegnung mit dem Fremden: Abwesenheit und Leerstellen
als visuelles Trauma_142

Die Atmosphäre des Unheimlichen **_159**

Der Raum leiblicher Anwesenheit zwischen Eindringen und
Bedrängtwerden **_161**

Die haptische Wahrnehmung als Spuren der eigenen Verletzlichkeit **_176**

IV Ästhetische Erfahrung als Erzeugung von Wissen

Die Übersetzungsprozesse zwischen Produktion und Rezeption

Wie das Unsagbare zur Darstellung bringen? Zum Verhältnis von Repräsentation und Affekt in den Werken Margolles' und Salcedos **_215**

Gewalt und Tod, Trauma und Schmerz: Erfahrung als Widerfahrnis
zwischen Pathos und Response **_225**

Die Hervorbringung von Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung:
Kunst als Wissensform **_236**

Die Künstlerinnen und der Entstehungshintergrund ihrer Werke: Margolles
und Salcedo als Stellvertreterinnen **_248**

Die Handlungsfähigkeit der Kunst: Ästhetische Erfahrung als Schwellen-
erfahrung **_269**

V Zusammenfassung und Ausblick **_303**

Abbildungen **_313**

Literaturverzeichnis **_337**

Die Autorin **_348**

Dank **_349**

Impressum **_350**

I Einleitung

„We live, historically, in a post-traumatic era“, hält Griselda Pollock fest, „That is to say, we come after events of such an extremity that they challenge all existing modes of understanding and representation.“¹ In der Folgezeit kolonialistischen und imperialistischen Rassismus sowie religiös und rassistisch motivierten Genoziden beschreibt sie die *Conditio humana* als eine indirekte Zeu- genschaft, die vom Grauen zwar nicht unmittelbar betroffen ist, gleichzeitig aber in den Nachwehen seiner unverarbeiteten und losgelösten Effekte lebt: „‘We’ are the late-coming witnesses to events that are not our own, through time or geopolitical difference.“² Diese Vorstellung bildet die Ausgangslage für die folgende Untersuchung, denn während die besprochenen Werke als Zeitzeugnisse traumatischer Erfahrungen anzusehen sind, stehen viele der Rezipierenden letztlich in Distanz zu diesen Ereignissen. Es stellt sich demnach die Frage, wie sich Kunst den Spuren von Gewalt und Terror, Schmerz und Leiden darstellerisch annähern und über Kulturen und Generationen hinweg vermitteln kann. Die vorliegende Dissertation untersucht, welches gesellschaftliche Vermögen dabei insbesondere der somatischen Wahrnehmung im Rezeptionsprozess zukommt. Der Titel des Projekts „Mitleiden, Mitwissen, Mitfühlen“ zeigt an, dass die körperliche Miteinbeziehung der Rezipierenden die entscheidende Voraussetzung für das Moment der (Selbst)Reflexion darstellt und dass in eben dieser Verbindung schließlich auch das spezifische Handlungspotenzial der Arbeiten begründet liegt.

Fragestellung und Zielsetzung

Im Fokus der Untersuchung stehen die Werke von Teresa Margolles (*1963 in Culiacán, Sinaloa, Mexiko) und Doris Salcedo (*1958 in Bogotá, Kolumbien) und damit zwei Künstlerinnen, deren Schaffen fundamental im soziopolitischen Kontext ihres jeweiligen Heimatlandes verankert ist. Sowohl in Mexiko als auch in Kolumbien sind Gewalt und Kriminalität vielerorts Teil des Alltags und bedingen ein Leben, das maßgeblich von Angst und Ungewissheit geprägt und permanentem Terror bedroht ist: Die systematische Unter-

drückung, Entführung und Ermordung von Menschen, die politisch aktiv sind, Mitgliedern von Menschenrechtsorganisationen sowie von Vertretern und Vertreterinnen der Medien zählt hierzu ebenso wie die hohe Rate an Opfern aus der Zivilbevölkerung, die andauernde innerpolitische Konflikte in Kolumbien sowie Banden- und Drogenkriege in Mexiko fordern. Die jeweiligen Machtstrukturen zwischen Guerillabewegungen und Militär, Drogenkartellen und Polizei sind mitunter schwer greifbar und nicht eindeutig zuzuordnen und gehen mit einer Gewaltpraxis einher, die das gesellschaftliche Leben auf allen Ebenen durchdringt. Gewalt dient ebenso als Mittel der Konfliktlösung wie als Verteidigungsmechanismus und findet an der Schnittstelle von territorialen und ökonomischen Interessen statt, wie Cabrera für den kolumbianischen Kontext festhält: „Colombia is a ‘culture of violence’, fated to an endless, inescapable cycle of collective guilt and individual impunity.“³ Der Umstand, dass nur ein kleiner Teil der Delikte juristisch verfolgt und aufgeklärt wird, führt auf Seiten der Bevölkerung nicht nur zu einer tiefgreifenden Verunsicherung dem Rechtsstaat gegenüber, sondern auch zu Selbstjustiz sowie zu einer extremen Klassifizierung der Mitmenschen in Freund oder Feind. Diese moralischen Verurteilungen auf Basis der Zuweisung von Schuld und Unschuld werden nicht zuletzt von der Regierung und den Medien gefördert: „The press, the neighbours, family members themselves, and most of all, the state, seek to exorcise the trauma of violent death by applying a double standard that separates ‘guilt’ from ‘innocence’, the ‘criminals’ from the ‘victims’.“⁴

Während die Faktizität dieser Umstände jährlich statistisch nachgewiesen wird und ihre Aktualität im Rahmen der medialen Berichterstattung nachvollzogen werden kann, scheint das Ausmaß ihrer Wirklichkeit von außen letztlich doch kaum fassbar. Vor diesem Hintergrund sind die hier vorgestellten Installationen und Objekte im Feld politisch engagierter Kunst zu verorten: Beide Künstlerinnen widmen sich im Wesentlichen der Frage, wie Ereignisse und Umstände äußersten Grauens im Hinblick auf die Verantwortung den Opfern sowie der Vergangenheit gegenüber angemessen dargestellt werden können. Entscheidend ist dabei, dass die ausgewählten Werke die individuellen Schicksale, von denen sie zeugen, nicht mimetisch abbilden und den jeweiligen Kontext, aus dem sie gründen, nicht unmittelbar zu erkennen geben. Die Arbeiten verkünden weder dezidiert politische Botschaften oder formulieren

einen offenkundigen Protest noch stellen sie Mahnmäler oder Gedenkstätten im Dienste einer nationalen Erinnerungskultur dar. Sie lehnen das Prinzip der Repräsentation zur Wiedergabe der Vergangenheit ab und machen die Wirklichkeit, auf die sie sich beziehen, vielmehr – so die grundlegende These – durch die spezifische Art ihrer Erscheinung für die Rezipierenden affektiv erfahrbar. Während sich repräsentative Strategien dem Vorwurf stellen müssen, „of having made beauty out of horror, fiction out of a reality whose realness is so utterly to maintain“⁵, restituieren die Werke von Margolles und Salcedo Aspekte jener Geschehnisse als leibkörperliches Wahrnehmungsereignis im Ausstellungsraum. Damit ist das Spannungsfeld formuliert, das die Ausgangslage der vorliegenden Untersuchung bildet: Vor dem Hintergrund ihrer Entstehungsbedingungen unterstützen die vorgestellten Werke die These, dass ihre sinnliche Erscheinungsweise eine kritische Auseinandersetzung ebenso wenig ausschließt wie ihr semantischer Kontext – die grauenvollen Ereignisse, in denen sie gründen – eine Wahrnehmung im Modus der aisthesis. Es gilt also die zentrale Annahme, dass die Arbeiten ihren soziopolitischen Gehalt gerade durch und mittels ihrer formalen und materiellen Qualitäten verhandeln.⁶

In diesem Sinne stellen vor allem die Werke von Margolles zunächst ein primär sinnliches Wahrnehmungsereignis vor: Ihre Installationen aus Wasser – Nebelräume oder solche, die mit Seifenblasen gefüllt sind – laden zu einem ganzkörperlichen Eintauchen, dem Spüren des eigenen Körpers und dem Spiel mit der Wahrnehmung ein. Erst in einem zweiten Moment wird deutlich, dass der abstrakten Form und flüchtigen Materialität dieser Werke die Auseinandersetzung mit toten Menschenkörpern zugrunde liegt. Das verwendete Wasser stammt aus dem Leichenhaus und wurde einst dazu verwendet, nicht identifizierte Opfer von Gewaltverbrechen vor der Obduktion zu reinigen. Die ästhetische Erfahrung wird hier zu einem Ereignis, das nur schwer zu prozessieren ist und die Rezipierenden auf allen Ebenen ihres Körpers, synästhetisch wie emotional involviert.

Auch Salcedos Möbelobjekte fallen in erster Linie durch ihre materielle Präsenz auf und erscheinen ebenso widersprüchlich, wenngleich auf wesentlich subtilere Weise als Margolles' Installationen. Einerseits zeichnen sich die ver-

wendeten Schränke, Betten und Kommoden mit ihren Gebrauchsspuren als vertraute Gegenstände unseres Alltags aus und werden mit eingearbeiteten Kleidungsstücken und Stoffen zu nostalgischen Erinnerungsträgern. Gleichzeitig wird dieser Eindruck durch irritierende Details wie menschliche Knochen sowie ungewöhnliche Kombinationen und Materialkontraste konterkariert; die Möbelobjekte erscheinen nun als unheilvolle Fremdkörper. Da die Wiedererkennung und Wertschätzung sinnlich ansprechender und vertrauter Qualitäten im selben Augenblick durch Momente der Brutalität und Gewalt gebrochen wird, wird Rezeption hier zur Erfahrung einer Ambivalenz, die – verstärkt durch die Präsenz und Anordnung der Werke im Raum – als Gefühl des Unheimlichen beschrieben werden kann.

Aufgrund ihrer formalen und materiellen Eigenschaften ermöglichen die Werke von Margolles und Salcedo also ein somatisches Wahrnehmungsereignis, das weder in Genuss und Wohlgefallen aufgeht noch eine Form der sinnlichen Erkenntnis vorstellt, die auf zeitlosen und universellen Geschmacksurteilen oder ästhetischen Werten beruhen würde. Da die Inhalte, von denen die Arbeiten zeugen, letztlich doch auf spezifische Weise präsent werden, ist der Wert dieser Kunst nicht in einem reinen Selbstzweck zu verankern. Die zentrale Frage lautet daher, wie das besondere Verhältnis von Form und Inhalt, sprich Kunst und Leben, neu gedacht werden kann, ohne diese Beziehung auf eine Seite hin – und somit den Begriff des Ästhetischen oder des Politischen – aufzulösen. Entscheidend ist dabei, dass die Werke nicht lediglich als „provocative and subversive content in the guise of the beautiful“⁷ und die affektiven Wahrnehmungsmomente entsprechend als eine Art Auslöser oder Impuls für eine kritische Auseinandersetzung anzusehen sind; es soll vielmehr nach dem spezifischen Vermögen dieser Vorgänge gefragt werden.⁸ Ohne die Zeichendimension der Werke zu vernachlässigen, ist eine Hinwendung zum Körper demnach das zentrale Anliegen dieser Untersuchung. Im Bestreben, den cartesianischen Dualismus in Erkenntnisprozessen zu überwinden, geht es folglich auch darum zu ergründen, wie Bedeutung im Rezeptionsvorgang im Zusammenspiel aus Geist und Körper generiert wird.

Vor diesem Hintergrund ist die Auseinandersetzung mit den Werken von Margolles und Salcedo zum einen aus der Perspektive der sogenannten

„Trauma Studies“ fruchtbar; zum anderen formulieren die Arbeiten mit ihren wahrnehmungsästhetischen Bedingungen auch Herausforderungen für die kunstwissenschaftliche Disziplin an sich. So muss bezüglich der theoretischen Herangehensweise vor allem das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Rezeptionsprozess neu gedacht werden, wenn die Rezipierenden hier von den Werken angesprochen oder in ihrer Wahrnehmung gar gesteuert werden. Ausschlaggebend ist in diesem Zusammenhang, dass mit der sich zunehmend auflösenden Grenze zwischen aktivem Wahrnehmungssubjekt und passiv erscheinendem Werk auch die urteilende Distanz zum künstlerischen Gegenstand verwehrt wird. Mit der Involvierung der Besucher und Besucherinnen wird der verstehende Zugang zum künstlerischen Gegenstand insofern erschwert, als dieser nicht länger als statisch und in sich abgeschlossen vorgestellt werden kann. Im Hinblick auf eine mögliche Bedeutungsfindung ist daher immer auch die eigene Position in dem Beziehungsgefüge zu befragen, das die Werke vorstellen. Da die Begegnung mit den Arbeiten folglich um Aspekte der Prozessualität und Ereignishaftigkeit erweitert und in ihrer präsentischen Beschaffenheit berücksichtigt werden muss, ist eine klassische Werkästhetik unzureichend, um die Installationen und Objekte von Margolles und Salcedo näher zu untersuchen. Dagegen sollen die Werke angesichts ihrer formalen und inhaltlichen Offenheit im Feld einer Ästhetik des Performativen verortet werden.⁹

Im Rahmen einer wirkungsästhetischen Untersuchung von Kunstwerken ist im Wesentlichen das dynamische Zusammenspiel der Kategorien von Raum, Zeit und Körper im Rezeptionsprozess eingehend in den Blick zu nehmen. Für die Analyse von Installationen und Objekten bedeutet dies, dass Raum nicht länger als Behälter für die Anordnung von Dingen, sondern relational zu denken ist, da er durch menschliches Handeln – die soziale Interaktion ebenso wie die körperliche Bewegung – sowie durch subjektive Wahrnehmung und Empfindungen kontinuierlich produziert wird.¹⁰ Die Performativität der hier besprochenen Werke bezieht sich demnach auf die Vorstellung, dass die Anwesenheit der Rezipierenden als sinn- und werkkonstituierend anzusehen ist. Dadurch tritt der Prozess der ästhetischen Erfahrung insofern an die Stelle der Werkkategorie, als die materiellen Qualitäten der Arbeiten ebenso erst hervorgebracht werden wie ihre semantischen Bezüge. Damit wird auch deut-

lich, dass, was die Frage nach geeigneten Analyseinstrumenten betrifft, genuin kunst- bzw. rezeptionswissenschaftliche Werkzeuge nicht länger ausreichen, um die Wirkungsweise dieser Werke angemessen zu beschreiben. Die vorliegende Arbeit verfolgt deshalb einen interdisziplinären Ansatz, der aus einem breiten Theorienspektrum zwischen Kunst- und Theaterwissenschaften, film- bzw. medienwissenschaftlichen Konzepten sowie Begriffen aus der philosophischen Ästhetik schöpft. Mit den Herausforderungen, die sich auf theoretischer Ebene stellen, ist die Untersuchung auch als Beitrag zum methodischen Umgang mit solchen zeitgenössischen Werken anzusehen, die mit ihren ästhetischen Qualitäten gleichzeitig ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten vorführen und die Auseinandersetzung mit gesellschaftskritischen Themen fördern. In diesem Sinne soll abschließend danach gefragt werden, wie sich die formale Miteinbeziehung der Rezipierenden in eine gesellschaftliche Dimension übersetzen lässt, was die Arbeiten von Margolles und Salcedo im übertragenen Sinne von den Rezipierenden einfordern und welches besondere Handlungsvermögen ihnen dadurch zugesprochen werden kann.

Überblick über die Forschungslandschaft

Die vorliegende Arbeit stellt eine thematisch orientierte Untersuchung der Werke von Teresa Margolles und Doris Salcedo dar und fokussiert mit ihrer spezifischen Fragestellung zunächst die Analyse der somatischen Wahrnehmungsebene. In unterschiedlichen Zusammenhängen wurden die Installationen und Objekte zwar bereits in ihrer affektiven Dimension berücksichtigt, allerdings nicht aus wahrnehmungsästhetischer Sicht eingehend untersucht; letztlich bestand das allgemeine Forschungsinteresse stets in einer soziopolitischen Einordnung der Arbeiten

12 So erfolgt zum Beispiel die Auseinandersetzung mit den Werken Margolles' meist unmittelbar vor ihrem lokalen Entstehungshintergrund, wobei festgehalten werden kann, dass eine profunde wissenschaftliche Aufarbeitung ihres Schaffens bislang noch aussteht. Im mexikanischen Kontext sind diesbezüglich vor allem die Beiträge Medinas zu nennen, der die Arbeit Margolles' seit ihren Anfängen – von ihren Performances und Aktionen im Rahmen der Gruppe

SEMEFO in den 1990er Jahren an¹¹ – verfolgt. Er setzt ihr Schaffen sowohl in Beziehung zu anderen mexikanischen Künstlern und Künstlerinnen (oder immigrierten wie Santiago Sierra) als auch zur aktuellen politischen Situation des Landes und bezeichnet es dahingehend als „a kind of unconscious historiography of the brutality of Mexican social experience.“¹² In diesem Sinne findet auch aus europäischer und nordamerikanischer Sicht die museale und wissenschaftliche Beschäftigung mit den Werken Margolles‘ maßgeblich in ihrem nationalen Kontext statt. Die Grundlage für die Rezeption bildet die Ausstellung *Mexico City. An exhibition about the exchange rates of bodies and values* aus dem Jahre 2002, die in New York und Berlin gezeigt wurde und die Arbeit der Künstlerin im sozialen Brennpunkt der Metropole Mexiko-Stadt betrachtet. Margolles‘ Auseinandersetzung mit dem Körper als Material wird hier als Gradmesser sozialer Ungleichheiten und somit als Spiegelbild gesellschaftlich und politisch definierter Wertesysteme angesehen.¹³ In diesem Zusammenhang ist auch das Projekt *What else could we talk about?* zu nennen, mit dem Margolles im Jahre 2009 den mexikanischen Pavillon der 53. Biennale von Venedig bespielt und das in unterschiedlichen Werken ebenfalls die Überreste toter Körper präsentiert. Die Künstlerin verwendet hier Leichenwaschwasser zum „Säubern“ des Bodens oder in Blut getränkte Leichentücher als Fahnen, die sie vor Ort mit Nachrichten besticken lässt. Im Rahmen einer nationalen Repräsentation werden diese Arbeiten als Bericht über die Opfer gelesen, die die von Gewalt, Brutalität und Kriminalität gezeichneten Drogen- und Bandenkriege im Land fordern.¹⁴ Im Vergleich dazu legt die Ausstellung *Muerte sin fin* im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt den Fokus erstmals auf die wirkungsästhetische Dimension dieser Werke. Kittelmann und Görner rücken den formalen Erscheinungscharakter der Arbeiten sowie Aspekte der (emotiven) Wahrnehmung und deren kulturhistorische Bedingungen in den Mittelpunkt und werfen nicht zuletzt Fragen nach der Diskrepanz zwischen lateinamerikanischem Produktions- und europäischem Rezeptionskontext auf.¹⁵ Gute Ansätze für eine rezeptionsästhetische Analyse liefert auch Bätzner, die den Zusammenhang von Raum und Empfindungen in den Installationen von Margolles in den Blick nimmt und grundlegende Aspekte, die das Verhältnis von Subjekt und Objekt im Wahrnehmungsvorgang betreffen, anspricht. Dabei thematisiert sie vor allem die immaterielle Erscheinung der Installationen (als Nebel, Luft oder

Seifenblasen) und bringt den Begriff des Körpers diesbezüglich mit bildanthropologischen Fragen zusammen.¹⁶ Auf formaler Ebene verorten auch Macho und Marek die Arbeiten Margolles' in einer bildwissenschaftlichen Diskussion – allerdings speziell auf die (Nicht-)Darstellbarkeit des Todes hin: In ihrem Wechselspiel aus Indexikalität und Repräsentation beziehen sie die Werke auf das Bildermachen als ältestes Motiv des Totenkults.¹⁷

Die Auseinandersetzung mit den Werken Salcedos erfolgt vorwiegend aus nordamerikanischer und europäischer Perspektive und findet zudem ebenfalls hauptsächlich im Rahmen ihres nationalen soziopolitischen Entstehungskontextes statt.¹⁸ Maßgebend hierfür ist die Publikation von Princenthal, Basualdo und Huysen, die mit ausführlichen Werkanalysen, Interviews und Beiträgen der Künstlerin die Grundlage für eine breite Beschäftigung mit ihrem Schaffen bildet.¹⁹ Die Arbeiten Salcedos werden vor dem Hintergrund der bürgerkriegsähnlichen Zustände in Kolumbien während und nach der Zeit der *Violencia* (1948–1958) betrachtet und in Bezug zum nationalen Geschichtsverständnis des Landes gesetzt. Im Hinblick auf das zentrale Thema der Erinnerung ist für die vorliegende Fragestellung vor allem die Tatsache relevant, dass die Werke Salcedos nicht im Rahmen einer öffentlichen, vom Staat getragenen und für die Gemeinschaft bestimmten Kultur des Gedenkens diskutiert werden. Wie Huysen herausarbeitet, sind die Arbeiten angesichts ihrer affektiven Wirkungsweise weniger als Monumente oder Mahnmäler anzusehen denn als Objekte, die mit ihren materiellen Qualitäten im jeweiligen Dialog mit den Rezipierenden einen individuellen Prozess des Erinnerns performativ hervorbringen.²⁰ In diesem Zusammenhang hält auch Merewether fest, dass sich die Vorgänge der Gewalt, die Salcedos Möbelobjekte insinuieren, unter anderem gegen eine ideologische Repräsentation der Vergangenheit wenden und mit der Durchdringung von Privatheit und Öffentlichkeit einer kollektiven Amnesie entgegenarbeiten.²¹ An anderer Stelle werden die Erfahrungen von Gewalt und Brutalität vornehmlich auf die Opfer selbst bezogen und mit dem Begriff des Traumas in Verbindung gebracht. Bennett schlägt diesbezüglich vor, die Objekte selbst – aufgrund der traumatischen Erinnerung und den Prozessen des Trauerns – als Verkörperungen von Verlust und Schmerz anzusehen, von denen die Rezipierenden im Wahrnehmungsakt affiziert werden.²² Diese Vorstellung bildet die Grundlage für das Dissertationsprojekt, das sich nicht nur der Frage widmet, wie die Art

und Weise dieser affektiven Vermittlung konkret zu denken, sondern darüber hinaus im Rahmen einer kunstwissenschaftlichen Analyse aus theoretischer Sicht zu fassen ist. Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Untersuchung auch von jener Bals zu unterscheiden, die sich dem Gesamtwerk Salcedos im Bestreben einer Neubestimmung politischer Kunst aus kulturanalytischer Perspektive widmet. Im Rahmen einer produktionsästhetischen Herangehensweise liefert sie wichtige Erkenntnisse zu den künstlerischen Strategien, stellt die affektive Involvierung der Rezipierenden aber stets als Mittel zum Zweck einer übergeordneten Kontextualisierung vor.²³

Im Vergleich dazu geht eine wirkungsästhetische Untersuchung von Kunstwerken vom individuellen Rezeptionssubjekt aus; die Frage danach, was die hier vorgestellten Werke zu leisten imstande sind, bezieht sich demnach weniger auf den unmittelbaren Produktionskontext von Margolles und Salcedo als auf den der jeweiligen Rezeption. Die Forschungsperspektive ist daher immer auch auf die eigene Begegnung mit den Arbeiten zurückzuführen und von den sich daraus ergebenden Interessen und Fragen angeleitet. Dieser Umstand sollte nicht als Problem, sondern, wie Krieger vorschlägt, als Stärke gewertet werden: Während sich in der nachträglichen Analyse zwangsläufig die Position der Distanz zum Gegenstand widerspiegelt, fließt die Nähe dazu gleichzeitig durch die eigene Empathie für denselben mit ein, was wiederum zu verallgemeinernden Erkenntnissen führen sollte.²⁴ Der Raum des Subjektiven bedeutet folglich keinen eingeschränkten Solipsismus, sondern soll mit Blick auf die Möglichkeiten der Übersetzung zwischen Produktions- und Rezeptionskontext auf sein Vermögen hin befragt werden. Die Herausforderung besteht darin, der Spezifik der künstlerischen Positionen sowie des künstlerischen Gegenstandes auf eine Weise gerecht zu werden, die es möglich macht, das Singuläre jenseits generalisierender Ansätze, die eine interesselose und neutrale Objektivität vertreten, für universelle menschliche Anliegen fruchtbar zu machen.²⁵

In diesem Sinne bieten die jeweiligen Werkanalysen zunächst eine systematische Untersuchung der somatischen Rezeption der Arbeiten von Margolles und Salcedo, die neben sensomotorischen Prozessen die leibkörperliche Befindlichkeit und dabei allen voran die affektive Betroffenheit, also Gefühle und Empfindungen berücksichtigt.²⁶ Damit ist die vorliegende Arbeit auch in

einem Forschungsfeld zu verorten, das den Körper auf interdisziplinärer Ebene – und unter Proklamation eines sogenannten „affective“ oder „emotional turn“ – in das Blickfeld kritischer Theorien und kulturwissenschaftlicher Analysen rückt.²⁷ Innerhalb der kunstwissenschaftlichen Disziplin lässt sich diese Tendenz nicht zuletzt an der Einführung einschlägiger Forschungsschwerpunkte an Universitäten nachvollziehen.²⁸ Aus wahrnehmungsästhetischer Sicht ist die Anerkennung des Körpers und die Formulierung von Fragestellungen hinsichtlich der affektiven Wirkungsweisen von Kunstwerken auch in Verbindung mit der neueren Emotionsforschung zu sehen, die in den letzten Jahren zunehmend von kognitions- und neurowissenschaftlichen Erkenntnissen gestützt wird.²⁹ Mit dem Begriff der Spiegelneuronen wurde die Vorstellung, Emotionen als auf die Umwelt reagierende, neuronal bedingte Impulse anzusehen, auf die Analyse von Kunstwerken übertragen. Da sich die hier vorgestellten Objekte und Installationen jedoch gerade nicht der Repräsentation oder dem mimetischen Abbilden von Gefühlen widmen, greifen Fragen nach ihrer Darstellungsweise und der Wirkung selbiger auf die Rezipierenden zu kurz. Vielmehr geht es vor dem Hintergrund der Entgrenzung der Künste zum einen darum zu untersuchen, wie die Werke die Rezipierenden und ihren Körper durch ihre formalen Qualitäten miteinbeziehen.³⁰ Zum anderen stellt sich die Frage, inwiefern eben dieser Umstand und die affektiven Vorgänge, die damit einhergehen, zur Bedeutungsfindung der Arbeiten beiträgt. Im Hinblick auf die Wahrnehmung von Gefühlen besteht das Ziel vor allem auch darin, diese aus der Zuspitzung psychologischer, subjektivistischer und introspektiver Theorien zu lösen. Gefühle werden hier als Medium vorgestellt, um einen Diskurs in der gegenwärtigen Situation im Ausstellungsraum zu ermöglichen und Schlüsselmomente für die Vorstellung neuer Wissensformen zu liefern.

16 Um den performativen Qualitäten der Werke gerecht zu werden, wird ein phänomenologischer Ansatz auf der Grundlage Merleau-Pontys verfolgt.³¹ Da Wahrnehmung hier maßgeblich räumlich vorgestellt wird, können die entgrenzenden Eigenschaften der besprochenen Werke nicht nur am Medium der Installation, sondern auch anhand von Einzelobjekten nachvollzogen werden. Mit dem Begriff des Leibes macht es eine phänomenologische Herangehensweise zudem möglich, somatische Wahrnehmungsvorgänge gezielt in den

Blick zu nehmen und gleichzeitig auf ihre Erkenntnisfähigkeit hin zu befragen, womit wiederum das Anliegen der neueren Kognitionswissenschaften geteilt wird, eine Verbindung von intellektuellen und affektiven Vorgängen im Prozess der Wissensgenese zu denken.³² Aus methodischer Sicht sollen hierfür fernab von Instrumentalisierungen und positivistischen Erklärungen neue Analysewerkzeuge für die kunstwissenschaftliche Disziplin der Rezeptionsforschung erprobt werden. Um die Zusammenhänge von körperlichem Empfinden, Raum und zeitlichen Aspekten angesichts der Wirkungsweise der Werke herauszuarbeiten, werden zwei Ansätze aus dem Bereich der Präsenzforschung vorgestellt: das medienwissenschaftliche Konzept der Immersion und der aus der philosophischen Ästhetik stammende Begriff der Atmosphäre.

Der Begriff der Immersion wird bisher im Rahmen der Film- und Cyberforschung weitgehend dazu verwendet, das Eintauchen des wahrnehmenden Subjekts in eine virtuelle Realität als Illusionserfahrung zu beschreiben. Die Grundlagenforschung macht aber zugleich deutlich, dass das Konzept über die neueren Medien hinausweist und – als Überschneidung von Erfahrungsräumen gedacht – auch auf die Analyse von Architektur und installative künstlerische Arbeiten angewendet werden kann.³³ In diesem Zusammenhang liefert Bieger die entscheidenden Ansätze, um Installationen wie jene von Margolles auf ihre entgrenzenden Qualitäten (räumlicher und materieller Art) und auf das damit verbundene Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt sowie Kunstwerk und Wirklichkeit hin zu untersuchen.³⁴ Aus wahrnehmungstheoretischer Sicht beschreibt Immersion ähnlich dem Begriff der Einfühlung eine Art der ganzheitlichen synästhetischen Wahrnehmung, die die Trennung von sinnlichen und kognitiven Prozessen fundamental infrage stellt.

Auch mit dem Konzept der Atmosphäre kann leibkörperliche Wahrnehmung im Ganzen und darüber hinaus vor allem der mediale Charakter von Gefühlen in den Blick genommen werden. Im Rahmen seiner Neuen Ästhetik stellt Böhme den Begriff als „Spüren von Anwesenheiten“ vor, der es ermöglicht, eine umfassende ganzkörperliche Befindlichkeit auch jenseits der unmittelbar sinnlichen Erfahrung angemessen darzustellen.³⁵ Das Konzept der Atmosphäre dient maßgeblich dazu, jenes zu fassen, das als Ereignis nicht sichtbar, sondern in seiner Wirkung (durch materielle Spuren oder Reste) lediglich spürbar ist und in seiner Gegenwärtigkeit als Latentes umschrieben werden kann. In

Anbetracht der Tatsache, dass Kunstwerke aber immer auch Zeichen sind und somit eine reflexive Bedeutungsdimension haben, soll Böhmes Ansatz im vorliegenden Projekt um eine assoziative Ebene erweitert werden.³⁶

Mit der Fokussierung des Körpers geht es folglich weniger darum, für die Prozesse der Bedeutungsgenese eine Unmittelbarkeit proklamieren zu wollen, die Erkenntnis und die Erzeugung von Wissen jenseits von Semantik, Diskursivität und Sprache ansiedelt.³⁷ Wohl aber kann festgehalten werden, dass es in der Begegnung mit den Arbeiten von Margolles und Salcedo zeitweise Momente gibt, die über das Vermögen von Sprache hinausweisen und Vorgänge der Interpretation ins Leere laufen lassen. Wenn sich die hier vorgestellten Werke aus Erfahrungen eines unermesslichen und nur schwer zu verarbeitenden Grauens speisen, so scheint es konsequent, dass sie sich auch aus rezeptionsästhetischer Sicht einem hermeneutischen Verständnis, das rein kognitiv begreifbar und verbal fassbar ist, entziehen. In der vorliegenden Untersuchung sollen affektive Wahrnehmungsvorgänge demnach stets im Verhältnis zu Prozessen der Interpretation und des Urteilens befragt werden. Dadurch, dass sich „Verstehen-Wollen und Empfinden-Wollen“³⁸ zugleich auf den ästhetischen Gegenstand richten, sind im Wechselspiel aus Material- und Zeichenhaftigkeit auch neue Formen der Wissensgenese zu denken. Die Praxis der Sinngenerierung, die hier vorgestellt wird, ist sowohl von der überprüfbar-thesen- und ergebnissichernden Weise wissenschaftlicher Verstehensvollzüge als auch von der experimentellen und handlungsleitenden Art des Wissenserwerbs zu unterscheiden und entsprechend zwischen theoretischer Vernunft und Fertigkeiten, Fähigkeiten und Kenntnissen anzusiedeln.³⁹

Vor diesem Hintergrund kann die Frage nach der Erkenntnisfähigkeit ästhetischer Erfahrung im Zusammenhang mit der Hervorbringung eines neuen, kontrovers diskutierten Feldes erörtert werden: der künstlerischen Forschung.⁴⁰ Der Umstand, dass der Begriff bislang nicht einheitlich definiert wird und daher eher Unstimmigkeiten hervorruft und Fragen aufwirft, kann insgesamt als Möglichkeit gewertet werden: In der Debatte um Alternativen zu den klassischen Wissenschaftsdisziplinen soll vor allem der Vorschlag berücksichtigt werden, den objektiven und allgemeingültigen Wissensbegriff um subjektive und singuläre Aspekte zu erweitern.⁴¹ Das Potenzial künstleri-

scher Forschung besteht maßgeblich darin, Wissen jenseits konsumistischer Aneignungen als Handlung und Prozess erfahrbar zu machen – ein Anspruch, der sich bezüglich der Hervorbringung von Bedeutung mit den Prämissen performativer Kunst in Verbindung bringen lässt.⁴² Angesichts der Fokussierung affektiver Wahrnehmungsmomente liegt das Vermögen dabei nicht zuletzt in einer Öffnung hin auf das, was den theoretischen Diskurs übersteigt, und damit im Verweis auf das Unbekannte, Unartikulierte sowie Nicht-Repräsentierbare.⁴³

Die Miteinbeziehung des gelebten Körpers in den Akt der Wissensproduktion erscheint nicht nur mit Rücksicht auf die thematische Dimension der Werke angemessen, sondern öffnet die Debatte zudem für die Genderforschung und die feministische Auseinandersetzung mit der Phänomenologie Merleau-Pontys.⁴⁴ Dabei geht es weniger darum, mit dem empfindenden Leib eine geschlechtlich (sowie soziokulturell oder ethnografisch) differenzierte Analyse oder womöglich einen spezifisch weiblichen Erkenntnismodus vorzustellen. Vielmehr soll danach gefragt werden, inwiefern der Diskussion um Wissen derartig ausgrenzende Konstruktionen inhärent sind und in welcher Hinsicht die hier vorgestellten Werke selbst geschlechtsspezifische Assoziationen engagieren oder dekonstruieren. Grundsätzlich wird damit angenommen, dass die Autorschaft der Künstlerinnen im Rahmen einer Ästhetik des Performativen jenseits genialen Schöpfertums eher indirekt thematisch wird und als narrative Anlage in den Werken zu denken ist.

Um den Produktionskontext der Arbeiten – und die Rolle der Künstlerinnen in ihrer sozialen, ethnografischen und geschlechtlichen Singularität – daher angemessen zu berücksichtigen, soll das Konzept des „situated knowledge“ eingeführt werden. Im Anschluss an feministische Standpunkttheorien plädiert selbiges dafür, Subjekte in ihrer Verbundenheit mit der Welt als verortet sowie Wissensproduktion als immer bereits sozial und örtlich verankert anzusehen.⁴⁵ Auf diese Weise kann die Perspektive der Künstlerinnen jenseits einer biografischen Intersektionalität oder stereotypisierenden Zuschreibungen als Standpunkt, von dem aus gesprochen wird, in die Analyse miteinbezogen werden. Gemäß einer Ästhetik des Performativen gilt somit die Vorstellung, dass die Werke in ihrer spezifischen Erscheinung – also nicht nur hinsichtlich ihrer Gehalte, sondern auch mit ihren formalen und materiellen Qualitäten –

sowohl von den Umständen ihres Entstehungshintergrundes als auch ihres jeweiligen Rezeptionskontextes hervorgebracht werden.

Wenn es bei den Übersetzungsprozessen zwischen Produktion und Rezeption also weniger um die Produktion eines faktischen Wissens geht, denn darum, den Prozess des Erkennens an sich zu fokussieren, soll im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auch der Erfahrungsbegriff stark gemacht und für die Analyse der Rezeption von Kunstwerken näher spezifiziert werden. Im Anschluss an John Dewey kann dieser jenseits empiristischer oder konstruktivistischer Definitionen zunächst als existenziell vorgestellt werden. Erfahrung meint demnach (im Rahmen eines zeitlichen Vorgangs der Begegnung mit einem bestimmten Inhalt oder Gegenstand) ein bedeutsames Ereignis des menschlichen Daseins, das nicht nur auf bloßen Wissenserwerb ausgerichtet ist, sondern auch die Relevanzen unseres Denkens und Handelns verändert; im Zusammenspiel aus sinnlicher Wahrnehmung und Wahrnehmungsurteilen beschreibt sie so unseren elementaren Zugang zur Welt und zu uns selbst.⁴⁶ Im Speziellen wird hierfür Waldenfels' Vorstellung der Erfahrung als Widerfahrnis eingeführt, da diese als Ereignis zwischen Pathos und Response ebenfalls zur Strukturierung von Wirklichkeit beiträgt und überdies das transformatorische Potenzial der hier vorgestellten Werke in den Blick nehmen kann.⁴⁷ In diesem Zusammenhang wird die These formuliert, dass die Arbeiten von Margolles und Salcedo eine spezifische Art der Wahrnehmung ermöglichen, die unser Dasein viel grundlegender infrage stellt, als es im Rahmen einer im engsten Sinne politisch-propagandistischen Kunst möglich wäre. Entsprechend geht es auch darum zu ergründen, wie das gesellschaftlich wirksame Potenzial dieser Werke fernab eines politischen Aktivismus im Sinne von konkreten Handlungsanweisungen gedacht werden kann; Partizipation muss dabei anders vorgestellt werden als zum Beispiel das unmittelbare Herstellen von Gemeinschaft der Relationalen Ästhetik Nicolas Bourriauds.⁴⁸ Im Folgenden soll aufgezeigt werden, inwiefern das Ästhetische – also der jeweilige ästhetische Erscheinungscharakter der Werke und dessen affektive Wahrnehmung – zum intrinsischen Merkmal einer Erfahrung mit Kunst wird, die lebensweltliche Relevanz haben kann.⁴⁹

Aufbau der Arbeit

Grundsätzlich handelt es sich bei der vorliegenden Untersuchung um Einzelfallstudien der Werke von Teresa Margolles und Doris Salcedo, die auf die oben formulierten Problemstellungen hin analysiert werden. In Bezug auf das Schaffen der Künstlerinnen spielen Fragen nach möglichen Entwicklungen im Œuvre oder Entstehungseinflüssen im Rahmen einer Stilgeschichte lateinamerikanischer Kunst daher eine untergeordnete Rolle.⁵⁰ Weder erhebt die Auswahl der Künstlerinnen Anspruch auf eine modellhafte Darstellung politisch engagierter Kunst aus Lateinamerika noch soll behauptet werden, die Künstlerinnen würden eine „neue“ Art einer solchen Kunst begründen. Margolles und Salcedo formulieren ähnliche Probleme und Anliegen, wählen dafür allerdings gänzlich unterschiedliche Strategien – diesbezüglich macht das vergleichende Vorgehen die Heterogenität des Feldes in Anbetracht der vorliegenden Fragestellung deutlich. In diesem Sinne dient in den einzelnen Werkanalysen auch der Vergleich mit zeitgenössischen wie historischen Beispielen anderer Künstler und Künstlerinnen dazu, die gewonnenen Erkenntnisse zu perspektivieren und die Charakteristika der jeweiligen Herangehensweise herauszuarbeiten, ohne sie als Lateinamerika- oder genderstereotypisch festlegen zu müssen.

Zunächst sollen durch eine Einführung in die theoretischen Vorbedingungen die wichtigsten Herausforderungen dargelegt werden, die bezüglich der methodischen Herangehensweise in der Analyse dieser Werke zu beachten sind. Im Hinblick auf die Miteinbeziehung der Rezipierenden sollen die vorgestellten Arbeiten im Diskursfeld rezeptionsästhetischer Ansätze diskutiert und schließlich angesichts ihrer formalen und inhaltlichen Offenheit als performativ charakterisiert werden. Aus wahrnehmungsästhetischer Sicht ermöglicht ein phänomenologischer Ansatz die Analyse der Wechselwirkungen von Raum und Körper im Rezeptionsprozess. In diesem Zusammenhang wird mit der Frage nach dem wirklichkeitskonstituierenden Charakter sowie nach der Erkenntnisfähigkeit der Wahrnehmung vor allem auch der Leibbegriff näher in den Blick genommen und im Rahmen aktueller Ansätze kritisch diskutiert.

In ausführlichen Einzelanalysen werden die Werke schließlich auf ihren jeweiligen Rezeptionsprozess hin untersucht. Im Falle Margolles' äußert sich die

Auseinandersetzung mit dem Tod in einer Diskrepanz zwischen Form und Inhalt, die in einem zweigeteilten Wahrnehmungsprozess mündet und mit dem Begriff der Immersion dargelegt werden soll: Das sinnlich-synästhetische Eintauchen in die Installationen kann auf diese Weise ebenso beschrieben werden wie das kritische Auftauchen mit den affektiven Momenten des Schocks und Ekels. Für die Analyse der Objekte Salcedos wird mit Böhmes Konzept eine Atmosphäre des Unheimlichen vorgestellt, die nicht nur den ambivalenten Erscheinungscharakter der Werke, sondern auch jene Aspekte der Wahrnehmung betrifft, die über das rein Visuelle hinausgehen. In beiden Fällen kommen mit der affektiven Wahrnehmung sowohl psychologische als auch sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte der jeweils evozierten Gefühle zum Tragen, die bereits auf die gesellschaftlich wirksame Dimension der Arbeiten verweisen.

So soll im letzten Kapitel der Produktionskontext der Werke näher in den Blick genommen werden. Auf Basis der Annahme, dass Wissen als Prozess erfahrbar gemacht wird, gilt es, die Autorschaft der Künstlerinnen jenseits engführender biografischer oder intentionalistischer Erklärungsversuche mit einzubeziehen. Wenn die Vorgehensweise von Margolles und Salcedo im Bereich der Feldforschung anzusiedeln ist, kann ihre Position im Rahmen ihrer Zeugenschaft als Stellvertretung näher bestimmt und somit in ihrer Eigenart zwischen künstlerischer Praxis und soziopolitischem Engagement anerkannt werden. Damit widmet sich die vorliegende Arbeit abschließend der Frage, wie die Werke das Verhältnis von Kunst und Leben verhandeln und Übersetzungsprozesse zwischen Produktions- und Rezeptionskontext ermöglichen. Um herauszuarbeiten, was die zuvor formulierten Bedingungen für das kritische Verständnis dieser zeitgenössischen Kunst bedeuten, kann ästhetische Erfahrung als eine Art Schwellenerfahrung charakterisiert werden, die das gesellschaftlich wirksame, transformatorische Potenzial dieser Arbeiten im Bereich des Ethischen verortet.

Anmerkungen

- 1 Pollock 2013, S. 5f.
- 2 Ebd., S. 6. Dabei definiert sie dieses „Wir“ als ein weltweites, zeitgenössisches Menschsein in all seiner Pluralität.
- 3 Cabrera 2004, S. 271.
- 4 Medina 2009, S. 20. Zu den politischen Hintergründen Mexikos und Kolumbiens vgl. Stüwe, Klaus und Stefan Rinke (Hg.): Die politischen Systeme in Nord- und Lateinamerika. Eine Einführung, Wiesbaden 2008. Für Einschätzungen zu den aktuellen Entwicklungen siehe unter anderem die jährlichen Länderberichte von Amnesty International, <https://www.amnesty.de/laenderberichte> (24.07.2015).
- 5 Bal 2010, S. 222.
- 6 Damit unterscheiden sich die Arbeiten auch von anderen zeitgenössischen Tendenzen politisch engagierter Kunst im Kontext Lateinamerikas, die zum Beispiel einerseits in einer konzeptualistischen Tradition (im Anschluss an Lygia Clark und Hélio Oiticica) stehen und Kritik durch subversive Strategien wie Witz, Ironie oder Metaphorisierung (Vik Muniz, León Ferrari) oder durch Zitate der westlichen Kunstgeschichte (Miguel Ángel Rojas, Álvaro Barrios) verfolgen oder andererseits einen Protest unter Einsatz des (eigenen) Körpers formulieren (Nicola Costantino, Tania Bruguera oder Rosemberg Sandoval), vgl. hierzu Kat. Ausst. puntos de vista 2007 und darin insbesondere Xani, Kirsten: Ausgewählte künstlerische Positionen aus dem heutigen Lateinamerika, S. 20–30. Für eine Kontextualisierung der Werke beider Künstlerinnen vor ihrem lateinamerikanischen Hintergrund siehe allgemein die Publikationen der Daros Latinamerica Collection, in der Margolles und Salcedo vertreten sind, vgl. Herzog u. a. 2013 und Kat. Ausst. Aliento 2013.
- 7 Benezra und Viso 1996, S. 14.
- 8 In diesem Sinne geht es im Folgenden auch nicht darum, von einer allgemeinen Ästhetisierung des Lebens zu sprechen oder eine Rückkehr zu einem Konzept der Schönheit zu fordern, die als solche eine tieferliegende Wahrheit freilegen würde. So konstatieren zum Beispiel Benezra und Viso im Rahmen der Ausstellung *Distemper*, in der auch Salcedo vertreten war (Vgl. Kat. Ausst. *Distemper* 1996), in Bezug auf Dave Hickeys Aufsatzsammlung *The invisible dragon. Four essays on beauty* (1993) eine Rückkehr zur Schönheit als entscheidendes Merkmal politischer Kunst in den 1990er Jahren. Zwar lehnen sie das Verständnis von Schönheit im Sinne von Harmonie und Ordnung oder visuellem Wohlgefallen ab, beschreiben sie aber als Schlüsselmoment: „Beauty disarms the viewer. Once disarmed, disturbing content is slowly revealed.“, Benezra und Viso 1996, S. 17. Auch Bal hält im Hinblick auf das Verhältnis des Politischen zum Schönen für die Werke Salcedos fest: „Since beauty arrests its viewers, ‘captivating them,’ as the saying goes, slowing them down, an incipient political effect is never far away.“, Bal 2010, S. 240. Die vorliegende Untersuchung geht von der Annahme aus, dass die Vorstellung der Verführung angesichts der Werke von Margolles und Salcedo zu kurz greift, um ihre Wirkung angemessen zu beschreiben.
- 9 Vgl. Fischer-Lichte 2004, Plodeck 2010 sowie Rebentisch 2013.
- 10 Vgl. Böhme 2004 und 2006.
- 11 Vgl. Medina 2001.
- 12 Medina 2009, S. 16. Vgl. außerdem ders. 2002 sowie Jauregui 2004.
- 13 Vgl. Kat. Ausst. Mexico City 2002. Für eine Verortung von Margolles’ Werk im Rahmen einer chronologischen Darstellung mexikanischer Kunst (von den 1990er Jahren an bis heute) vor dem Hintergrund der politischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen vgl. Kat. Ausst. Mexico Inside Out. Themes in art since 1990, Modern Art Museum of Fort Worth 2013–14, Fort Worth 2013.
- 14 Vgl. Medina Cuauhtémoc (Hg.): Teresa Margolles. What else could we talk about?, Barcelona u. a. 2009.
- 15 Vgl. Kat. Ausst. Margolles 2004 und insbesondere Kittelmann und Görner 2004.

- 16 Vgl. Bätzner 2006 und 2010.
- 17 Vgl. Macho und Marek 2007 und Marek 2012 sowie Kat. Ausst. Six feet under 2006. In diesem Zusammenhang wird die Thematik des Todes andernorts auch mit der mexikanischen Kultur und den Praktiken des dort vorherrschenden Totenkults in Verbindung gebracht, vgl. Kat. Ausst. Viva la muerte 2008.
- 18 Über die Arbeiten Salcedos liegt kaum Forschungsliteratur aus Lateinamerika vor; ihr Werk wird sowohl auf akademischer als auch musealer Ebene hauptsächlich in Europa und den Vereinigten Staaten behandelt. Ausnahmen bilden beispielsweise die Beiträge von Cabrera und Malagón-Kurka, die die künstlerische Praxis Salcedos vor der jüngsten Geschichte Kolumbiens im Vergleich mit anderen einheimischen Künstlern und Künstlerinnen betrachten und grundsätzlich einen Wandel von repräsentativen Strategien hin zu alternativen Formen der Darstellung angesichts politischer Ereignisse und gesellschaftlicher Umstände in den 1980er und 90er Jahren konstatieren, vgl. Cabrera 2004 sowie Malagón-Kurka, María Margarita: Arte como presencia inédica. La obra de tres artistas colombianos en tiempos des violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa, Bogotá 2010.
- 19 Vgl. Princenthal u. a. 2000.
- 20 Vgl. Huyssen 1998. Eine der jüngeren Arbeiten Salcedos (*Plegaria Muda*, 2008–10) beschäftigt sich mit eben diesen Aspekten – den singulären, individuellen und performativen Prozessen des Erinnerns und Trauerns – in Bezug auf das Massengrab, vgl. hierzu Kat. Ausst. Doris Salcedo. Plegaria Muda, Moderna Museet Malmö 2011 und CAM-Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon 2011–12, München 2011.
- 21 Vgl. Merewether, Charles: The anonymity of violence: re-elaborating the non-site, in: Kat. Ausst. Propositions, Musée Départemental de Rochechouart 1996, Rochechouart 1996, S. 102–106 sowie – für ähnliche Fragen im Vergleich mit anderen Künstlern und Künstlerinnen – Kat. Ausst. Displacements 1998.
- 22 Vgl. Bennett 2005 sowie Broy 2004.
- 23 Vgl. Bal 2010. Auszüge dieser umfassenden Sicht auf das Œuvre Salcedos veröffentlicht Bal auch in anderen Zusammenhängen, vgl. dies.: Waiting for the political moment, in: Kat. Ausst. Doris Salcedo. Plegaria Muda, Moderna Museet Malmö 2011 und CAM-Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon 2011–12, München 2011, S. 79–86; dies.: Earth Aches: the Aesthetics of the Cut, in: Kat. Ausst. Doris Salcedo. Shibooleth, Tate Modern London 2007–08, London 2007, S. 40–63; dies.: Metaphoring: Making a Niche of Negative Space, in: Margaroni, Maria und Effie Yiannopoulou (Hg.): Metaphoricity and the politics of mobility, Amsterdam u. a. 2006, S. 159–179.
- 24 Vgl. Krieger 2008, S. 20f. Als Vorschlag für eine methodisch reflektierte Kunstgeschichte der Gegenwartskunst nennt Krieger den aus der Ethnologie stammenden und in der Feldforschung angewandten Ansatz der teilnehmenden Beobachtung, wobei sich die Nähe durch die Partizipation des Erkenntnis-subjekts an der Gegenwartskultur und die Distanz wiederum durch die historische Perspektive ergibt.
- 25 Bal beschreibt dieses Vorgehen im Anschluss an Charles Sanders Peirce als abduktiv und somit als wechselnde Perspektive zwischen Einzelfnem und Allgemeinem, wobei es weder um die Bildung allgemeiner Regelmäßigkeiten noch um Prognosen geht, die auf Basis gegebener Prämissen Einzelfälle untersuchen, sondern um die diagnostische Vorstellung von (erklärenden) Hypothesen: „Abduction goes from consequence [...] to possible cause. [...] Abduction is the way through which new ideas become possible. It makes creative leaps and has the singular as its starting point. It thrives on uncertainty and speculation, but its origin in observable facts remains primary.“, Bal 2010, S. 6.
- 26 Da die begrifflichen Bestimmungen nach wie vor unscharf sind und von der jeweiligen Disziplin abhängen, soll der Ausdruck „Gefühle“ im Folgenden als Sammelbegriff im Sinne Lehnerts verwendet werden: „als Synthese oder als Ordnungsprinzipien für alles das, was im Körper geschieht und was dem Subjekt von außen widerfährt.“, Lehnert 2011, S. 17.

- 27 Vgl. hierzu einen der ersten umfassenden Sammelbände von Clough, Patricia Ticineto und Jean O'Malley Halley (Hg.): *The affective turn. Theorizing the social*, Durham 2007.
- 28 Für einen Überblick über kunstwissenschaftliche Ansätze der Emotionsforschung vgl. Herding, Klaus und Bernhard Stumpfhaus (Hg.): *Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, Berlin u. a. 2004 sowie Herding, Klaus und Antje Krause-Wahl (Hg.): *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Taunusstein 2007. Für jüngste Forschungsprojekte siehe unter anderem die Emmy Noether-Nachwuchsgruppe *Form und Emotion* an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz, das Forschungscluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin (2007–2014) sowie diverse Projekte der historischen Emotionsforschung an der Goethe-Universität Frankfurt a. M.
- 29 Vgl. hierzu die Ausstellung *Sistemi emotivi – Emotional Systems* im Palazzo Strozzi, Florenz (30.11.2007–03.02.2008), in der auch Margolles vertreten war; zum Forschungsstand in den Neurowissenschaften siehe den Beitrag von Antonio Damasio, über die Eingliederung desselben in die kunstwissenschaftliche Disziplin jenen von David Freedberg, http://www.strozzina.org/emotional_systems/e_index.htm (31.07.2015).
- 30 Für diverse Ansätze, die Erkenntnisse aus emotional und spatial turn verbinden vgl. Lehnert 2011.
- 31 Vgl. Merleau-Ponty 1966, Stoller 1995 und Schürmann 2000.
- 32 Vgl. Mörth 1997 sowie den Sammelband von Alloa, Emmanuel u. a. (Hg.): *Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Stuttgart 2012 und darin insbesondere Kristensen 2012.
- 33 Vgl. Curtis 2008a, 2008b und 2008c. Für Immersion als kultureller Topos vor dem Hintergrund einer allgemeinen Virtualisierung und Ästhetisierung des Alltags sowie des gesellschaftlichen Konsumverhaltens vgl. Menrath, Stefanie Kiwi und Alexander Schwinghammer (Hg.): *What does a chameleon look like? Topographies of immersion*, Köln 2011. Als Forschungseinrichtung wäre in diesem Zusammenhang das *Institut für immersive Medien* der Fachhochschule Kiel zu nennen, das den Immersionsbegriff ebenfalls in Anbetracht neuer Technologien fokussiert, darüber hinaus aber auch präsenztheoretische Ansätze im Allgemeinen untersucht, so zum Beispiel den Atmosphärenbegriff, vgl. *Institut für immersive Medien* (Hg.): *Jahrbuch immersiver Medien 2013. Atmosphären: gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*, Marburg 2013.
- 34 Vgl. Bieger 2007 und 2011.
- 35 Vgl. Böhme 2001, 2006 und 2013a.
- 36 Vgl. Huppertz 2007, Rauh 2011 und 2012. Rauh stellt eine konsequente Umsetzung von Kriegers Vorschlag einer kunstwissenschaftlichen teilnehmenden Beobachtung vor und führt die qualitativ-empirische Methode der „ästhetischen Feldforschung“ zur Beschreibung von Atmosphären ein. In Anlehnung an den aus der französischen Stadtsoziologie stammenden *parcours commenté* soll das Vorgehen aus wahrnehmungstheoretischer Sicht vor allem dazu dienen, der Vagheit des Phänomens – nicht zuletzt auf sprachlicher Ebene – gerecht zu werden, vgl. insbesondere Rauh 2012.
- 37 So fragt zum Beispiel die Kolleg-Forscherguppe *Bildakt und Verkörperung* der Humboldt-Universität zu Berlin mitunter nach Formen eines sinnlichen Wissens, das im Anschluss an die Verkörperungstheorien John Michael Krois' in direkter körperlicher sowie sinnlich-emotionaler Interaktion ohne die Vermittlung von Zeichen entsteht, siehe unter anderem die Tagung *Ästhetik der Verkörperung: Wissensformen und Körperkommunikation* (13.–14.07.2012), vgl. <http://bildakt-verkoerperung.de/> (31.07.2015).
- 38 Koch und Voss 2005, S. 10.
- 39 Vgl. ebd., S. 9.
- 40 Vgl. hierzu unter anderem Biggs, Michael und Henrik Karlsson (Hg.): *The Routledge companion to research in the arts*, London und New York 2010; Caduff, Corina und Tan Wächli (Hg.): *Kunst und künstlerische Forschung*, Zürich 2010; Rey, Anton und Stefan Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich 2009. In Anbetracht der Tatsache, dass auch Museen immer häufiger mit immersiven Ausstellungskonzepten arbeiten, die auf eine außergewöhnliche Erfahrung ebenso abzielen wie auf Wissensproduktion, wurde jüngst auf einer Tagung nach der Rolle des Museums als

- Forschungseinrichtung sowie nach den „specific potentialities of museums to produce knowledge at the intersection of academic discourse, artistic inquiry and artistic research“ gefragt, siehe *Between the DISCURSIVE and the IMMERSIVE: A Symposium on Research in 21st Century Art Museums* im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek, Dänemark (03.–04.12.2015).
- 41 Zum Verhältnis der künstlerischen Forschung zu den klassischen Wissenschaftsdisziplinen und der hochschulpolitischen Dimension des Begriffs vgl. Borgdorff 2009 sowie Holert 2011.
- 42 Vgl. Busch 2011 und Bippus 2009.
- 43 Vgl. Busch 2008 sowie – im Rahmen der dOCUMENTA (13) – Martínez 2012.
- 44 Vgl. Alcoff 1997. Für die Frage, inwiefern Merleau-Pontys intentionaler Leib (obwohl nicht als geschlechtlich differenzierter angenommen) prinzipiell mit den Herausforderungen eines Differenzfeminismus vereinbar ist, vgl. Fielding 2005 und Oksala 2006 sowie Olkowski, Dorothea: Introduction: The Situated Subject, in: dies. und Gail Weiss (Hg.): *Feminist interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, PA 2006, S. 1–24.
- 45 Vgl. Haraway 1995a und 1995b, Hammer und Stieß 1995 sowie Kruks 2006.
- 46 Vgl. Deines u. a. 2012.
- 47 Vgl. Waldenfels 2002, 2006 und 2011.
- 48 Vgl. hierzu Rebentisch 2013.
- 49 Damit ist der hier vorgestellte Erfahrungsbegriff letztlich auch von jenem John Deweys (*Art as experience*, 1934) zu unterscheiden, der der Begegnung mit Kunst eine instrumentelle Funktion zuspricht: Als Darstellung menschlicher Bedürfnisse reagieren Kunstwerke auf ein Fehlen hin und werden so in den Dienst des Gesellschaftlichen, Moralischen oder Politischen gestellt. Um ihre praktische Relevanz darzustellen, bindet er die Erfahrung von Kunst in ein allgemeines Modell menschlicher Interaktionen ein, das der Weiterentwicklung lebenserhaltender Vorgänge dient; wenn Kunstwerke versuchen, die Spannungen in Ordnungen umzuwandeln, so besteht ihr transformierendes Potenzial in der Bewältigung von Problemen. Während Waldenfels' Konzeption die Brüche innerhalb der Erfahrung fokussiert, um ihr kritisches Vermögen herauszuarbeiten, dient Deweys Begriff in erster Linie der Überwindung von Widerständen und Konflikten und somit letztlich der Erhöhung des Lebensgefühls; Zug verbindet diesen Ansatz mit Arnold Gehlens Theorie des experimentellen Handelns, vgl. Zug, Beatrix: *Kunst als Handeln. Aspekte einer Theorie der schönen Künste im Anschluss John Dewey und Arnold Gehlen*, Tübingen 2007. Dahingehend betrachtet Michael Kelly die Arbeiten Salcedos – im Rahmen einer Regenerierung der Ästhetik – im Sinne Deweys als symptomatischen Ausdruck des Leidens, das als Bedürfnis wahrgenommen, anerkannt und befriedigt werden muss, vgl. Kelly, Michael: *A hunger for aesthetics. Enacting the demands of art*, New York 2012.
- 50 Vgl. hierzu unter anderem Nungesser, Michael: Die Rezeption zeitgenössischer Kunst aus Lateinamerika in Deutschland: Fakten – Tendenzen – Ausblicke, in: *Kat. Ausst. puntos de vista – Zeitgenössische Kunst aus der Daros Latinamerica Collection*, Museum Bochum 2007, Bochum 2007, S. 14–18.

II Einführung in Theorie und Methodik

Im Hinblick auf die methodische Herangehensweise formulieren die Arbeiten von Teresa Margolles und Doris Salcedo eine grundlegende Herausforderung, die einleitend bereits als Spannungsfeld zwischen Form und Inhalt skizziert wurde: Die Werke sind einerseits in einem konkreten soziopolitischen Umfeld verankert, repräsentieren dieses jedoch nicht, sondern verstricken die Rezipierenden in ein affektives Wahrnehmungsereignis. Auf theoretischer Ebene geht es folglich zum einen darum, die jeweils spezifische Art dieser körperlichen Erfahrung näher in den Blick zu nehmen sowie sie schließlich in Bezug zum Entstehungshintergrund und Produktionskontext der Werke zu setzen. Wenn mit der Verschränkung von gesellschaftskritischen Interessen und ästhetischem Erscheinungscharakter eine Miteinbeziehung der Rezipierenden vorgestellt wird, die über ästhetische Kontemplation hinausgeht und Rezeption zu einem (selbst)reflexiven Wahrnehmungsereignis werden lässt, dann greift eine distanzierte Urteilsästhetik zu kurz, um die Arbeiten näher zu beschreiben. Wie bereits angesprochen, soll in der vorliegenden Untersuchung daher ein phänomenologischer Ansatz verfolgt werden, der es möglich macht, die somatische Wirkungsweise der Werke mit dem Anspruch auf die Generierung von Bedeutung zusammenzubringen.

Herausforderungen an eine Ästhetik des Performativen

Die Miteinbeziehung der Rezipierenden ist im Folgenden zunächst grundsätzlich als Revision des Verhältnisses von Subjekt und Objekt innerhalb der Wahrnehmung von Kunst anzusehen. Damit wird ein Problemfeld formuliert, das sich im Wesentlichen zwischen zwei Aspekten aufspannt, die von Rebentisch als Schlüsselbegriffe auf dem Gebiet der Theorien der Gegenwartskunst charakterisiert werden: jener der Entgrenzung und der der Erfahrung.¹ Während ersterer auf die Intermedialität und formale Offenheit von Kunstwerken zu beziehen ist, fokussiert letzterer ihre Wirkungen. Obwohl die beiden Begriffe zunächst eher die klassische Trennung von Produktions- und Rezeptionsästhetik zu suggerieren scheinen, wird sich zeigen, dass sie in der Diskussion nicht

nur aufeinander verweisen, sondern unabdingbar miteinander einhergehen: Der Begriff der Erfahrung ist als Reaktion auf die durch die Entgrenzungstendenzen der Kunst ausgelöste Krise des Werkbegriffs anzusehen, wobei die offenen Werkformen zugleich deutlich machen, dass sie gar nicht unabhängig von der Instanz ihrer Erfahrung gedacht werden können.² In diesem Sinne ist festzuhalten, dass die Anwesenheit der Rezipierenden als grundlegende Bedingung und daher nicht nur als sinn-, sondern auch als werkkonstituierend anzusehen ist. Dass diese Annahme auch entscheidend für die Frage ist, wie das gesellschaftskritische Potenzial der Kunst aufgefasst werden kann, soll im Folgenden näher erläutert werden.

Die hier vorgestellten Arbeiten involvieren die Rezipierenden aufgrund ihres ästhetischen Erscheinungscharakters auf eine körperlich fundierte Weise, die von Momenten physischer Interaktion und stark auffallenden Affekten in Margolles' Installationen bis hin zu einer indirekten und zugleich ganzheitlicheren leibkörperlichen Teilhabe angesichts der Werke Salcedos reicht. Dabei gilt zunächst die These, dass der Akt der „Betrachtung“, also das wahrnehmende Subjekt in den Produktionsprozessen von Seiten der Künstlerinnen und somit in den Arbeiten selbst angelegt ist.³ Wenn die Installationen und Objekte demnach von vornherein auch die Beziehung zwischen Werk und Rezipierenden fokussieren und „der Betrachter“ zum „Akteur“ wird, dann wird die bis dahin im kunstwissenschaftlichen Diskurs dominierende Trias von Künstler, Werk und Betrachter in ihrer strikten Trennung voneinander angegriffen. Um diese neuen Rezeptionsbedingungen begrifflich bestimmen und näher charakterisieren zu können, muss untersucht werden, auf welche Weise die Besucher und Besucherinnen adressiert werden – so zum Beispiel im Hinblick auf die Frage, ob die jeweiligen Aktionsformen gesteuert und eindeutig oder zufällig und offen sind. In jedem Fall wird ihre prinzipiell affirmative Haltung – also die Bereitschaft zur bewussten und (selbst)kritischen Anteilnahme – zur impliziten Voraussetzung.

28 In der Vergangenheit wurde die Mitwirkung der Rezipierenden am Werk oftmals als aktiver Modus vorgestellt, der sich von einer kontemplativen, visuell-kognitiven Rezeptionshaltung (als Betrachtung oder Anschauung) insofern unterscheidet, als er Teilnahme als tatsächlichen Handlungsvollzug auffasst.

So werden zum Beispiel unter dem Begriff der „Partizipationskunst“ solche Werke subsumiert, die die Besucher und Besucherinnen zu einer zumindest temporären Veränderung der materiellen Struktur eines ästhetischen Objekts einladen oder auffordern.⁴ In diesem engsten Sinne wären die begeh- und sinnlich spürbaren, zum Teil interaktiven Installationen von Margolles als partizipativ zu bezeichnen. Obwohl die Werke nicht mit dezidierten Anleitungen oder Aufforderungen operieren (wie es zum Beispiel in Erwin Wurms *One Minute Sculptures* der Fall ist), ist danach zu fragen, ob von Seiten der Künstlerin eine Art der Wahrnehmungssteuerung erfolgt und inwiefern dadurch gewisse Wirkungsweisen der Arbeiten antizipiert werden. Im Hinblick auf Margolles' Strategie, die Hintergrundinformationen zu ihren Werken, die als solche maßgeblich für ihren ekelerregenden Erscheinungscharakter verantwortlich sind, erst in einem zweiten Moment preiszugeben, lässt sich Bättschmanns Begriff der „Erfahrungsgestaltung“ anführen. Hiernach stellt der Künstler oder die Künstlerin Vor- oder Einrichtungen bereit, die das Publikum sowohl einladen und verlocken als auch schockieren und überwältigen und dadurch eine (vorher)bestimmte Erfahrung ermöglichen.⁵

Vor diesem Hintergrund schließt sich in Anbetracht der vorgestellten Werke die Frage an, wie autonom die Rezipierenden nun im Rahmen ihrer Emanzipation sind und welcher Freiheitsgrad ihnen innerhalb des Rezeptionsprozesses zugesprochen werden kann. So wäre laut Blunck beispielsweise zu untersuchen, inwiefern die aktive Beteiligung des Publikums für die Teilhabe am Werk tatsächlich notwendig ist und ob nicht allein die theoretische Möglichkeit ausreichend wäre, um ein ästhetisches Spiel anzustoßen, in dessen Zentrum dann das Nachdenken über die Benutzung steht.⁶ Unter dem Sichtwort der „reflexiven Imagination“ wären die Arbeiten demnach weniger als Aktionsinstrumente denn als Repräsentationen von Aktionspotenzialen oder als Problematisierungen selbiger anzusehen, da Interaktion eben seltener realisiert, sondern eher symbolisiert, imaginiert oder auf ihre Folgen hin befragt wird. Wenn es dabei letztlich keinen Unterschied macht, ob die Objekte tatsächlich benutzt werden oder nicht, dann bedeutet die Möglichkeit aktiver Beteiligung nicht zwangsläufig deren Notwendigkeit.⁷ Während solche Werke dazu in der Lage sind, auch ohne wirkliche Teilnahme der Rezipierenden einen Prozess der reflexiven Bedeutungsgewinnung auszulösen, gilt für die vorliegenden

Arbeiten allerdings die zentrale These, dass das körperliche Erleben – wenn auch nicht gänzlich unter Ausschluss des Semiotischen – mitverantwortlich für eine Generierung von Bedeutung ist. Das ästhetische Wahrnehmungsergebnis, das die Werke ermöglichen, lenkt die Aufmerksamkeit auf das eigene Befinden und stellt die Frage nach dem Stellenwert dieser affektiven Betroffenheit. Dies wird im Fall der Möbelobjekte Salcedos besonders deutlich, wo das körperliche Erleben nicht an eine taktil-kinästhetische Beteiligung am Werk gebunden ist, sondern ganzheitlicher und subtiler vorzustellen ist. Die Unterscheidung zwischen vormals „passivem“ und jetzt „aktivem“ Wahrnehmungssubjekt reicht hier nicht mehr aus, um die Miteinbeziehung der Rezipierenden zu charakterisieren. In diesem Sinne wurde bereits im Rahmen eines kontemplativen Rezeptionsmodus von einer gewissen Mitwirkung am Werk gesprochen – unter anderem im Hinblick darauf, dass Wahrnehmung nie ohne begleitende Aktivitäten wie zum Beispiel der Bewegung im Raum vorstellbar ist oder dass die mentale Auseinandersetzung ebenfalls als Beteiligung am Werkprozess angesehen werden kann.⁸ In der vorliegenden Untersuchung soll deshalb nach den spezifischen Wirkungsweisen der ausgewählten Werke gefragt werden. Dabei ist vor allem die Multimodalität der ästhetischen Erfahrung zu berücksichtigen und zu untersuchen, wie kognitive und somatische, reflexive und emotionale sowie performative und semiotische Aspekte gleichermaßen in die Analyse integriert werden können.⁹ Grundsätzlich geht es darum, die affektiven Momente der Rezeption, die Gefühle, nicht länger im Inneren des Subjekts zu verankern, wie es im Rahmen der psychologischen Emotionsforschung bislang der Fall war. Vielmehr sollen sie als Vermittlungsleistung zwischen Werk und Rezipierenden und somit als entscheidender Faktor für die Generierung von Bedeutung angesehen werden.

Wenn der Moment der Teilhabe für die Transformation des Verhältnisses von Produktion und Rezeption wesentlich ist, dann hat die Miteinbeziehung der Rezipierenden auch Auswirkungen auf die Vorstellung des gesellschaftskritischen Potenzials dieser Werke. Die Frage nach der Funktion der Kunst für die Gesellschaft beinhaltet dabei nicht nur die Frage nach einer Politik, sondern auch nach einer Epistemologie und Ethik der Kunst, wie im Folgenden deutlich wird.¹⁰ Es wurde einleitend bereits darauf verwiesen, dass partizipative Kunst im Sinne der relationalen Ästhetik Bourriauds das soziopolitische Vermögen

der Werke maßgeblich in einem tatsächlichen Handlungsvollzug begründet. So werden zum Beispiel die Koch-Aktionen des aus Thailand stammenden Künstlers Rirkrit Tiravanijas, in denen er die Kunstwelt zum Essen thailändischer Gerichte einlädt, als unmittelbares Herstellen von Gemeinschaft angesehen und unter dem Aspekt der Sozialintegration beschrieben.¹¹ Demgegenüber schlägt Rebutisch vor, die Differenz von Kunst und Nichtkunst weniger an ihrer Entgrenzung zum gesellschaftlichen Umfeld hin, sondern eher an der spezifischen Erfahrung festzumachen, die die Kunstwerke ermöglichen – in erster Linie an dem jeweils individuellen Umstand, dass die ästhetische Erfahrung die Erfahrenden auf sich selbst zurückverweist: „Gerade weil meine Bewegungen, auch meine Stellung zu anderen, für die Situation, für das Geschehen selbst relevant werden, bin ich immer auch auf mich zurückgeworfen.“¹² In diesem Sinne geht es in einem zweiten Moment der vorliegenden Untersuchung konkret um die Frage, inwiefern die vorgestellten Werke gerade durch die Art ihrer somatischen Erfahrung das Potenzial sozialer Wirksamkeit in sich bergen. Darin besteht der Mehrwert einer Untersuchung, die die leibkörperlichen Momente der Rezeption fokussiert und in Bezug zu assoziativen, imaginativen und semiotischen Kontextualisierungen setzt. Im Anschluss an Rebutisch können die Arbeiten von Margolles und Salcedo beispielsweise im Sinne einer „ästhetischen Infragestellung von Gemeinschaft“¹³ als partizipativ bezeichnet werden, sofern sie dazu auffordern, die gesellschaftlichen Bedingungen für die eigene Wahrnehmung auf moralische und ethische Dimensionen hin zu befragen.

Vor diesem Hintergrund sind die Werke von Margolles und Salcedo aus theoretischer Sicht im Feld einer Ästhetik des Performativen zu verorten.¹⁴ Der Begriff der Performativität ist dabei nicht länger nur auf reine Sprachhandlungen zu beziehen, sondern wurde in Verbindung mit Thesen aus der Ritualforschung unter anderem bereits auf dem Gebiet anthropologischer und ethnografischer Studien oder im Rahmen der Kultur- und Theaterwissenschaften angewandt, um theatrale und andere kulturelle Aufführungen sowie sportliche Events und politische Veranstaltungen zu beschreiben.¹⁵ Wenn sich hier grundsätzlich die Frage danach, *was warum* geschieht, auf die Frage, *wie* etwas geschieht, verschiebt, dann liegt der Fokus einer solchen Herangehensweise

auf dem spezifischen Ereignischarakter von Inszenierungen.¹⁶ Auf dem Gebiet der kunstwissenschaftlichen Analyse vollzieht sich demnach eine Verlagerung von den klassisch getrennten Bereichen einer Produktions-, Werk- oder Rezeptionsästhetik hin zu einer Ästhetik des Sich-Ereignens, die den gesamten Prozess der ästhetischen Erfahrung und das Ineinanderwirken verschiedener Faktoren in den Blick nimmt.

Die Grundlage eines solchen Vorhabens liegt in der bereits angesprochenen Tendenz zur Entgrenzung in den Künsten, die sich seit den 1960er Jahren – unter anderem mit Entwicklungen wie der Performance-, Land- oder Body-Art – feststellen und als performative Wende beschreiben lässt. Die bis in die Moderne geltende Werkästhetik vertritt die Vorstellung, dass das Werk als Produkt einer originären künstlerischen Schöpfung in erster Linie an ein gegenständliches Objekt gebunden ist und als vollendete Werteeinheit konzipiert wurde. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entspricht der Werkbegriff hingegen eher einer Situation im Hier und Jetzt, die hinsichtlich Verlauf und Ausgang als offen anzusehen ist. Die für eine hermeneutische wie semiotische Ästhetik fundamentale Trennung von Subjekt und Objekt ist nun nicht länger haltbar: Weder kann die Annahme bestehen bleiben, das künstlerische Subjekt schaffe das Werk als ein von ihm ablösbares Artefakt, noch, dass dieses wiederum von einem rezipierenden Subjekt zum Objekt seiner Wahrnehmung und Interpretation gemacht wird.¹⁷ Aufgrund der elementaren Miteinbeziehung der Rezipierenden in das Werk werden etablierte Begriffe wie jener der Form (im Sinne von Einheit und Abgeschlossenheit) durch eine Betonung des Prozessualen ersetzt sowie um Fragen nach seiner zeitlichen und räumlichen Bedingtheit erweitert. In eben diesem Wandel besteht, ohne die Werkkategorie vollends zu verneinen, die Grundlage einer Ästhetik des Performativen.

32 Mit Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen können in diesem Zusammenhang zwei zentrale Aspekte für die vorliegende Untersuchung hervorgehoben werden: Zum einen formuliert die Autorin die Vorstellung, dass Materialität – und als solche insbesondere Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit – nicht als statisch und von vornherein gegeben angenommen, sondern wahrnehmend und handelnd hervorgebracht wird. Zum anderen ist in der Folge auch das Verhältnis von Material- und Zeichenhaftigkeit neu zu denken und

damit einhergehend die Frage nach der Emergenz von Bedeutung. An dieser Stelle ist darauf zu verweisen, dass Fischer-Lichte Performativität an den Begriff der Aufführung bindet, das heißt an die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“¹⁸, die sich für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort versammeln und gemeinsam etwas tun. Dass ihre Thesen aber gleichermaßen für nicht-aufführungshafte Arbeiten gelten, wurde bereits von Plodeck gezeigt, die den Begriff des Performativen auf die Analyse von Installationen bezieht. Die fundamentale Übereinstimmung mit Fischer-Lichtes Erläuterungen liegt Plodeck zufolge in der Spezifik der Wahrnehmung, die jeweils über Imagination und Leistungen des Verstehens hinausgeht und im Sinne der aisthesis die eigene Hervorbringung fokussiert. Sowohl Aufführung als auch Installation ermöglichen somit einen dynamischen Wahrnehmungsprozess, „in den der Betrachter mit dem Raum, in der Zeit und mittels seiner Körpererfahrung unmittelbar eingebunden wird.“¹⁹

Dass sich die begriffliche Beschreibung derartiger Wahrnehmungsbedingungen in der Analyse von Kunstwerken dem Feld der Theaterwissenschaften annähert, ist maßgeblich auf Friedls Kritik an der Minimal Art zurückzuführen. In seinem 1967 erschienenen Aufsatz *Art and Objecthood* wirft er der von ihm als „literalist art“ bezeichneten Kunst des Minimalismus – in Abgrenzung zu der von ihm geschätzten Kunst der Moderne – eine grundlegende Theatralität vor, die sich in erster Linie auf die sich auflösende Grenze zwischen Werk und Rezipierenden bezieht. Sowohl durch ihre Form als auch durch ihre überdurchschnittliche Größe kommt den Arbeiten eine gewisse Präsenz zu, die mancherorts gar mit der Bühnenpräsenz („stage presence“) von Schauspielern und Schauspielerinnen im Theater zu vergleichen ist und die Rezipierenden geradezu physisch anspricht. Minimalistische Werke bergen einen versteckten Anthropomorphismus in sich und verstricken die Besucher und Besucherinnen dadurch in einen Wahrnehmungsprozess, der den Vorgang der Rezeption wiederum zu einer Situation werden lässt: „Whereas in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly within [it],’ the experience of literalist art is of an object in a *situation* – one that, virtually by definition, includes the beholder.“²⁰

Vor diesem Hintergrund lässt sich mit Hantelmann eine Verschiebung vom empirischen Modell des Formalismus hin zu einem phänomenologischen

Wahrnehmungsmodell feststellen. Demzufolge ist nun auch das skulpturale Objekt als erlebbare Situation anzusehen, wenn die Rezipierenden in eine reale Raum- und Zeiterfahrung eingebunden sind, „aus der weder Subjekt noch Objekt als autonome Größen herauszulösen sind.“²¹ Bereits bei Fried gilt also die Vorstellung, dass Werk und Rezipierende in der Wahrnehmung zusammenwirken – und zwar nicht nur bei Inszenierungen und Aufführungen, sondern auch im Falle von Einzelobjekten, was in der vorliegenden Untersuchung vor allem angesichts der Arbeiten Salcedos relevant ist. Auch hier bildet die Annahme, dass die Möbelobjekte Bezug zum menschlichen Körper – und damit auch auf den der Rezipierenden – nehmen, die elementare Voraussetzung für eine Wahrnehmungssituation, in der sich beide gegenseitig bedingen. Die Werke von Margolles hingegen lassen sich auf formaler Ebene explizit in eine minimalistische Tradition einordnen. Darüber hinaus thematisieren sie als Installationen die von Fried beschriebenen Eigenschaften ästhetischer Wahrnehmung gewissermaßen auf potenzierte Weise, was maßgeblich mit der formalen und strukturellen Offenheit der Werkform zusammenhängt. Für die Analyse der vorgestellten Arbeiten sind folglich, wie bereits Plodeck in ihrer Untersuchung konstatiert, die Kategorien von Raum, Körper und Zeit in ihrem Zusammenwirken zentral.

Der zweite Aspekt, der im Hinblick auf eine Ästhetik des Performativen näher untersucht werden muss, ist, wie oben angedeutet, der Moment der Bedeutungsgenerierung. Da Fragen nach dem Symbolischen und Medialen hier in den Hintergrund rücken oder neu formuliert werden, kann eine Ästhetik des Performativen im Allgemeinen als Alternative zu einer Ästhetik der Repräsentation angesehen werden. In ihrer Selbstreferenzialität wird nun den Werken ein wirklichkeitskonstituierender Charakter zugesprochen: „Performative Ästhetik [...] repräsentiert oder substituiert nicht. Ihre Wirksamkeit liegt in der Konstituierung von Wirklichkeit selbst, anstelle von Transportieren von Inhalt oder Referenz.“²² Dies äußert sich mitunter darin, dass die Arbeiten auf ihr eigenes Wirken verweisen und die Wahrnehmung der Wahrnehmung erfahrbar machen. In Bezug auf die vorliegenden Werke betrifft dies unter anderem die bereits angesprochene Steuerung der Besucher und Besucherinnen im Falle Margolles' sowie die Irritation und Verunsicherung der Rezipierenden ange-

sichts der Objekte Salcedos. In diesem Zusammenhang wird sich in der Analyse allerdings auch zeigen, dass die ausgewählten Werke nicht jeglicher Semantik absagen, sondern vielmehr der Bedeutungsakt selbst als ereignishaft angenommen werden muss.²³ Beide Künstlerinnen negieren das Prinzip der Repräsentation nicht vollkommen, sondern positionieren sich auf kritische Weise dazu und machen eben diesen Umstand zum Teil der ästhetischen Erfahrung. Margolles setzt auf die codierte Präsentation tatsächlicher Spuren, die zwar erst in einem zweiten Moment entschlüsselt werden, als solche letztlich aber immer auf etwas Konkretes verweisen. Salcedo hingegen animiert zu Prozessen der Zeichendeutung, unterläuft ihr hermeneutisches Vermögen aber immer wieder durch Gegensätzlichkeit und Ambivalenz. Sinngebung ist demnach ebenfalls nicht fixierbar, sondern an raumzeitliche Bedingungen geknüpft.²⁴ Die Performativität der hier vorgestellten Werke bezieht sich also auf zweierlei: auf die Konstitution der Werke und ihre Wahrnehmung sowie auf den Prozess der Sinnfindung. Beiden Aspekten kann, wie im Folgenden erläutert werden soll, mit einer phänomenologischen Herangehensweise Rechnung getragen werden.

Der phänomenologische Ansatz

Nachdem die Installationen und Objekte von Margolles und Salcedo in Bezug zu einer Ästhetik des Performativen gesetzt wurden, geht es nun maßgeblich darum, die beschriebenen Bedingungen und Charakteristika in konkreten Theorien zu fundieren. Ausgehend von den Wirkungsweisen der Werke sowie den Wahrnehmungsereignissen, die diese anleiten, sollen die phänomenologisch ausgerichteten Konzepte der Immersion und Atmosphäre als Werkzeuge für eine kunstwissenschaftliche Analyse performativer Arbeiten fruchtbar gemacht werden.

Wie bereits angedeutet, macht es eine phänomenologische Herangehensweise zunächst möglich, grundsätzlich den Akt der Wahrnehmung zu fokussieren – nicht zuletzt im Hinblick auf ihren Stellenwert als Erschließung von Welt: „Als zu untersuchendes Problem ist die Wahrnehmung der Prozess der Begegnung von jemandem, der wahrnimmt, und etwas, das erscheint. Als Er-

kenntnis- und Verstehensweg ist sie die ästhetische Erfahrung des erscheinenden Kunstwerks.“²⁵ Damit wird der Wahrnehmungsakt als fließender Prozess zwischen Wahrnehmendem und Erscheinendem angenommen, der für die Analyse von Kunst wiederum eine Revision des Verhältnisses von Subjekt und Objekt bedeutet: Die Beziehung zwischen Werk und Rezipient oder Rezipientin wird nun prinzipiell als Abhängigkeitsverhältnis vorgestellt. Außerdem wird die reine Betrachtung, das bloße Sehen, um die leibkörperliche Dimension der Wahrnehmung erweitert. Eben diese drei Aspekte – der wirklichkeitskonstituierende Charakter sowie die Erkenntnisfähigkeit der Wahrnehmung, die gegenseitige Abhängigkeit von Subjekt und Objekt und der Leib als Subjekt der Wahrnehmung – sollen im Folgenden auf Grundlage von Merleau-Pontys Wahrnehmungstheorie kurz vorgestellt werden.

In *Phénoménologie de la perception* (Erstveröffentlichung 1945) beschreibt Merleau-Ponty die Wahrnehmung als ein grundlegendes Phänomen menschlichen Daseins und entsprechend als „eine Weise existenziellen Bewusstseins.“²⁶ Als ursprünglicher und unmittelbarer Zugang zur Welt ist sie nicht nur für jegliche Erfahrung konstitutiv, sondern auch für jeden Akt der reflexiven Analyse. Wenn der Sinn der Welt dabei in *statu nascendi* erfasst wird, gilt Wahrnehmung gleichermaßen als wirklichkeitskonstituierend: „Die Welt ist das, was wir wahrnehmen. [...] Dem Wesen der Wahrnehmung nachgehen heißt davon ausgehen, dass Wahrnehmung nicht nur angeblich oder vermeintlich wahr, sondern für uns definiert ist als Zugang zur Wahrheit.“²⁷ Demzufolge meint Wahrnehmung nicht nur das sinnliche Erfahren eines Gegenstandes, sondern „ein Vermögen, das das hervorbringende und konstruktive Prinzip unserer Weltkonstitution ist“²⁸, und ist in dieser Funktion mit Sprache vergleichbar. Entscheidend hierfür ist die mit dem Begriff der Intentionalität umschriebene Annahme, dass Wahrnehmung als solche immer schon auf ein Erscheinendes hin gerichtet ist. Im Sinne einer gewissen Absicht ist Wahrnehmung also stets bereits Wahrnehmung von etwas *als etwas*: „Zur Welt seiend, sind wir *verurteilt zum Sinn*.“²⁹ Damit stellt sie eine Form des Bewusstseins dar, die allen anderen Bewusstseinsweisen (allen voran jener reflexiven) ontologisch vorausliegt und insofern originär ist, als sie „einen ersten Sinn und Bedeutung immer schon mitliefert.“³⁰

Mit dem Gerichtetsein der Wahrnehmung wird die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt als strukturelle Abhängigkeit verstanden. Im Rahmen eines partizipierenden Weltverständnisses geht Merleau-Ponty von einer ursprünglichen Einheit des Menschen mit der Welt aus, auf der – im Sinne eines gemeinsamen Bewusstseins – alles Wissen beruht: „Die Welt ist nicht, was ich denke, sondern das, was ich lebe, ich bin offen zur Welt, unzweifelhaft kommuniziere ich mit ihr, doch ist sie nicht mein Besitz, sie ist unausschöpfbar.“³¹ Im Zur-Welt-Sein beschreibt er, dass Welt nicht ohne Subjektbezug gedacht und das Subjekt wiederum nicht von seinem Weltbezug gelöst werden kann; die Voraussetzung hierfür bildet, wie später noch näher erläutert wird, der Leib.³² Wesentlich ist zunächst, dass mit der fundamentalen Abhängigkeit von Subjekt und Objekt in der Wahrnehmung einer Dezentrierung des cartesianischen Subjekts gearbeitet wird: „Im Unterschied zum Cogito, das gemäß einer traditionell gedachten Subjekt-Objekt-Relation ein Herrschaftsverhältnis von Bewusstsein und Gegenstand statuiert, setzt das Aisthanomai ein Anerkennungsverhältnis voraus.“³³ Die Vorstellung eines über die Dinge herrschenden, vernünftigen Subjekts wird nun aufgegeben und Subjektivität eher als Prozess, als „Sein im Werden“³⁴ verstanden. Dass das Zur-Welt-Sein demnach eine Subjektivität beschreibt, „die sich erst in der konkreten Auseinandersetzung mit der Welt, d. h. von ihrem ‚äußersten Gegensatz‘ her, der Welt, bestimmt“³⁵, wird mit Bezug auf Waldenfels vor allem angesichts der Werke Salcedos deutlich werden.

Wenn Wahrnehmung vermittelnd im Dazwischen aus Wahrnehmen und Erscheinen stattfindet, dann gilt grundsätzlich „etwas ist nur, was es ist, indem es erscheint.“³⁶ Objekt der Wahrnehmung ist alles Wahrnehmbare und folglich nicht nur gegenständliche Dinge, sondern auch komplexe und diffuse Wahrnehmungszusammenhänge: „Das Wahrgenommene ist nicht notwendig ein vor mir als Erkenntnisziel gegenwärtiger Gegenstand, er kann eine ‚Wert-einheit‘ sein, die mir nur praktisch gegenwärtig ist. [...] Wahrgenommen ist alles, was zu meiner Umwelt gehört.“³⁷ Entscheidend ist an dieser Stelle, dass der Fokus auf den Phänomenen liegt, das heißt auf dem Erscheinungscharakter der Dinge: „Der Gegenstand der Wahrnehmung ist nicht der *an sich* wahrgenommene Gegenstand, sondern der Gegenstand, wie er sich mir in der Wahrnehmung gibt. Das *Wie* des wahrgenommenen Gegenstandes ist Thema

einer Phänomenologie der Wahrnehmung.“³⁸ Wenn wahr ist, was sich zeigt, treten Erscheinungswirklichkeiten und Wahrnehmungstatsachen an die Stelle von Illusionen; Wahrnehmungstäuschungen gelten daher als gleichberechtigte Wahrnehmungsform und verweisen mitunter auf „das Andere einer eindeutigen Wahrnehmung.“³⁹ Dabei geht es weder darum, das Wahrgenommene mit der naturwissenschaftlich erforschbaren Welt gleichzusetzen, noch das Bestehen einer solchen zu negieren. Wohl wird aber davon ausgegangen, dass Ursachenfindung und Kausalerklärungen für ein Verständnis der Dinge nicht ausreichen, da sie keine Antwort auf die Frage geben, wie ihre Existenzweise erfahren wird.⁴⁰ Der „Rückgang auf die diesseits der objektiven Welt gelegenen Lebenswelt“⁴¹ bedeutet demnach jeweils mehr zu erfahren, als nur gegenständliche Fakten.

Die wirklichkeitskonstituierende Funktion der Wahrnehmung beschreibt folglich die Hervorbringung von „Evidenzphänomene[n] in dem Sinne, dass sie die Selbstgegebenheit von Erscheinungswirklichkeiten zeigen.“⁴² Die darauf basierende Annahme, dass Werke sind, was sie zeigen und zeigen, was sie sind, wurde oben bereits für eine Ästhetik des Performativen formuliert, die sich ebenfalls durch ihre Selbstreferenzialität kennzeichnet. Wie Fischer-Lichte betont, bedeutet dies aber nicht den Ausschluss jeglicher semantischen Dimension, sondern vielmehr die Befragung des Verhältnisses von Material- und Zeichenhaftigkeit, also von Wirkung und Bedeutung: Wenn Körper- und Materialhaftigkeit der Werke ihrer Zeichenhaftigkeit gegenüber dominieren, dann ist die unmittelbare Wirkung der Objekte und Handlungen eben nicht von Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht mitunter unabhängig von ihnen.⁴³

Da die Werke von Margolles und Salcedo in diesem Sinne eine besondere Dynamik zwischen Form und Inhalt erzeugen, werden Fragen nach ihrer Darstellungsweise stets mit Blick auf die jeweilige Erfahrung untersucht. Wie Rebentisch im Anschluss an Bubner festhält, geht es mit der Thematisierung der ästhetischen Erfahrung also um eine Art Neuperspektivierung der Werk-kategorie im Sinne einer Analyse der Wirkung, die vom Phänomen ausgeht und stets die wechselseitige Verwiesenheit von Werk und Erfahrung aufeinander berücksichtigt.⁴⁴ Eben diesem Anspruch kann mit einer phänomenolo-

gischen Herangehensweise nachgekommen werden, wenn Fuchs festhält, der Phänomenologie als Methode gehe es darum, in die Eigenart und Wesensstruktur der Dinge einzudringen, um dabei sowohl die Seinsweise des Begegnenden als auch die Struktur der Erfahrung selbst freizulegen.⁴⁵ Ein phänomenologischer Ansatz berücksichtigt all jenes, was uns in der Erfahrung als Phänomen gegeben ist, und folglich stets auch die Art und Weise, wie es erscheint; Sachverhalt und Zugangsart sind nicht voneinander zu trennen. Das entscheidende Potenzial für eine Ästhetik des Performativen besteht demnach, wie Fischer-Lichte festhält, in der Aufhebung einer bislang innerhalb ästhetischer Theorien angenommenen Differenz: der „Unterscheidung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung eines Objektes, die als ein eher physiologischer Vorgang begriffen wird, und der Zuweisung einer Bedeutung, die als ein geistiger Akt gilt.“⁴⁶ Im Folgenden soll daher das Subjekt der Wahrnehmung – der Leib – in seiner Bedeutung für die vorliegende Analyse näher erläutert werden. Jener beschreibt nicht nur die somatische Dimension des Rezeptionsvorganges, sondern bildet darüber hinaus die Grundlage für die Frage nach dem Bewusstwerden der eigenen Wahrnehmung angesichts der Kunstwerke im Raum.

Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung Im Zentrum der Wahrnehmung bei Merleau-Ponty steht der Eigenleib („corps propre“), der sich in erster Linie in Unterscheidung zum physikalischen Körper bzw. dem Leib als Gegenstand charakterisiert.⁴⁷ Während der Körper als materielles, objektiv beobachtbares Ding verstanden wird, bildet der Leib das Fundament unserer Erfahrung und konstituiert unsere Wahrnehmung und Existenz in der Welt; er beschreibt unser Zur-Welt-Sein. Dabei zeichnet er sich im Gegensatz zum Körper in erster Linie durch seine „Ständigkeit“ aus: „Dass er stets bei mir und ständig für mich da ist, besagt in eins, dass ich niemals ihn eigentlich vor mir habe, dass er sich nicht vor meinem Blick entfalten kann, vielmehr immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt *mit* mir ist.“⁴⁸ Dies bedeutet, dass wir uns nie von ihm trennen können, da er in der Wahrnehmung immer schon präsent ist, und folglich auch, dass wir ihn nie vollständig von außen in den Blick nehmen können. Demnach unterläuft der Leib die Trennung von innen und außen und

gleichermaßen auch jene von Subjekt und Objekt, was sich unter anderem in seiner Fähigkeit zur Doppelempfindung äußert: Die sich berührenden Hände ermöglichen eine gleichzeitige Subjekt- und Objekterfahrung und darüber hinaus bereits eine gewisse Art der Reflexion, was wiederum auf die Erkenntnisfähigkeit des Leibes verweist.⁴⁹

Der ursprüngliche Zugang des Leibes zur Welt manifestiert sich in erster Linie durch die Sinneswahrnehmung, wobei die Sinne nicht nur Instrumente, also bloße Übermittler oder passive Rezeptoren darstellen, sondern aufgrund ihres Gerichtetseins für die Intentionalität der Wahrnehmung verantwortlich sind: „Ebenso hat das Sinnliche nicht allein motorische und lebensmäßige Bedeutung, sondern *ist* es nichts anderes als eine je bestimmte Weise des Zur-Weltseins.“⁵⁰ Sinneswahrnehmung bedeutet also immer auch schon Sinnwahrnehmung und beschreibt mit der „Erfahrung von Sinn im Sinnlichen“⁵¹ die oben angesprochene Fähigkeit des Leibes zur Generierung von Bedeutung ohne planendes Bewusstsein. Dabei sind die Sinne als miteinander kommunizierendes System vorzustellen, das sich unter anderem in der synästhetischen Wahrnehmung äußert: „Man sieht die Elastizität des Stahls, die Bildsamkeit des glühenden Eisens, die Härte der Klinge eines Hobels, die Weichheit der Späne. Die Form der Gegenstände ist nicht ihr geometrischer Umriss: Sie hat einen wohlbestimmten Bezug zu ihrem je eigenen Wesen und spricht in eins mit dem Sehen unsere sämtlichen Sinne an.“⁵² Die Vorstellung, dass visuelle Wahrnehmung somit über die materiellen Eigenschaften hinaus die Qualität und Struktur von Dingen vermittelt, wird unter anderem von Böhme aufgegriffen und kommt mit dem Wahrnehmungskonzept der Atmosphäre insbesondere angesichts der Oberflächenbeschaffenheit der Objekte Salcedos zum Tragen. Insgesamt ist der Leib also nicht lediglich als die Summe nebeneinandergesetzter Organe zu verstehen, sondern im Sinne eines einzigen Erkennungsorganismus als synergetisches System oder „sensorium commune“, das die verschiedenen Erfahrungsmodalitäten integriert.⁵³ Er meint den individuellen menschlichen Organismus mit seinen Gliedmaßen und Organen, seiner Empfindungs- und Bewegungsfähigkeit. Merleau-Ponty verwendet hierfür den Begriff des Körperschemas und beschreibt damit eine gewisse Situationsräumlichkeit, die dem Leib als „Gesamtbewusstsein [s] einer Stellung in der intersensorischen Welt“⁵⁴ zuteilwird. Entscheidend ist dabei nicht zuletzt das Primat der Bewe-

gung: „Schon hier wird der Leib als ein grundsätzlich motorischer definiert, was nicht nur bedeutet, dass der Leib zur Bewegung fähig ist, sondern auch, dass die Bewegungen des Leibes selbst wiederum Raum und Zeit strukturieren.“⁵⁵

Diese Beobachtung wird zur Grundlage für den Leibbegriff bei Schmitz, der im Rahmen seiner Neuen Phänomenologie ein differenziertes Vokabular leiblicher Empfindungen entwickelt. In Abgrenzung zu Merleau-Ponty charakterisiert Schmitz den Leib jedoch als eine Art unmittelbares Sich-selbst-Spüren, das unabhängig von der Sinneswahrnehmung stattfindet, und demnach als „den Inbegriff all dessen, was er von sich, als zu sich selbst gehörig, in der Gegend – nicht immer in den Grenzen – seines Körpers spüren kann, ohne sich der fünf Sinne Sehen, Hören, Tasten, Riechen, Schmecken und des aus ihren Erfahrungen gewonnenen perzeptiven Körperschemas (der habituellen Vorstellung vom eigenen Körper) zu bedienen.“⁵⁶ Um den Leib noch deutlicher vom anatomischen Körper abzugrenzen, dient maßgeblich das Motiv der Räumlichkeit: Schmitz stellt den Leib im Gegensatz zum sicht-, tast- und abgrenzbaren Körper, der sich durch Lage- und Abstandsverhältnisse bestimmen lässt, als eine Art absolut örtliches und unteilbar ausgedehntes Volumen vor, ähnlich dem Schall.⁵⁷ Der Leib gilt hier als räumliches, aber flächenloses Zentrum, das jegliche Raumerfahrung auf dynamische Weise strukturiert. Die am Leib spürbaren Dimensionen von Enge und Weite bilden die Grundlage für alles Erlebte: So äußert sich eine übermäßige Spannung zum Beispiel bei Schreck oder Angst, eine übermäßige Schwellung unter anderem bei Wollust oder beim Einschlafen.⁵⁸

Der Gewinn von Schmitz' Leibphänomenologie besteht in der „Bereitstellung eines systematischen Begriffsrepertoires zur adäquaten und differenzierten Beschreibung leiblicher Phänomene.“⁵⁹ Dies ist in der vorliegenden Untersuchung vor allem für die Werke Salcedos relevant, da auf diese Weise näher beschrieben werden kann, wie die Objekte in ihrer Anordnung sowie in ihrer materiellen Präsenz auf die Anwesenheit der Rezipierenden wirken. Allerdings muss an dieser Stelle auch berücksichtigt werden, dass das leibliche Spüren bei Schmitz als eine Art absolute, unmittelbare Ergriffenheit ohne selbstreflexive Strukturierungsprozesse vorgestellt wird: „Die Tatsachen des affektiven Betroffenseins enthalten also ein Selbstbewusstsein diesseits jeder Identifi-

zierung und Selbstzuschreibung, weil schon in ihrer bloßen Tatsächlichkeit, noch ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, die Subjektivität für den Bewussthaber [...] enthalten ist.“⁶⁰ In dieser sogenannten primitiven Gegenwart, „in der die fünf Momente *hier, jetzt, sein, dieses, ich* verschmolzen sind“⁶¹, stellt das eigenleibliche Spüren die Urform des Selbstbewusstseins dar. Es bildet den Grund für Subjektivität und Personalität sowie die Basis jeglicher Welterfahrung, in die das Selbst gleichzeitig immer schon eingebunden ist. Leiblichkeit wird in diesem Sinne als Resonanzphänomen verstanden, das in sämtlichen menschlichen Lebenszusammenhängen als eine Art Eingelassensein des Subjekts zum Tragen kommt.⁶² In eben diesem Punkt kann mit Angermann zugleich die Stärke und Kritik an Schmitz' Leibphänomenologie formuliert werden: Dadurch, dass der Leib in seiner Offenheit stets auf die Umwelt ausgerichtet ist, befreit Schmitz ihn von unterkomplexen Ursprünglichkeitsphilosophien, die ihm eine immer schon vorgängige Wahrheit oder Eigentlichkeit zusprechen würden. Gleichzeitig beschreibt er in seiner natur- und wesensphilosophischen Argumentation jedoch eine (vermeintlich) kulturelle Entfremdung der menschlichen Natur und berücksichtigt dabei nicht, dass der offene Umgebungsbezug der Leiblichkeit von seiner kulturellen Durchdringung nicht zu trennen ist.⁶³

Für die vorliegende Untersuchung soll folglich eine erweiterte Vorstellung des Leibes angeführt werden, die in unterschiedlichen Zusammenhängen bereits bei Merleau-Ponty angelegt ist und von Böhme und Waldenfels näher erläutert wird. Die neue Definition betrifft zunächst die problematische Abgrenzung des Eigenleibes vom anatomischen Körper. Waldenfels zum Beispiel hält fest, dass der Leib als solcher niemals reiner Leib ist, sondern immer auch schon die eigene Körperlichkeit betrifft.⁶⁴ Im Anschluss an Scheler und Plessner schlägt er den Begriff des Leibkörpers vor, wonach Körper (haben) und Leib (sein) als Daseinsformen untrennbar miteinander verbunden sind: Der Leibkörper „schließt demnach nicht nur den gelebten Leib mit ein [...], er schließt auch den physiologischen Apparat ein, darunter jene neurologischen und genetischen Prozesse, durch die unser Verhalten nicht nur realisiert, sondern bis zu einem gewissen Grad geformt wird.“⁶⁵

Eine solche Vorstellung beschreibt auch Böhme im Rahmen seiner Neuen Ästhetik, die sich als allgemeine Theorie der Wahrnehmung grundsätzlich dem

Verhältnis von Umweltqualitäten und menschlichen Empfindungen widmet.⁶⁶ Er führt den an Heidegger angelehnten Begriff der Befindlichkeit ein, um zu beschreiben, dass Leiblichkeit „nicht bloß Zustände des Sich-Spürens, sondern auch des körperlichen Leibes“⁶⁷ meint. Im Anschluss an Schmitz geht er zwar ebenfalls von einer Art der affektiven Betroffenheit aus, berücksichtigt aber auch den Ich-Pol der Wahrnehmung und damit unter anderem jene Aspekte, die zum Beispiel das Spüren der eigenen sozialen Existenz betreffen.⁶⁸ Diesen Umstand arbeitet auch Waldenfels vor dem Hintergrund seiner leiborientierten Phänomenologie des Fremden heraus. Im ursprünglichen Selbstempfinden ist der Leib hier auf eine Weise auf die Umwelt und Mitmenschen bezogen, die über die Intentionalität eines Verhaltens oder Erlebens hinausgeht. Um zu beschreiben, dass der Leib nicht nur auf anderes ausgerichtet ist (Woraufhin), sondern dabei immer zugleich auf fremde Ansprüche antworten muss, die die eigenen Sinnhorizonte überschreiten (Worauf), führt er den Begriff der Responsivität ein.⁶⁹ Die Tatsache, dass Selbstbezug demnach nicht nur mit Fremdbezug, sondern in entscheidendem Maße stets mit Selbstentzug einhergeht, wird im Hinblick auf die Arbeiten Salcedos näher erläutert. Dass Waldenfels auf diese Weise gleichzeitig die intersubjektive und ethische Dimension des Leibes hervorhebt, ist hier ausschlaggebend für die Selbstreflexivität der ästhetischen Erfahrung.

Eben diese Theorie macht Waldenfels' Leibbegriff auch anschlussfähig für Fragen nach einer geschlechtlich differenzierten Leiberfahrung.⁷⁰ Ein Blick auf die feministische Kritik am Leibbegriff soll nun abschließend dazu dienen, seinen grundlegenden Mehrwert für die vorliegende Untersuchung herauszuarbeiten. Merleau-Ponty wird von Vertretern und Vertreterinnen feministischer Theorien maßgeblich dafür kritisiert, den Leib zwar als geschlechtlich Seiendes – im Sinne von Geschlechtlichkeit als Intentionalität⁷¹ – vorzustellen, nicht aber Geschlechterdifferenz zu thematisieren. Als neutraler Körper wird implizit der männliche angenommen, der als solcher wiederum für das Ganze steht und gewissermaßen die Norm darstellt. Gleichzeitig wurde in Merleau-Pontys Vorstellung des Eigenleibes aber auch das Potenzial anerkannt, den Körper weder als symbolische Repräsentation oder diskursives Konstrukt kultureller Herstellung noch als gegebene biologische Konstante anzusehen; er gilt da-

mit als Alternative zur poststrukturalistischen Auflösung der Kategorien von sex und gender.⁷² Da der gelebte Körper immer bereits historisch konstituiert und im intersubjektiven Austausch vorzustellen ist, gibt es so etwas wie universale Prinzipien weiblicher Sexualität oder Körperlichkeit nicht mehr, „but rather two differently gendered and historically constituted experiences and modalities of embodiment. What is called normal depends on the values of the society in question.“⁷³ In diesem Sinne soll es auch in der Analyse der Werke Margolles' und Salcedos nicht darum gehen, leibkörperliche Wahrnehmung *als solche* darzulegen und unter einem universalistischen oder normativen Anspruch zu subsumieren. Vielmehr sind die Wahrnehmungsvorgänge stets auf ihre gesellschaftliche und kulturelle Bedingtheit hin zu befragen.

In diesem Zusammenhang betont Fielding außerdem, dass der Leib als „intersection of natural capacities and their shaping by language, culture and history that is experienced as we encounter the world“⁷⁴ dazu in der Lage ist, den Dualismus von Geist und Körper aufzuheben. Handlungsfähigkeit und Freiheit werden nun nicht länger nur an kognitive Fähigkeiten gebunden, sondern bereits im Körperlichen verankert.⁷⁵ Diesbezüglich beschreibt Fielding die Fähigkeiten des Körpers als emanzipatorische, kreative Potenzialität des Leibes – und damit letzten Endes wie Waldenfels als eine Art Antworten auf Situationen, die zu verstehen geben, „how the body is potentiality that is actualised not in terms of a discursive effect, but rather in terms of the opening up of corporeal possibilities in a movement towards a future.“⁷⁶ Als gelebte Potenzialität kann der Leib in seiner ständigen Gegenwart im Anschluss an Merleau-Ponty demnach als „unhintergebares Faktum unserer Reflexion auf die Welt“⁷⁷ angesehen werden. Dadurch wird der Körper aus seiner passiven Haltung geholt und als etwas Lebendiges verstanden, das die sinnlichen und emotiven Wurzeln für wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Vorgänge in sich birgt. Dass das Feld der Phänomene keineswegs einer privaten Innenwelt zuzuschreiben und die damit einhergehenden Bewusstseinszustände nicht psychische Tatsachen oder Intuition sind, wurde bereits von Merleau-Ponty hervorgehoben.⁷⁸ Schmitz führt hierfür einen differenzierten Begriffsapparat ein, der in erster Linie ebenfalls einer Überwindung „psychologisch-reduktionistisch-introjektionistischer Vergegenständlichungen“⁷⁹ dient. Waldenfels hingegen macht es möglich, das leibliche Selbst in Bezug

auf andere näher zu beschreiben, womit zugleich das eigene Dasein kritisch hinterfragt wird.

Zusammenfassend kann an dieser Stelle festgehalten werden, dass es dem Leibbegriff stets auch darum geht, in seiner ursprünglichen Verbundenheit einer Entfremdung des Menschen von der Welt entgegenzuarbeiten. In diesem Sinne beschreibt Böhme Leib-Sein als Aufgabe mit dem Ziel, das Wissen um unsere eigene Natur in das Selbst-Sein zu integrieren und unsere (emotionale) Teilnahme an der Welt anzuerkennen.⁸⁰ Eben diesem Vorhaben widmet sich auch die Analyse der Arbeiten Margolles' und Salcedos, wenn es grundsätzlich darum geht, die Affizierung der Rezipierenden durch die Werke auf ihr Verhältnis hin zur Umgebung – und im erweiterten Sinne zur Gesellschaft – zu untersuchen, wie im Folgenden erläutert wird.

Die affektive Wahrnehmung von Kunstwerken im Raum Mit der Dimension des Leibes wurde nun bereits an unterschiedlichen Stellen darauf verwiesen, dass Wahrnehmung immer auch räumlich konstituiert ist; diese Vorstellung ist für die Analyse von Kunstwerken als Installationen oder Objekte im Raum zentral. Die phänomenologisch ausgerichteten Konzepte der Immersion und Atmosphäre machen es möglich, das Bewusstsein über die Räumlichkeit des eigenen Körpers, die dynamisch auf verschiedene Situationen hin orientiert ist, näher zu untersuchen. Das Bewusstwerden der Wahrnehmung im Raum – der Bewegung, der sinnlichen Erfahrung sowie dem affektiven Empfinden in Bezug auf die künstlerischen Arbeiten – macht deutlich, inwiefern die Erfahrung der Welt und körperliche Erfahrung zusammenhängen. Es geht demnach zum einen um die Frage, wie die Werke die Rezipierenden und ihre Körper in ihrer sozialen, kulturellen und geschlechtlichen Spezifik adressieren. Zum anderen soll untersucht werden, wie die Besucher und Besucherinnen selbst die Wirklichkeit der Werke räumlich und zeitlich mitkonstituieren.

Vor diesem Hintergrund muss zunächst der Begriff des Raumes geklärt werden, da dieser nun jenseits seiner physikalischen Grenzen mit der Wahrnehmung interagiert oder sich vielmehr erst im Wahrnehmungsvorgang herausbildet. In der Mathematik wird Raum als ein abstraktes Ordnungsschema von

Mengen verstanden und als Behälter vorgestellt, „worin Körper ihre Lage finden und durch das hindurch sich Körper bewegen.“⁸¹ So können zum Beispiel in einem topologischen Raum Umgebungen und Nachbarschaftsbeziehungen bestimmt werden, während ein metrischer Raum zusätzlich durch Abstände definiert wird und somit auch Orte und ihre Lagen benennen kann. Derartige Definitionen des Raumes beruhen auf physikalischen Gesetzen und beziehen sich in der Analyse von Kunstwerken auf einen Ortsraum, der materiell umgrenzt, objektiv messbar und unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt ist. Wenn als solcher zum Beispiel die gegebenen Museumsräumlichkeiten genannt werden können, müssen hierbei Fragen nach der Gestaltung dieser Räume berücksichtigt werden. So wird der „Raum als Medium der Darstellung“⁸² in den Arbeiten von Margolles und Salcedo unter anderem daraufhin untersucht, inwiefern die vorgestellten Kunstwerke (als Installationen oder durch ihre Anordnung) in speziell diesen Ortsraum eingreifen oder aber konzeptuell darauf Bezug nehmen.

Die Definition eines Ortsraumes als gegebenes Gebilde geht jedoch nicht auf die Frage ein, wie das Subjekt diesen Raum erfährt. Hierfür muss ein dynamischer und relationaler Raumbegriff eingeführt werden, der die Vorstellung vertritt, dass Raum im Dialog mit menschlichem Handeln und menschlicher Wahrnehmung stetig neu hervorgebracht wird.⁸³ Entscheidend ist dabei, dass sich seine Performativität nicht nur auf den menschlichen Körper als Bewegungsapparat oder auf die tatsächliche Interaktion bezieht, sondern darüber hinaus auch auf das sinnliche und affektive Empfinden der Rezipierenden.⁸⁴ Böhme bezeichnet ihn dahingehend als Raum leiblicher Anwesenheit, der die Art und Weise beschreibt, in der wir selbst da sind und uns gleichzeitig anderes gegenwärtig ist.⁸⁵ Wenn der Raum leiblicher Anwesenheit mit dem Ortsraum in eins fällt, ist diese Erfahrung als Immersion zu beschreiben, wie angesichts der Installationen Margolles' deutlich wird.

Die räumliche Verfasstheit der Wahrnehmung meint folglich, dass sich leiblich zu spüren gleichsam bedeutet, zu spüren, „wie ich mich in einer Umgebung befinde, wie mir hier zumute ist.“⁸⁶ Auch Lehnert verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass Raumwahrnehmung immer auch Raumempfindung ist, da Räume Gefühle generieren und Gefühle wiederum Einfluss auf die Konsti-

tution von Räumen nehmen; Gefühle selbst versteht sie dabei als „in Zeit und Raum gewachsene und geprägte Bewegungen des Inneren in Kommunikation mit dem Außen.“⁸⁷ Eben diese Vorstellung bildet die Grundlage für Böhmes Konzept der Atmosphäre, das er im Anschluss an Walter Benjamins Aura-Begriff einführt, um das In-Erscheinung-Treten von Dingen als „gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen“⁸⁸ zu beschreiben. Während Schmitz Atmosphären als freischwebend im Raum vorstellt – als „Besetzung eines flächenlosen Raumes oder Gebietes im Bereich erlebter Anwesenheit“⁸⁹ – betont Böhme, dass sie erst in der Wahrnehmung durch ein Subjekt im Zusammenspiel mit Dingen erzeugt werden.⁹⁰ In diesem Sinne dient der Begriff der Atmosphäre in der Analyse der Objekte Salcedos dazu, die Affizierung der Rezipierenden durch die Kunstwerke zu untersuchen. Wenn dies in entscheidendem Maße auch den Status und Stellenwert von Gefühlen betrifft, wird unter anderem deutlich, inwiefern diese eben nicht länger als innerliche Zustände des Subjekts, sondern als Medium anzusehen sind.

Wie oben bereits angedeutet, formuliert Schmitz dieses Vorhaben in einer, der psychologischen Emotionsforschung radikal entgegengesetzten Vorstellung: Um die Entseelung der Gefühle voranzutreiben, definiert er sie als eigenständige, randlos ergossene Mächte und damit grundsätzlich als objektiv; subjektiven, personengebundenen Charakter erhalten sie erst dann, wenn sie den fühlenden Menschen leiblich ergreifen und affektiv betroffen machen.⁹¹ Die Annahme, dass Gefühle als autoritäre Phänomene gänzlich unabhängig von ihrer kulturellen und sozialen Bedingtheit aufzufassen sind, lässt sich in der vorliegenden Analyse allerdings deshalb schwer halten, da die besprochenen Kunstwerke auf unterschiedliche Weise auch Zeichenträger sind. Entsprechend sollen Gefühle hier – wie im Rahmen des affective turn gefordert wird – vielmehr auf ihren vermittelnden Status in Beziehungen hin befragt werden; der Terminus Affekte wird aus funktionaler Sicht synonym zu jenem der Gefühle verwendet.⁹² Auf breiter interdisziplinärer Ebene wird hiermit die grundlegende Fähigkeit des Körpers, affiziert zu werden und zu affizieren – „the body’s capacity to affect and to be affected“ – im Hinblick auf gesellschaftliche, politische und kulturelle, aber auch biologische und technologische Machtverhältnisse untersucht, in die Körper immer schon verstrickt sind.⁹³ Auf diese Weise können Gefühle, die nun weder als Instinkte noch als genetisch vor-

programmiert anzusehen sind, aus der Sphäre des Körperlichen und Natürlichen befreit werden, ohne sie deshalb im Schmitz'schen Sinne gänzlich in die Außenwelt zu verlagern und als objektiv zu charakterisieren. Demmerling definiert sie in diesem Zusammenhang als Weisen des Zur-Welt-Seins und entsprechend als relationale Phänomene, „zu denen jemand gehört, der in der Welt ist und der Beziehungen zur Welt pflegt.“⁹⁴ Ihren intersubjektiven Charakter betont auch Waldenfels und beschreibt sie im Anschluss an Heidegger „als die Art und Weise, sich auf Dinge zu beziehen und daran sind die Anderen von vornherein elementar beteiligt. Die Freude ist nicht ein Zustand, in dem ich mich befinde oder den ich herbeiführe, sondern ein Sichfinden mit den Anderen in der Welt.“⁹⁵ Einer solchen Vorstellung nach verlieren Gefühle den Anflug bloßer Subjektivierung und können als zwischenmenschliche und kommunikative Phänomene durchaus auch als Atmosphären bezeichnet werden, wie im Falle der Werke Salcedos deutlich wird. Hier wird die emotionale Dimension der ästhetischen Erfahrung als überpersönliche Atmosphäre des Unheimlichen beschrieben, die in der Interaktion der Rezipierenden mit den Objekten entsteht.

Im Vergleich mit den Arbeiten Margolles' ist gleichzeitig darauf zu verweisen, dass die jeweilige Intensität der Empfindungen die Qualität der Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst und dementsprechend nach unterschiedlichen Analyseinstrumentarien verlangt. Schock und Ekel sind hier als heftig aufwallende Reaktionen zwar weniger als Atmosphären, aber dennoch als „Weisen des Miteinanders“⁹⁶ zu beschreiben, die in sozialen Praktiken fundiert sind: Mit dem Ekel wird die Dimension des Gefühls als Geschmacksurteil eingeführt, das als solches wiederum auf einen moralischen Umgang mit sozialen und kulturellen Ordnungen verweist. Wenn die Werke also immer zugleich auch sozial- und kulturwissenschaftliche Diskussionen über die Konstruiertheit des Ekelhaften nach sich ziehen, können Gefühle insofern als Bedeutungen verstanden werden, als sie „auf vielfache Weise mit unseren Annahmen über die Welt verwoben [sind], und das heißt: von einer normativen sozialen Praxis geprägt, die immer auch sprachlich vermittelt ist.“⁹⁷ Auch Demmerling hebt den Umstand hervor, dass Gefühle erst durch Sprache Gestalt gewinnen. Demnach ist zwar zwischen dem Spüren von etwas und seiner sprachlichen Artikulation zu unterscheiden, zugleich aber ein bedeutender Zusammenhang zu erkennen:

„Wenn jemand über seine Gefühle spricht, repräsentiert er nichts, was in ihm vorgeht, sondern er artikuliert etwas, was dadurch, dass es artikuliert wird, zu bestimmten Wirkungen findet, sich manifestiert und bedeutungsvoll wird.“⁹⁸ In dieser Hinsicht sind sich die neueren Emotionstheorien sowohl von Seiten der Psychologie als auch der Neurowissenschaften im Wesentlichen darüber einig, dass Gefühle zwar angeboren sind, sich aber erst in kommunikativen Prozessen ausbilden, somit erlernbar und folglich kulturell determiniert sind.

Auf Basis der Annahme, dass Gefühle nicht unabhängig von Situationen und Objekten denkbar sind, geht es in der vorliegenden Untersuchung nicht zuletzt darum, die Affizierung der Rezipierenden im Austausch mit ihrer Umwelt auf ihr gesellschaftskritisches Potenzial hin zu befragen. Auch Bal verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass eine Affektanalyse in Bezug auf Kunstwerke eine starke politische Komponente besitzt, da den Rezipierenden grundsätzlich ein gewisses Maß an Sensibilität abverlangt wird: „eine Sensibilität nicht nur in Hinblick auf kognitive Fähigkeiten, sondern eine Bereitschaft, ‚in die Welt geworfen zu werden.‘ Dies zuzulassen ist die Mission der ethisch und politisch aufmerksamen BetrachterInnen.“⁹⁹ Wenn hinsichtlich der besprochenen Arbeiten eine distanzierte Betrachtungsweise erschwert wird und Gefühle als integraler Bestandteil ästhetischer Erfahrung anzuerkennen sind, dann kommt die vorliegende Analyse der Forderung Rebentischs nach, die Wirkungen der Werke nicht selbst zum Schein zu reduzieren, sondern zu perspektivieren, sodass „ihr Zusammenhang mit kulturellen und sozialen Deutungsmustern thematisch werden kann.“¹⁰⁰

Die Erkenntnisfähigkeit der Wahrnehmung Die Charakterisierung von Gefühlen als Bedeutungszusammenhänge macht nun deutlich, was oben bereits für eine Ästhetik des Performativen festgehalten wurde: Auch der Prozess der Sinngenerierung ist als performativ – und demnach als sich zwischen Subjekt und Objekt ereignend – anzusehen. Wenn Wahrnehmung als Zusammenfall von Bewusstsein und Welt gedacht wird, ist sie durch beide gleichermaßen markiert und spezifiziert. Die Situiertheit des Subjekts, worauf später noch näher eingegangen wird, spielt hierbei ebenso eine Rolle wie die äußere-

ren Bedingungen, die nicht in der eigenen Verfügbarkeit stehen. Diesen Umstand beschreibt Schürmann als Doppelhelixstruktur des Wahrnehmungsgefüges: „Das Erscheinende ist als Wahrgenommenes passiv und als Erscheinendes aktiv. Der Wahrnehmende seinerseits ist aktiv wahrnehmend und passiv vom Phänomen affiziert.“¹⁰¹ Rebentisch bezieht dieses Verhältnis wiederum auf die ästhetische Erfahrung und hält fest, dass diese (ebensowenig wie die Erscheinungsweise von Objekten) nicht im Subjekt sitzt, sondern sich vielmehr zwischen Subjekt und Objekt ereignet – „und zwar auf eine von Ersterem nie vollständig kontrollierbare Weise. Nicht allein das Objekt, sondern auch das Subjekt der ästhetischen Erfahrung ist ästhetisch nur durch und als sein Ästhetischwerden.“¹⁰² Für den Akt der Sinnfindung bedeutet dies, dass sich die Rezipierenden in Bezug auf die Werke insofern als performativ erfahren, als „die Bedeutungen, mit denen das Werk dem Betrachter gleichsam entgegenkommt, weder objektiv am Werk abzulesen sind, noch aber vom Betrachter im strengen Sinne ‚gemacht‘ werden.“¹⁰³

Eben diesen Umstand erkennt Rebentisch in Auseinandersetzung mit Fried, bei dem die Vorstellung einer performativen Bedeutungsgenerierung bereits angelegt ist, jedoch als Kritik formuliert wird, als die Autonomie ästhetischer Erfahrung an. Frieds Vorwurf gegenüber den Arbeiten der Minimal Art bezieht sich nämlich auch darauf, dass sie keine innere Referenz aufweisen und dass Bedeutung damit gänzlich vom Werkgehalt nach außen in den Akt der Wahrnehmung verlagert wird. Während die Werke der Moderne zu jedem Zeitpunkt als in sich selbst und in ihrer Bedeutung manifest wahrnehmbar sind (im Sinne einer „continuous and entire *presentness*“¹⁰⁴), ist die Dauer der Erfahrung minimalistischer Kunstwerke gewissermaßen unendlich oder zumindest undefinierbar. Diesen Umstand bezeichnet Fried ebenfalls als theatrale Eigenschaft: „The experience in question *persists in time*, and the presentment of endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless or indefinite *duration*.“¹⁰⁵ Da für Fried das Wesen moderner Kunst gerade in der Unabhängigkeit von den Rezipierenden liegt, beschreibt er die Minimal Art und die damit einhergehende Verunsicherung des verstehenden Zugangs des Subjekts zum ästhetischen Objekt als einen Angriff auf die Autonomie der Kunst.

Gegen diesen Vorwurf argumentiert Rebentisch und entwirft am Beispiel der

Installation und ihren vielschichtigen Entgrenzungstendenzen einen sogenannten „antiobjektivistischen Werkbegriff“, der auf Grundlage des neu geordneten Verhältnisses von Subjekt und Objekt einer Neufassung des Autonomiebegriffs dienen soll.¹⁰⁶ Wenn wir die Kunst nie abschließend kennen, sondern – indem wir uns auf sie einlassen – nur immer wieder neu in ihrer Potenzialität anerkennen können, dann wird ästhetische Autonomie nicht länger als Verfügung des Subjekts über das Objekt gedacht. Vielmehr bedeutet sie nun eine spezifische Art der Freiheit, die wir den Werken gegenüber erfahren, da diese eben gerade nicht zu einem weiteren Gegenstand unserer konsumistischen Objektaneignungen werden.¹⁰⁷ Die Autonomie der Kunst liegt folglich in der spezifischen Art ästhetischer Erfahrung begründet, die sich zwischen Subjekt und Objekt vollzieht und beide im Verlauf verwandelt, „das Objekt, indem es durch diesen Prozess allererst ins Werk gesetzt: als Kunst frei wird; das Subjekt, indem es in diesem Prozess eine selbstreflexive Gestalt annimmt.“¹⁰⁸ In diesem Sinne beziehen sich die Entgrenzungstendenz und Performativität der Gegenwartskunst nicht nur auf die Offenheit der Werkform, sondern auch auf die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung, die sich in erster Linie in der Unabschließbarkeit einer möglichen Sinnbildung äußert: „An solcher Kunst teilzuhaben bedeutet immer auch, an der Potenzialität des Werks teilzuhaben, die Erfahrung seiner Unendlichkeit oder Unausschöpflichkeit zu machen.“¹⁰⁹ Eben dieser Prozess wird in der vorliegenden Arbeit mit einer phänomenologischen Herangehensweise in den Blick genommen, da Wahrnehmung hier ebenfalls nicht das Verstehen einer eindeutigen Botschaft meint, sondern zunächst als „Annäherung an einen möglichen Sinn“¹¹⁰ aufzufassen ist. Erkenntnis meint daher weniger die Kenntnis wahrer Gegenstände im Sinne einer intellektuellen Setzung, sondern muss grundsätzlich offen und fragmentarisch gedacht werden: Der Sinn ist der Wahrnehmung nicht in Form von Kausalerklärungen oder eines analytischen Urteils immanent, sondern wird in der Wahrnehmung aus dem Zusammenwirken verschiedener Faktoren erst vollzogen.¹¹¹ Laut Rebenisch ist die Kunst somit autonom qua Betrachterbezogenheit und nicht weil sie auf eine bestimmte Weise verfasst ist – „sondern weil sie einer Erfahrung stattgibt, die sich aufgrund der spezifischen Struktur der Beziehung zwischen ihrem Subjekt und ihrem Objekt von den Sphären der praktischen und theoretischen Vernunft unterscheidet.“¹¹²

Damit ist auf den entscheidenden Umstand verwiesen, dass Wahrnehmung stets individualisiert und perspektivisch erfolgt. Das wahrnehmende Subjekt wird immer von seiner Vergangenheit – dem jeweiligen persönlichen Erfahrungshorizont sowie dem kulturellen und sozialen Umfeld – und von seinen Erwartungen, Hoffnungen und Wünschen beeinflusst. Im Zusammenhang mit der somatischen Dimension der Wahrnehmung ist außerdem zu berücksichtigen, dass Körper hinsichtlich ihres Geschlechts, ihres Alters und ihrer physischen Verfasstheit verschieden sind. Wenn Erkenntnis an die Bewusstseinswirklichkeit des Subjekts gebunden ist, so muss mit der Mannigfaltigkeit des Wirklichen auch eine revidierte Vorstellung von Wahrheit einhergehen. Diese wird nicht als unveränderlich, sondern eher als schwankend aufgefasst und demnach als vielgestaltig, dynamisch und relational gedacht. Wie Schürmann festhält, „erscheint nicht eine ontisch invariante Wahrheit in irgendeiner sinnlichen Verkleidung, sondern es manifestiert sich eine Sinnmöglichkeit im Konkreten und Individuellen, dessen Aspektenvielfalt nur perspektivisch erfahren werden kann.“¹¹³ Eben diesen Umstand scheinen auch die hier vorgestellten Werke mit ihren Inhalten – dem Tod und den Spuren von Gewalt, Schmerz und Trauma – zu thematisieren: In ihrer Endgültigkeit und Grausamkeit liegen diese außerhalb unserer Vorstellungskraft und stellen den Zusammenbruch dessen dar, was rational fassbar ist und kognitiv angeeignet werden kann. Die phänomenologische Analyse der Arbeiten Margolles' und Salcedos macht es folglich möglich, mit ihrer Performativität auch das Potenzial herauszuarbeiten, in den Lücken des Verstehens mit einer leibkörperlichen Erfahrung anzuschließen.¹¹⁴ Mit der Vorstellung des gelebten Körpers geht es also insgesamt auch darum, das Subjektive am Erkenntnisprozess als fundamentale Erfahrungsquelle zu restituieren; dass dies zwangsläufig unter Miteinbeziehung der eigenen Forschungsperspektive geschieht, wurde einleitend bereits angesprochen. Um zu verdeutlichen, dass eine Fokussierung auf die Wirkungs- und Wahrnehmungsweise von Kunst weder Solipsismus noch – angesichts ihrer semantischen Unerschöpflichkeit – eine willkürliche oder beliebige Interpretierbarkeit fördert¹¹⁵, sollen die Werke im Anschluss an die phänomenologische Analyse in Bezug zu ihrem Produktionskontext gesetzt werden. Wenn die Arbeiten als performativ hinsichtlich ihrer Erscheinung und

Wirkung vorgestellt werden, so gilt es, sowohl den Erfahrungsbegriff näher zu bestimmen als auch die Rolle der Künstlerinnen und ihre Herangehensweise jenseits einer schöpferischen Originalität oder Intentionalität zu befragen. Denn letztlich sollte, wie Rebentisch festhält, die Offenheit des Kunstwerks nicht als Demokratisierung der Kunstproduktion missverstanden werden: Die Beteiligung am Werk ist vielmehr als Einladung zu verstehen, vor einem Horizont, den der Künstler oder die Künstlerin stets schon gesteckt hat.¹¹⁶

Anmerkungen

- 1 Vgl. Rebentisch 2013, S. 25. Rebentisch baut ihre Argumentation hierzu maßgeblich auf zwei Texten auf: Umberto Eco's *Die Poetik des offenen Kunstwerks* (1973) sowie Rüdiger Bubners Aufsatz *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* (1989). Den Begriff der Gegenwartskunst definiert die Autorin „als eine Figur des Fortschritts an kritischem Bewusstsein vom Gehalt der Moderne“, ebd., S. 12.
- 2 Vgl. ebd., S. 25f.
- 3 Die Vorstellung des impliziten Betrachters (im Anschluss an das Konzept des impliziten Lesers in den Literaturwissenschaften) wurde bereits von Wolfgang Kemp formuliert. Innerhalb der von ihm begründeten Rezeptionsästhetik gilt die Prämisse, dass die Rezipierenden durch die Werkstruktur gezielt angesprochen und in ihrer Wahrnehmung folglich gesteuert werden, vgl. Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.
- 4 Vgl. Blunck 2005, S. 89. Da das Werk hier als offene Situation gilt, in der die Rezipierenden zu Co-Produzierenden werden, spielt auch die Frage nach der kollektiven Autorschaft eine Rolle. Als Beispiel wären unter anderem Arbeiten zu nennen, die die neueren Medien nutzen oder aus dem Bereich der Netzkunst stammen, vgl. hierzu Kat. Ausst. *The art of participation. 1950 to now*, San Francisco Museum of Modern Art 2008, San Francisco u.a. 2008.
- 5 Bättschmann erkennt solche Tendenzen bereits bei den Surrealisten, in der amerikanischen Malerei nach 1945 und den Höhepunkt schließlich in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, wo er eine Verschiebung von der Rezeptions- hin zu einer Prozessästhetik konstatiert, vgl. Bättschmann, Oskar: *Der Künstler als Erfahrungsgestalter*, in: Stöhr, Jürgen (Hg.): *Ästhetische Erfahrung heute*, Köln 1996, S. 248–281. Zur Publikumsbeteiligung bei den historischen Avantgarden vgl. auch Görner, Veit: *Der Betrachter als Akteur*, München 2005.
- 6 Vgl. Blunck 2005, S. 89.
- 7 Vgl. ebd., S. 97–101. Rebentisch reflektiert diese Frage in Bezug auf Felix Gonzalez-Torres' Arbeit *Untitled (Lover Boys)* aus dem Jahre 1991, die eine Installation aufgeschütteter Bonbons zeigt, deren Gesamtgewicht dem Körpergewicht des an AIDS verstorbenen Partners des Künstlers entspricht. Das Publikum ist dazu eingeladen, Bonbons aus dem Haufen wegzunehmen und Rebentisch kommt zu dem Schluss, dass es hierbei in der Tat nicht um direkte Partizipation geht, sondern eher um die Thematisierung derselben: Allein die Möglichkeit der Teilnahme verstrickt die Rezipierenden in das Werk und unter Umständen in die eigenen Vorurteile gegenüber HIV-Infizierten, vgl. Rebentisch 2013, S. 68–72.
- 8 Vgl. Blunck 2003, S. 18f. Wobei Rebentisch diesbezüglich im Anschluss an Eco zwischen einer metaphorischen Offenheit des Kunstwerkes im Sinne einer allgemeinen Bedeutungsoffenheit und einer buchstäblichen Offenheit im Sinne einer konkreten Unvollendetheit unterscheidet; nur im Falle letzterer wird die Funktion der interpretierenden Subjektivität zum Formprinzip der Werke, vgl. Rebentisch 2013, S. 29.
- 9 Vgl. hierzu auch Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München 2006. Der Sammelband geht diesen Fragen in drei Sektionen nach, die ästhetische Erfahrung entweder als Aktion, Emotion oder Läsion auffassen.
- 10 Vgl. Rebentisch im Gespräch mit Laleg, Laleg 2012, S. 27.
- 11 Diesbezüglich verzeichnet Kwon eine Weiterentwicklung der Kunst im öffentlichen Raum hin zu einer Kunst im öffentlichen Interesse, der sogenannten „New Genre Public Art“, die seit Anfang der 1990er Jahre gemeinschaftsbasierte Projekte im städtischen Raum realisiert, um soziale, politische und ökonomische Aspekte öffentlichen Lebens zu verhandeln, vgl. Kwon, Miwon: *Public Art und städtische Identitäten*, 08/2002, eipcp – europäisches institut für progressive kulturpolitik, <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/de> (04.08.2015).
- 12 Rebentisch im Gespräch mit Laleg, Laleg 2012, S. 32. Dabei unterscheidet sie die ästhetische Erfah-

- rung gleichzeitig vom Erlebnis der Unterhaltung sowie von Erfahrungen, die erkennend oder handelnd gemacht werden; die Spezifik der ästhetischen Erfahrung wird im letzten Kapitel dieser Arbeit näher erläutert.
- 13 Rebutisch 2013, S. 60.
 - 14 Eine solche ist vom Begriff der Performance zu unterscheiden, der sich als künstlerische Praxis auf den einmaligen, zeitlich abgegrenzten Akt zwischen dem Künstler oder der Künstlerin in Aktion und dem Publikum bezieht, vgl. Plodeck 2010, S. 45.
 - 15 Plodeck bietet einen umfassenden Überblick über die „Diskursfigur Performativität“ innerhalb der verschiedenen Disziplinen, vgl. ebd., S. 37–106.
 - 16 Vgl. ebd., S. 13.
 - 17 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 19.
 - 18 Ebd., S. 47. Um Theater als Aufführung (und nicht als Text) zu verstehen, bezieht sich Fischer-Lichte auf die Nähe zwischen theaterwissenschaftlichen Ansätzen und Ritualforschung. Der wirklichkeitskonstituierende Charakter des Performativen äußert sich hier mitunter in der Bildung einer Gemeinschaft zwischen Agierenden und Publikum; Performativität wird also als soziales Handeln im engen Sinne aufgefasst. Dies entspräche den oben genannten Ansprüchen der relationalen Ästhetik Bourriauds; für eine Kritik vgl. Rebutisch 2013, S. 60–72.
 - 19 Plodeck 2010, S. 15. Während Fischer-Lichte die Frage nach der Performativität von Körperlichkeit in erster Linie auf die Protagonisten von Schauspiel und Performance bezieht, verschiebt sich diese in der vorliegenden Analyse auf die Erfahrung der Rezipierenden; die ausschlaggebende Gemeinsamkeit wiederum besteht in der Thematisierung des Leibes, vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 129f.
 - 20 Fried 1998, S. 153.
 - 21 Hantelmann 2001, S. 259. Dabei spricht sie von einer grundlegenden phänomenologischen Neukonzeption, die unter anderem dazu führt, dass nun auch Autoren und Autorinnen aus Kunstkritik und Wissenschaft in ihrer Analyse auf die eigene Erfahrung zurückgeworfen werden und demnach nicht länger dazu in der Lage sind, ihre distanzierte Haltung zu wahren.
 - 22 Plodeck 2010, S. 320.
 - 23 Zu diesem Schluss kommt auch Plodeck am Ende ihrer Untersuchung und unterteilt den Rezeptionsprozess performativer Installationen deshalb in unterschiedliche Zeitsequenzen: „in eine primäre Phase der unmittelbaren Rezeption und Teilnahme an oder in einer Installation und eine anschließende Phase der Interpretation eines bereits vollzogenen Phänomens. Es etablierte sich dabei eine Praxis- und Erfahrungsebene und eine Signifikanten- und Sinnebene der ästhetischen Erfahrung.“, ebd., S. 323. In der vorliegenden Analyse soll es eher um die Frage gehen, wie diese Prozesse nicht nacheinander, sondern integrativ gedacht werden können.
 - 24 Vgl. Hantelmann 2001, S. 255. Aus poststrukturalistischer bzw. dekonstruktivistischer Sicht gilt in diesem Zusammenhang die These, dass performative Akte (als Zitat aufgefasst) nur über Wiederholung aktualisiert werden können, dabei aber nie mit sich selbst identisch sind, sondern immer bereits Differenz mit ins Spiel bringen. Darauf basiert auch die Ereignisästhetik Dieter Merschs, wo Performativität als Akt, Vollzug und Setzung (als Gegenpol zu Semiotizität) beschrieben wird und sich in nicht-intentionalen Geschehnissen äußert, die als solche wiederum jegliche Form der Narration sowie die Vorstellung von Metaphern und Botschaften ausschließen und somit unwiederholbar und absolut singular sind, vgl. hierzu Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2002.
 - 25 Schürmann 2000, S. 15. Schürmann widmet sich in ihrer Untersuchung den Werken James Turrells, die insofern das bloße Wahrnehmungsereignis erlebbar machen, als sie keinen zu dechiffrierenden Gegenstandswert mehr aufweisen, vgl. ebd., S. 122. In der Analyse geht es daher weniger um das Verhältnis von Material- und Zeichencharakter denn darum, Wahrnehmung als Einheit von Denken und Sehen (anschauliches Erkennen) darzulegen: Im Anschluss an Merleau-Ponty gilt, dass Wahr-

- nehmung niemals indifferente Reizaufnahme und deshalb nur schwer unabhängig von Denkleistungen vorstellbar ist, vgl. ebd., S. 134–138. Was Schürmann grundsätzlich für die Spezifik des Erkenntniswerts der Wahrnehmung herausarbeitet, kann für die vorliegende Analyse fruchtbar gemacht werden.
- 26 Mörth 1997, S. 78.
- 27 Merleau-Ponty 1966, S. 13f.
- 28 Schürmann 2000, S. 32. Wahrnehmung als hervorbringende Tätigkeit bedeutet, dass Ich und Welt sowie Wahrnehmendes und Erscheinendes zusammenfallen, vgl. ebd., S. 132.
- 29 Merleau-Ponty 1966, S. 16.
- 30 Stoller 1995, S. 39.
- 31 Merleau-Ponty 1966, S. 14.
- 32 Vgl. ebd., S. 463f.
- 33 Schürmann 2000, S. 69. Schürmann etabliert das wahrnehmende Ich als phänomengerechte Alternative zum Cogito. Während letzteres auf eine Unterscheidung zwischen sich und der Welt setzt, entspringt das Aisthanomai einer genetischen Verbundenheit mit derselben, vgl. ebd., S. 38f. Dabei ist jedoch auch festzuhalten, dass Merleau-Pontys Zur-Welt-Sein letztlich eine Wahrnehmungsbewegung beschreibt, die nach wie vor vom Subjekt ausgeht. In seinem Spätwerk *Le Visible et l'invisible* (1964) radikalisiert er diese Vorstellung und stellt die Beziehung von Subjekt und Objekt als chiasmatische Verschränkung vor, in der Leib und Welt nahtlos ineinander übergehen. Der Begriff des Fleisches (*la chair*), den er an die Stelle des Leibes setzt, vollzieht eine vollkommene Dezentrierung des Subjekts; es gilt nun: „Die Dinge haben uns und nicht wir die Dinge.“, vgl. Mörth 1997, S. 80.
- 34 Schürmann 2000, S. 40.
- 35 Stoller 1995, S. 82. In diesem Sinne hält auch Fuchs fest, dass Subjektivität hier eben nicht transzendent gedacht wird, sondern feldförmig in die Welt hinein erstreckt ist: „Im bewussten Wahrnehmen und Handeln greifen wir die partizipierende Beziehung auf, in welcher der Leib mit der Welt steht; wir verlassen uns auf den Sinn und die Vertrautheit, die er durch Einrichtung, Einstimmung und leibliche Kommunikation bereits hergestellt hat.“, Fuchs 2000, S. 333. Grundsätzlich vereint Fuchs einen phänomenologischen Ansatz mit psychoanalytischen und neurowissenschaftlichen Theorien und vertritt damit eine fruchtbare interdisziplinäre Perspektive.
- 36 Schürmann 2000, S. 69.
- 37 Merleau-Ponty 1966, S. 371.
- 38 Stoller 1995, S. 47.
- 39 Ebd., S. 106. Da auf diese Weise grundsätzlich die Irrtumsanfälligkeit der Wahrnehmung akzeptiert wird, ist die Frage nach der Wirklichkeit der Wahrnehmung zunächst naheliegender als jene nach der Wahrheit: „Die Wirklichkeit der Wahrnehmung hat ihre eigene Wahrheit immer dort, wo die Wahrnehmung in actu der Realisationsmodus einer phänomeneigenen Seins- und Vorkommensweise ist.“, ebd., S. 52. Was das für die Erkenntnisfähigkeit der Wahrnehmung bedeutet, wird abschließend in diesem Kapitel erläutert.
- 40 In diesem Zusammenhang hebt Böhme die begriffliche Unterscheidung zwischen Realität und Wirklichkeit hervor: Erstere beschreibt die Existenzweise der Dinge, letztere ihr Erscheinungswesen auch abseits materieller Entitäten, vgl. Böhme 2013b, S. 18f. Zugang zur Realität lässt sich demnach im Modus des Begreifens (rational und taktil) erlangen, Zugang zur Wirklichkeit wiederum im Modus der (subjektiven) Wahrnehmung, vgl. Rauh 2012, S. 124f.
- 41 Merleau-Ponty 1966, S. 80.
- 42 Schürmann 2000, S. 121.
- 43 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 29.
- 44 Vgl. Rebentisch 2013, S. 45f.
- 45 Vgl. Fuchs 2000, S. 26. Auch Mörth betont in diesem Zusammenhang, dass eine phänomenologische Philosophie eher darauf abzielt, das Zusammenwirken verschiedener Prozesse zu verstehen als

- darauf, diese Erfahrungen eindeutig festzuschreiben, vgl. Mörth 1997, S. 77.
- 46 Fischer-Lichte 2004, S. 246.
- 47 Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 95f.
- 48 Ebd., S. 115. Laut Rauh führt eben dieser Umstand seiner unmittelbaren Präsenz nicht zuletzt dazu, dass er im Vergleich zum Körper nicht gesondert auffällt, damit zu weniger bewusster Verfügbarkeit steht und so wiederum diffuse Begriffsbildungen fördert, vgl. Rauh 2012, S. 132.
- 49 Auch die kinästhetischen Empfindungen zeugen davon, dass sich der Leib in seinen Bewegungen jenseits von seinem Verstand selbst empfindet, was zum Beispiel in der Wahrnehmung von Schmerzen zum Ausdruck kommt, vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 118f. Dementsprechend gestaltet sich Wahrnehmung gleichzeitig als aktive Hervorbringung und passives Ergriffensein, vgl. Schürmann 2000, S. 25.
- 50 Merleau-Ponty 1966, S. 249.
- 51 Schürmann 2000, S. 157.
- 52 Merleau-Ponty 1966, S. 268.
- 53 Vgl. ebd., S. 273f.
- 54 Ebd., S. 125. Als räumlich-zeitliche, sensorisch-motorische Einheit begründet der Leib nicht nur die eigene Subjektivität, sondern darüber hinaus immer auch schon die Erfahrung des Leibes in der Welt. Wenn dem Körperschema auf diese Weise die Dimension der Intersubjektivität eingeschrieben ist, so finden sich Überschneidungen zwischen Merleau-Pontys Phänomenologie der Wahrnehmung und den Neurowissenschaften, vgl. Kristensen 2012, S. 32–36.
- 55 Kristensen 2012, S. 28. Merleau-Ponty verwendet hier die Metapher des Wohnens, um das Verhältnis von Leib zu Raum und Zeit, also zur Welt im Ganzen zu beschreiben, vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 169.
- 56 Schmitz 2012, S. 40f. An die Stelle der Organe treten hier die sogenannten „Leibesinseln“, die sich als Regionen ohne scharfe Konturen ständig verändern und daher durchaus mehrere Organe betreffen können, so zum Beispiel im Falle von Bauchschmerzen.
- 57 Zur Räumlichkeit des Leibes sowie der Erläuterung absoluter Örtlichkeit vgl. Andermann 2012, S. 133–136.
- 58 Vgl. ebd., S. 137.
- 59 Ebd., S. 130. Dahingehend definiert Schmitz als Empfindungen des Leibes sowohl bloße leibliche Regungen (wie Schreck, Angst, Schmerz, Hunger, Ekel oder Müdigkeit), leibliche Regungen als affektives Betroffensein von Gefühlen (wie Freude, Trauer, Zorn oder Scham) und gespürte willkürlich und unwillkürliche Bewegungen (wie Gehen, Greifen, Zittern) als auch „unumkehrbare leibliche Richtungen, teils ohne Bewegungen vorkommend wie der Blick, teils an Bewegungen gebunden wie Ausatmen und Einatmen.“, Schmitz 2012, S. 41.
- 60 Schmitz 2011, S. 23.
- 61 Ebd., S. 24.
- 62 Die Tatsache, dass Schmitz dabei auch Gefühle gänzlich unabhängig vom Selbst in die Außenwelt verlagert, wird im nächsten Abschnitt diskutiert.
- 63 Der wesentliche Vorwurf an Schmitz besteht darin, den Menschen reduzierend auf Wesensmerkmale hin zu definieren, vgl. Andermann 2012, S. 142f.
- 64 Vgl. Waldenfels 2000, S. 281.
- 65 Waldenfels 2006, S. 82. Vgl. hierzu auch Schürmann, Volker: Max Scheler und Helmuth Plessner – Leiblichkeit in der Philosophischen Anthropologie, in: Alloa, Emmanuel u.a. (Hg.): Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Stuttgart 2012, S. 207–223.
- 66 Dabei untersucht er nicht nur das Gebiet der Kunst: Ästhetik ist gleichermaßen auf den Bereich des Designs und vor allem auf die Natur zu beziehen, was die Rede von einer ökologischen Naturästhetik nach sich zieht, vgl. Böhme 2001, S. 23. In diesem Zusammenhang beschreibt Böhme den Leib als „die Natur, die wir selbst sind“, betont aber gleichzeitig, dass wir niemals ganz Natur, sondern immer

auch schon wissende und reflektierende Person sind, vgl. Böhme 2008, S. 119–135. Wenn eine Leibphänomenologie demnach nicht dazu in der Lage ist, den cartesianischen Dualismus zu übergehen, geht es laut Böhme vielmehr um die Frage, wie sich der Mensch selbst konstituiert und zu sich selbst verhält, vgl. Gahlings 2006, S. 74.

- 67 Böhme 2001, S. 82.
- 68 Vgl. ebd., S. 86. Der Begriff der Befindlichkeit wird in Bezug auf die Arbeiten Salcedos noch näher erläutert.
- 69 Vgl. Waldenfels 2000, S. 367–369. Mit dieser These kritisiert Waldenfels Schmitz' Vorstellung des eigenleiblichen Spürens, dessen Selbstbezogenheit die Voraussetzung für jeglichen Bezug zum Anderen bildet und so das Fremde in das Eigene integriert. Da bei Schmitz das eigenleibliche Spüren immer erst auf sich selbst bezogen ist und jeglichem Fremdbezug vorausliegt, wirft Waldenfels ihm vor, das cartesianische Ego anstatt eines Denkens in Form eines Spürens zu retten, vgl. ebd., S. 267–273.
- 70 Vgl. Waldenfels, Bernhard: Fremdheit des anderen Geschlechts, in: Stoller, Silvia (Hg.): Phänomenologie und Geschlechterdifferenz, Wien 1997, S. 61–86.
- 71 Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 185–206.
- 72 So wird aus sozialwissenschaftlicher Perspektive das poststrukturalistische Körperverständnis mit der Leiberfahrung im Hinblick auf eine geschlechtsspezifische Wahrnehmung zusammengebracht, vgl. hierzu Jakobs, Monika: Leib konstruiert Geschlecht. Überlegungen zur These Gesa Lindemanns und zum Konstruktivismus in der Gender-Debatte, in: Bowald, Béatrice: KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung, Bern 2002, S. 134–151. Jäger entwirft in diesem Zusammenhang eine Theorie der Inkorporierung, die den Leib als Ort der Rekonstruktion sozialer Ordnung ansieht, vgl. Jäger, Ulle: Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporierung, Königstein 2004.
- 73 Oksala 2006, S. 222.
- 74 Fielding 2005, S. 99. Laut Fielding gelingt dies in Butlers Ansatz nicht, da der gelebte Körper der Erfahrung nicht berücksichtigt wird; Körper wird hier nach wie vor von außen identifiziert und so gänzlich dem Primat der Sprache und somit dem Geist untergeordnet.
- 75 Dahingehend verweist Fischer-Lichte auf die neuesten Erkenntnisse der Neurowissenschaften, unter anderem von Antonio Damasio: „Wie die Forschung in jüngster Zeit überzeugend nachgewiesen hat, sind es weniger unsere ruhigen Reflexionen oder prinzipielle Grundannahmen über die Beschaffenheit der Welt und andere Überzeugungen, aus denen sich unsere Handlungen ableiten lassen. Vielmehr sind es unsere Gefühle, welche die entscheidendste Motivation für unsere Handlungen liefern.“, Fischer-Lichte 2004, S. 267.
- 76 Fielding 2005, S. 96. In diesem Sinne beschreibt auch Oksala Subjektivität als „embodied capacity to creatively respond to the existing norms“, wonach die Vorstellung dessen, was sexuelle Differenz bedeutet und wie sie aussieht, stets neu formuliert werden muss, vgl. Oksala 2006, S. 224.
- 77 Mörth 1997, S. 78.
- 78 Vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 81.
- 79 Schmitz 2011, S. 21.
- 80 Nach Böhme tritt das Selbst-Natur-Sein des Leibes durch die Emanzipation der Person und der Herausbildung des expliziten Selbstbewusstseins in eine vielfältige Dialektik von Sein und Haben auseinander, die den Leib zum Instrument (unter Umständen auch zum Ballast) werden lässt und seinen Eigensinn untergräbt, vgl. Böhme 2008, S. 134f. In diesem Sinne hält auch Mörth fest: „Im Vertrauen auf ein rationales Vermögen behält das Subjekt die Vorherrschaft über seine leiblichen Befindlichkeiten nur, wenn es sie mit Rekurs auf den traditionellen Wissens- und Wissenschaftsbegriff in die Sprache biologistischer Beschreibungen zwingt und damit in ihrer existenziellen Dimension negiert.“, Mörth 1997, S. 75.
- 81 Böhme 2006, S. 118.

- 82 Böhme 2004, S. 132.
- 83 Vgl. hierzu auch Fischer-Lichte 2004, S. 188–200.
- 84 Damit geht dieser Raumbegriff über die Vorstellung eines im engsten Sinne sozial produzierten Raumes (basierend auf Henri Lefebvre) sowie über kulturgeografische Forschungen (zum Beispiel den Kartografien von Kulturen) hinaus – beides fällt seit Ende der 1980er Jahre in den Diskurs um den sogenannten „spatial turn“, wo Raum ebenfalls nicht als Gegebenheit angenommen, sondern in seiner sozialen, symbolischen oder semiotischen Konstruktion untersucht wird. Für einen Überblick vgl. Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2010; verschiedene kulturwissenschaftliche Beiträge hierzu finden sich bei Frank, Michael C. u. a. (Hg.): Räume, Bielefeld 2008.
- 85 Vgl. Böhme 2004, S. 134.
- 86 Böhme 2013a, S. 31.
- 87 Lehnert 2011, S. 11.
- 88 Böhme 2013a, S. 34.
- 89 Schmitz 2012, S. 39.
- 90 Auch laut Bockemühl haben Atmosphären vor oder außerhalb des Wahrnehmungsprozesses keine Existenz; allerdings beschreibt er sie letztlich doch als Innenerfahrungen des erlebenden Subjekts, die als Qualitäten des Erscheinenden als Außenerfahrungen wahrgenommen werden, vgl. Bockemühl, Michael: Atmosphären sehen. Ästhetische Wahrnehmung als Praxis, in: Mahayni, Ziad (Hg.): Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst, München 2002, S. 203–222.
- 91 Dabei unterscheidet er zwischen einem Gefühl und dem affektiven Betroffensein durch ein Gefühl, wonach Gefühle auch nicht gefühlt, sondern lediglich wahrgenommen werden können, vgl. Schmitz 2012, S. 43. Wenn er sie im Weiteren als Halbdinge bezeichnet, beschreibt er entgegen den geläufigen Ansätzen der Emotionsforschung das Zusammenfallen vom subjektiven Erleben der Gefühle und ihrer Entstehung (Kausalität und Genese), vgl. hierzu Blume, Anna und Christoph Demmerling: Gefühle als Atmosphären? Zur Gefühlstheorie von Hermann Schmitz, in: Landweer, Hilge (Hg.): Gefühle – Struktur und Funktion, Berlin 2007, S. 113–133.
- 92 So gebraucht auch Bal ihn im Sinne eines Mediums dazu, um alle emotiven Vorgänge in unterschiedlichen Akzentuierungen und Nuancierungen dem Begriff der Repräsentation entgegenzustellen, vgl. Bal 2006, S. 7f.
- 93 Für einen differenzierten und ausführlichen Überblick über das Forschungsfeld vgl. Gregg, Melissa und Gregory J. Seigworth (Hg.): The affect theory reader, Durham 2010.
- 94 Demmerling 2011, S. 52. Sowohl Gefühle als auch Affekte sind damit vom Begriff der (inneren) Stimmung zu unterscheiden, der als solcher im Deutschen tendenziell eine individuelle Betroffenheit (oftmals ohne klaren Objektbezug) meint, vgl. Rauh 2012, S. 141. Böhme beschreibt das Verhältnis von subjektiver Stimmung und Atmosphäre anhand der sogenannten Ingressions- oder Diskrepanzerfahrung, vgl. Böhme 2001, S. 46–50. Vgl. hierzu auch Henckmann, Wolfhart: Atmosphäre, Stimmung, Gefühl, in: Goetz, Rainer und Stefan Graupner (Hg.): Atmosphäre(n). Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff, München 2007, S. 45–84.
- 95 Waldenfels 2000, S. 289. Vgl. hierzu auch Slaby, Jan: Emotionaler Weltbezug. Ein Strukturschema im Anschluss an Heidegger, in: Landweer, Hilge (Hg.): Gefühle – Struktur und Funktion, Berlin 2007, S. 93–112.
- 96 Demmerling 2011, S. 52.
- 97 Rebentisch 2013, S. 81. Als Beispiel für diese Beobachtung nennt die Autorin ebenfalls Werke mit ekelerregendem Charakter. Hier wird außerdem eine Verbindung von Geist und Körper angedeutet, die auch von Seiten der Neurologie bestätigt wird: Für die Vorstellung, dass Wissen nicht als abstrakte Substanz aufzufassen ist, sondern durch den partizipativen Prozess des Lernens als Handlungsergebnis entsteht und emotional gestützt ist vgl. zum Beispiel Hackl, Bernd: Gefühle der Veränderung. Die Bedeutung der Emotionen in einem nicht-intellektualistischen Lernverständnis, in: Esterbauer,

Reinhold u. a. (Hg.): Emotionen im Spannungsfeld von Phänomenologie und Wissenschaften, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 69–91. Die Kooperation neurowissenschaftlicher und phänomenologischer Ansätze, die sich dabei anbietet, ist laut Lehnert jedoch nur fruchtbar, solange Gefühle nicht so stark in neurologischen Prozessen verankert werden, dass sich die kulturwissenschaftliche Emotionsforschung in eine gegenläufige Bewegung zu aktuellen Konzepten der performativen Hervorbringung menschlicher Identitäten, Affekte und Verhaltensweisen setzt, vgl. Lehnert 2011, S. 17. Auf eine Übereinstimmung phänomenologischer und naturwissenschaftlicher Ergebnisse der Wahrnehmungsanalyse verweist auch Schürmann, vgl. Schürmann 2000, S. 63–68.

- 98 Demmerling 2011, S. 54.
- 99 Bal 2006, S. 19.
- 100 Rebentisch 2013, S. 82.
- 101 Schürmann 2000, S. 62.
- 102 Rebentisch 2013, S. 51.
- 103 Rebentisch 2005, S. 27.
- 104 Fried 1998, S. 167.
- 105 Ebd., S. 166.
- 106 Vgl. insbesondere Rebentisch 2003.
- 107 Vgl. Rebentisch 2013, S. 37f.
- 108 Rebentisch 2005, S. 27.
- 109 Rebentisch 2013, S. 35. Dabei hebt Rebentisch ebenfalls hervor, dass eine derartige Erfahrung nur macht, wer dieser Potenzialität gegenüber nicht indifferent bleibt. Die Unerschöpflichkeit der Erfahrung verweist außerdem auf die Zeitlichkeit des Rezeptionsprozess, die im letzten Kapitel dieser Arbeit untersucht werden soll.
- 110 Schürmann 2000, S. 159.
- 111 Vgl. Stoller 1995, S. 138. Als naturegegebene Reflexion, die „entspringt, ohne selbst zu wissen, woher“, beschreibt Merleau-Ponty diesen Umstand als ursprüngliches Erkennen, vgl. Merleau-Ponty 1966, S. 65f.
- 112 Rebentisch 2003, S. 12.
- 113 Schürmann 2000, S. 158. In diesem Sinne formuliert auch Stoller die erweiterte Vorstellung einer ambivalenten Wahrheit, die über eindeutige Begriffsbestimmungen hinausweist und Mehrdeutigkeit miteinschließt, vgl. Stoller 1995, S. 118f. In diesem Zusammenhang wurde die Kritik an Merleau-Pontys Philosophie, dass er in Detailfragen unkonkret bleibe und seinem Denken demnach die notwendige Radikalität fehle, gleichzeitig als Potenzial formuliert: So hält Schürmann fest, er verabschiede dadurch „das disjunktive Entweder-Oder-Denken zugunsten eines Ambivalenzen integrierenden Sowohl-Als-Auch-Denkens.“, Schürmann 2000, S. 26.
- 114 Vor allem angesichts traumatischer Erfahrungen wurde bereits von einer Art Körperwissen gesprochen, das selbige als immerwährende inhärente Fremdheit körperlich bewahrt; so zum Beispiel in Bezug auf Charlotte Delbos Ausführungen über ihren Aufenthalt in Auschwitz, vgl. hierzu Trigg, Dylan: The memory of place. A phenomenology of the Uncanny, Athen 2011.
- 115 Vgl. Rebentisch 2013, S. 36.
- 116 Die Orientierung an etwas Bestimmten schmälert dabei die Unerschöpflichkeit der Kunst nicht, sondern stellt ihre Bedingung dar, da sie trotzdem immer, wie oben dargelegt, ein gewisses Maß an Fremdheit behält, vgl. ebd., S. 36f.

III *Rezeption als affektives Wahrnehmungsereignis* ***Analyse der Werke von Margolles und Salcedo***

Nachdem im vorangehenden Kapitel das Fundament der theoretischen Auseinandersetzung mit den Werken dargelegt wurde, soll der Blick im Folgenden auf die künstlerischen Positionen von Teresa Margolles und Doris Salcedo gerichtet werden. Gemäß einer Ästhetik des Performativen soll maßgeblich der Frage nachgegangen werden, wie Raum, Zeit und Körper im Akt der Wahrnehmung ineinanderwirken. Die ganzheitliche und vor allem leibkörperliche Art der Wahrnehmung, die die Arbeiten vorstellen, kann mit dem Konzept der Immersion im Falle Margolles' und dem Begriff der Atmosphäre angesichts der Werke Salcedos näher untersucht werden. Aus phänomenologischer Sicht machen es die beiden Modelle möglich, die unterschiedlich intensive sowie verschiedenartig gesteuerte Miteinbeziehung der Rezipierenden angemessen zu beschreiben. In diesem Sinne werden im Kapitel über Margolles – im Hinblick auf die Radikalität ihrer Strategie und das Medium der Installation – zunächst die grundlegenden Bedingungen und Charakteristika eines performativen Wahrnehmungsereignisses herausgearbeitet. Diese dienen als Basis für die Auseinandersetzung mit den Werken Salcedos und können hier in Anbetracht der subtileren und diffuseren Wirkungsweise der Objekte entsprechend differenziert werden.

Teresa Margolles

Die Begegnung mit dem Tod als Verlust des Körpers

Im Folgenden sollen drei Arbeiten aus dem Schaffen der mexikanischen Künstlerin Teresa Margolles vorgestellt werden, die – obwohl von der Künstlerin nicht als Serie konzipiert – aufgrund ihrer ähnlichen strukturellen Beschaffenheit innerhalb des Gesamtwerks gruppiert werden können. Grundsätzlich geht es von Seiten der Künstlerin um die Auseinandersetzung mit dem Tod, wobei in den Werken sowohl die Dimension des eigenen Sterbens als auch der konkrete Tod anderer angesprochen wird. Eine Analyse der drei Installationen *Aire*, *Vaporización* und *En el Aire* soll zunächst die bildnerische Strategie im Umgang mit dem Thema herausarbeiten: Wie kann dasjenige, das

allenfalls individuell vorstellbar, nicht aber mimetisch abbildbar ist, dargestellt werden? Entscheidend ist, dass sich Margolles mit ihren Arbeiten im Bereich des Dokumentarischen bewegt und dennoch Strategien des Sichtbarmachens wählt, die maßgeblich auf einer Diskrepanz zwischen Form und Inhalt beruhen. Dieses Spannungsverhältnis äußert sich in der Begegnung mit den Werken in einer plötzlichen Wende: Die direkte Konfrontation mit dem Tod wird zunächst verschleiert und erst in einem zweiten Moment für die Besucher und Besucherinnen erfahrbar gemacht. Dieser zweigeteilte Rezeptionsprozess soll mit dem Konzept der Immersion näher untersucht werden. Jenes ermöglicht es zum einen, die Art der ganzheitlichen Wahrnehmung der Rezipierenden innerhalb der Installation angemessen zu beschreiben sowie gleichzeitig die affektiven Momente als Auftauchen aus der Immersion und damit als kritisches Potenzial der Werke in den Blick zu nehmen.

Wie den Tod ins Bild setzen? Die Werkgruppe *Vaporización, Aire* und *En el aire*

Die drei hier besprochenen Arbeiten wurden erstmals zwischen 2001 und 2003 gezeigt und bestehen hauptsächlich aus Wasser. Margolles nutzt dabei die Transformationsmöglichkeiten des Materials und verwendet es in *Vaporización, Aire* und *En el aire* in seinen unterschiedlichen Aggregatzuständen als dichten Nebel oder Dampf, in feineren Partikeln zur Befeuchtung von Luft und in Form von Seifenblasen. Durch die Wahl des Materials haben die Werke zunächst einen minimalistischen und ephemeren Erscheinungsscharakter, der in erster Linie zu einem sinnlichen Wahrnehmungsereignis einlädt. Bei näherer Betrachtung erhalten die Rezipierenden schließlich genauere Informationen zum Entstehungshintergrund der Arbeiten: Über die gewöhnlichen Begleitschilder innerhalb der Installationen werden sie darüber informiert, dass es sich bei dem Wasser um Leichenwaschwasser aus der Forensik handelt; es ist diese Wahrnehmungssteuerung, die im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht.

- 62 Die Grundlage der Werkanalyse bildet die Installation *Aire*, die die reduziertesten und gleichzeitig radikalsten der drei Arbeiten im Umgang mit Form und Material darstellt. Seit der ersten Präsentation im Jahre 2002 in der Galerie

Art Palace in Madrid wurde das Werk zuletzt unter anderem im Rahmen der Ausstellungen *Invisible: Art about the Unseen, 1957–2012* in der Hayward Gallery in London (12.06.–05.08.2012) sowie in *Teresa Margolles: Carnal* in der Prince Claus Fund in Amsterdam (10.12.2012–15.03.2013) gezeigt; auf diese beiden Präsentationen bezieht sich die folgende Beschreibung. *Vaporización* und *En el aire* werden aufgrund ihrer ähnlichen formalen Struktur zum Vergleich herangezogen und zur Erweiterung der Thesen besprochen.

In der Hayward Gallery in London wird *Aire* (Luft, Abb. 1) in einem separaten, abgeschlossenen Raum gezeigt, der durch einen schweren und in Streifen geschnittenen, transparenten Plastikvorhang zugänglich ist. Der Raum scheint auf den ersten Blick nahezu leer zu sein; zu sehen sind lediglich zwei große, auffällige Geräte, die jeweils in einer Ecke des Raumes angebracht wurden. Die Gegenstände sind hier schätzungsweise einen Meter hoch und einen halben Meter breit und tief, ihre Anordnung und Größe variieren je nach Präsentation und Ausstellungskontext. Den Besuchern und Besucherinnen schlägt beim Betreten der Installation unmittelbar stark gekühlte Luft entgegen, die beiden Apparate können dadurch als Kühlsysteme identifiziert werden.¹ Dabei müssen sie nicht zwangsläufig mit der künstlerischen Arbeit in Verbindung gebracht werden, sondern regen womöglich Vermutungen über eine defekte Klimatechnik des Hauses an. Die erwartete Kunst hingegen scheint auf Anhieb gar nicht zu sehen zu sein; es ist kaum möglich zu sagen, wo das Werk anfängt und wo es aufhört. Vor dem Hintergrund der Ausstellungsthematik – Kunstwerke, die sich mit dem Unsichtbaren auseinandersetzen – muss dieser Umstand jedoch nicht länger verwundern: So wurden hier unter anderem auch leere Vitrinen und Bilderrahmen oder eine Art unsichtbares Labyrinth gezeigt, das dem Publikum über vibrierende Kopfhörer vermittelt wird.² Unter die am eigenen Körper gespürte Kälte mischt sich schließlich ein leicht metallischer, klinisch-steriler Geruch, der an ein Krankenhaus erinnert. Im Hinblick auf die Tatsache, dass Luft als unsichtbares und an sich geruchsloses Material nur vermittelt in Erscheinung treten kann, scheint die hier vorgestellte Arbeit zunächst ein Spiel mit der sinnlichen Wahrnehmung vorzuschlagen, das die Aufmerksamkeit auf das Spüren und Fühlen des eigenen Körpers lenkt.³

Beim Schreiten durch die Installation, beim Abtasten der Augen nach näheren Informationen zum Werk, unternimmt die Arbeit von Margolles jedoch eine

abrupte Wendung. Wie üblich gibt eine kleine Tafel an der Wand Aufschluss über den Titel und die nähere Beschaffenheit des Werkes: „Aire / Air, 2003. Installation consisting of two cooling systems filled with water that was used to wash the bodies of murder victims before autopsy. Dimensions variable.“ Mit nüchternen Worten werden die Besucher und Besucherinnen darüber informiert, dass das Wasser, mit dem die Kühlsysteme gespeist werden (im Hintergrund befindet sich ein Container, der die Geräte mit insgesamt 20 Litern Wasser versorgt⁴) und mit dem die Luft dementsprechend gleichzeitig gekühlt und befeuchtet wird, einst dazu benutzt worden ist, die toten Körper ermordeter Personen vor der Autopsie zu reinigen. Kleinste Partikel dieses Wassers befinden sich also in der Luft, mit der die Rezipierenden in Berührung gekommen sind – vielmehr noch, die sie bereits eingeatmet haben. Gegenüber den beiden Arbeiten, die im Folgenden besprochen werden, ist der Bruch im Wahrnehmungsverlauf hier extrem. Dies liegt vor allem in der Gestaltlosigkeit von *Aire* begründet, in dem Umstand, dass in der Installation zunächst nichts zu sehen war, und der kontrastierenden Kenntnis über die Beschaffenheit dieses „Nichts“. Die Rezipierenden haben noch nicht einmal die Möglichkeit, die verborgene Substanz als lauende Gefahr – zum Beispiel von außerhalb der Installation – zu sehen und gegebenenfalls zu identifizieren. In diesem Sinne zwingt die Künstlerin im Vergleich mit *Vaporización* und *En el aire* zu einer „noch dichteren Kommunion mit der Leiche als einer Kommunion mit dem Nichts.“⁵

Auch im Falle der Version von *Aire*, die im Rahmen der Einzelausstellung *Carnal* in Amsterdam gezeigt wurde, wird dies deutlich. Hier stehen fünf kleinere Geräte, sichtbar an das Stromnetz angeschlossen, schräg in einer Reihe und stoßen fortwährend kleine Wolken von Wasserdampf aus. Das Schild mit den Informationen zum Werk wurde auch hier nicht am Eingang, sondern links von den Geräten hinten an der Wand angebracht und lässt ähnlich wie bei der Arbeit in London verlauten: „Aire (Air), 2002. Dimension variable. Installation with humidifiers filled with water to clean bodies of murdered people before the autopsy.“ Als Dampf ist das Wasser nun zwar deutlicher erkennbar, allerdings werden auch hier die Rezipierenden zu einer unfreiwilligen Konfrontation gezwungen – und dies sobald sie nicht nur die Installation, sondern die gesamte Ausstellung betreten: Die Präsentation der Arbeiten von Margolles

erfolgt im offenen Treppenhaus der Prince Claus Stiftung über mehrere Stockwerke hinweg; *Aire* wird auf der letzten zu erreichenden Plattform gezeigt. Ohne von der Existenz des Werkes überhaupt zu wissen, atmen die Besucher und Besucherinnen bereits von Beginn an die von der Künstlerin manipulierte Luft ein. Die Assoziation der Luft als Sauerstoff und damit als Stoff zum Leben, der im Rahmen der biblischen Schöpfungsgeschichte als Odem Gottes zum Urstoff wird, in der Mythologie und älteren Philosophie eines der vier Elemente darstellt und – ähnlich wie auch das Wasser – den Dunstkreis allen Lebens bildet, erhält hier eine völlig neue Dimension.⁶ Das Einatmen von Sauerstoff ist zwar auch im Rahmen von *Aire* nach wie vor unabdingbar zur Erhaltung des eigenen Lebens, gleichzeitig aber gefüllt mit dem Material des Todes, was wiederum die Vorstellung der lebensbedrohlichen Kontamination des eigenen Selbst evoziert und die Rezipierenden so auf eindrückliche Weise mit dem Tod in Verbindung bringt. Diesem Geschehnis können sich die Besucher und Besucherinnen – weder in London noch in Amsterdam – nicht entziehen. Zu dem Zeitpunkt, wo sie über die Beschaffenheit des Materials in Kenntnis gesetzt werden, sind sie bereits buchstäblich Teil des Werkes und können diesen Vorgang nicht mehr rückgängig machen, sondern allenfalls unterbrechen, indem sie die Installation oder Ausstellung verlassen. Dieses Phänomen, das von Kittelmann und Görner als „der Zusammenbruch der Distanz schlechthin und zugleich der unüberwindliche Zwang, einen Abstand im wörtlichen und körperlichen Sinn herzustellen“⁷, beschrieben wird, ist für die Wahrnehmung der Werke kennzeichnend. Es gilt an dieser Stelle die entscheidende Grundannahme, dass das plötzliche Bewusstsein über die eigene Täuschung und die Vorstellung über das Einatmen dieser mit dem Material des Todes angereicherten Luft eine heftige und scheinbar unmittelbare, abweisende Reaktion auslöst: „Die Empfindung einer übergroßen Nähe und der Impuls der Flucht oder der Distanznahme ist die Empfindung des Ekels.“⁸ Die genauen Hintergründe dieser Abwehrreaktion sollen im nächsten Abschnitt untersucht werden.

Die Tatsache, dass die Künstlerin die Texttafeln immer innerhalb ihrer Installationen anbringt und die Besucher und Besucherinnen nicht bereits im Vorfeld über die Herkunft der Materialien informiert, ist demnach essenzieller Bestandteil der Arbeiten – und damit auch die schockhafte Überwältigung des

Publikums.⁹ Eben jene scheint Margolles gleichsam zu antizipieren, wenn sie sich dementsprechend (rechtlich) absichert: Am Eingang der Ausstellung, der Installationen oder im begleitenden Publikationsmaterial findet sich üblicherweise ein Hinweis darauf, dass das Betreten der Räumlichkeiten auf Eigenverantwortung erfolgt und gleichzeitig als Einverständniserklärung gilt. So heißt es zum Beispiel im Falle von *Carnal*: „NB: Due to the nature of Margolles’ practice, viewer discretion is advised. By entering the exhibition the visitor agrees to participate in the experience of the works.“¹⁰

Die Arbeit *Vaporización* (Abb. 2) besteht aus denselben Komponenten wie *Aire* und ist gewissermaßen als dessen Vorgänger anzusehen. Der Wasserdampf ist hier allerdings so dicht, dass er einen Nebelraum bildet, worauf sich auch der Titel der Arbeit – Verdampfung – bezieht. Der Künstlerin zufolge ist *Aire* in seiner extrem reduzierten Form eine direkte Reaktion auf die Theatralik und den inszenierten Charakter von *Vaporización*: „Ich versuche mich so weit wie möglich von der Theatralik zu entfernen [...] Das Ergebnis [in *Aire*] ist überzeugender, es gibt keinen Traum. Es ist absolute Realität, und das Publikum ist weiterhin der Dramaturg.“¹¹

Auch im Falle von *Vaporización* gelangen die Rezipierenden durch eine durchsichtige Tür in die Installation und treten in einen Raum ein, der mit einem undurchdringlichen Nebel gefüllt ist. Das Nebelvolumen ist zwar aus formaler Sicht gegenständlicher als die unsichtbare Luft in *Aire*, ähnelt aber jenem Eintreten in ein Nichts: Die Sicht ist erschwert, der Nebel schluckt jedes Geräusch und die Zeit scheint stillzustehen. Medina beschreibt diese Erfahrung zunächst mit einem Gefühl der Angst oder unheilvollen Vorahnung: „Während des Winters 2001–2002 war es unmöglich, über die Schwelle der ACE Galerie in Mexiko-City zu treten, ohne von kalten Schauern befallen zu werden. Hinter einer Plexiglastür trat man in einen dichten Nebel, der die Sichtweite auf einen halben Meter beschränkte. Als wären wir in einen Horrorfilm oder in einen unerträglich spannenden Stephen-King-Roman eingetreten, wurden wir zu Gefangenen der Angst.“¹² Das Gefühl der Beklemmung innerhalb des umfassenden Nebels beruht in erster Linie auf der Verunsicherung der eigenen Körpergrenzen, die über die sinnlich-affektive Wahrnehmung vermittelt wird: Eingehüllt in den feuchten Wasserdampf, der sich auf Kleidung, Haaren und

Haut absetzt, scheint das Subjekt mit dem Nebelvolumen zu verschwimmen. Die Atmung wird schwer und verlangsamt sich und jegliche Möglichkeit, die Situation zu kontrollieren, scheint unterbunden. Vielmehr trägt die erschwerte Sicht zu einem Verlust der Orientierung bei, wenn die Konturen des tatsächlichen Ausstellungsraumes nicht länger erkennbar sind und damit der Gleichgewichtssinn angegriffen wird, was wiederum zu einem Innehalten oder nur vorsichtigem Sich-Vorantasten im Raum führt.

Schmidt zufolge löscht das Umhülltsein durch den Nebel jedoch nicht nur alle Eindrücke aus der Umgebung aus, sondern bietet auch keine Projektionsfläche für innere Bilder.¹³ In diesem Sinne fährt auch Medina in seinem Bericht fort: „Eingehüllt von dem Dunst war man allein mit seinen Gedanken, seinen Sorgen und seinem Atem, und alles was man hörte, war das asthmatische Pfeifen der Rauchmaschine, die in die sorgfältig ausgeklügelte Illumination hinein immer wieder eine dicke weiße Wolke ausstieß.“¹⁴ Bätzner beschreibt diese Erfahrung als „ungegenständliche Empfindung“ und den Nebel diesbezüglich als „klimatische Umsetzung der Ungewissheit.“¹⁵ Wenn schließlich auch hier die Texttafel darauf verweist, dass der Dampf nicht aus herkömmlichem, sondern aus Leichenwaschwasser besteht, dann werde eben diese Erfahrung der Ungewissheit zur faktischen Gewissheit. Nach dem Erhalt der neuen Informationen verändert sich wie bereits bei *Aire* die Wahrnehmung der Installation: „Durch diesen Nebel zu laufen war gleichbedeutend damit, dass man akzeptierte, dass der Tod anderer Menschen in die eigenen Lungen eindringen würde, dem Blutkreislauf eine Substanz hinzuführend, mit der wir gemeinhin nichts zu tun haben wollen. Das Gefühl war gleichzeitig delikates und entsetzlich.“¹⁶ *Vaporización* erlaubt folglich ebenfalls keine Distanznahme von Seiten des wahrnehmenden Subjekts, das von dem Nebel umhüllt wird und dessen unzählige Tröpfchen sich auf seinem Körper absetzen. Auch hier besteht somit eine direkte Verbindung zwischen den toten Körpern, von denen das Material zeugt, und den lebendigen der Besucher und Besucherinnen. Nie zuvor war die Künstlerin laut Medina so weit gegangen, „dass sie ihrem Publikum eine körperliche Berührung mit der Materialität des Todes aufgenötigt hätte. Auch war ihre Arbeit noch niemals zuvor so subtil und respektvoll gewesen.“¹⁷

Die dritte, vergleichbare Installation aus der Werkgruppe ist *En el aire* (In der Luft, Abb. 3, 4), die – ursprünglich aus dem Jahre 2003 – ein Jahr später unter anderem im Rahmen der Einzelausstellung *Teresa Margolles – Muerte Sin Fin* im Atrium des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt gezeigt wurde.¹⁸ Ähnlich wie in *Vaporización* ist die zentrale Halle nahezu leer und dennoch gefüllt mit einem sichtbaren Volumen: In regelmäßigen Abständen lassen drei an der Decke angebrachte Maschinen unzählige Seifenblasen in den Raum und auf die Besucher und Besucherinnen hinabsinken. Das langsame Fallen der bunt schillernden Blasen erzeugt einen beruhigenden, gleichmäßigen Rhythmus, der zugleich die im Raum herrschende Stille zu betonen scheint. Beim Beobachten der lautlosen Bewegungen verlangsamt sich die Zeit, akzentuiert durch jene Momente, in denen die Seifenblasen auf dem eigenen Körper oder dem mit Teppich ausgelegten Boden zerplatzen; vollgesogen mit Wasser gibt jener bei jedem Schritt unter dem eigenen Gewicht nach und scheint gleichsam die Dichte und Zähflüssigkeit des Moments widerzuspiegeln. Gleichzeitig lassen sich diese Seifenblasen auch als Relikte der eigenen Kindheit ausmachen und rufen als solche mitunter positive Assoziationen der Leichtigkeit und Unbeschwertheit hervor: In Erinnerung an eine sorgenfreie Vergangenheit laden sie zum wehmütigen Innehalten ebenso ein wie zur spielerischen Interaktion. Damit einher geht der kindliche, wenn auch vergebliche Wunsch, die Seifenblasen in ihrer flüchtigen Schönheit zu bewahren, sind sie in ihrer formalen, kreisrunden Erscheinung doch zugleich höchster Ausdruck von Perfektion und äußerster Unbeständigkeit. Mit diesem Spannungsverhältnis symbolisieren sie in der barocken Tradition des Homo-bulla-Motivs die Idee der Vergänglichkeit alles Irdischen: Als Symbol der Vanitas fungieren sie im Sinne des *memento mori* als Erinnerung an die eigene Sterblichkeit und als Mahnung daran, das verbleibende Leben zu genießen.¹⁹ Der Gedanke des *memento mori* erscheint dabei zunächst weniger in einem explizit religiösen denn in einem grundlegend existenziellen Zusammenhang, wie im zweiten Abschnitt dieses Kapitels erläutert wird. In diesem Sinne bindet auch Biesenbach das Motiv der Vanitas hier in erster Linie an das Material des Wassers im Allgemeinen, welches als „mächtige Erinnerung an den Kreislauf des Lebens“ darauf verweist, „dass die Abwasser der städtischen Leichenhalle früher oder später in

unseren Wasserhaushalt gelangen, um vielleicht sogar in Form von Trink- und Leitungswasser wieder aufzutauchen.“²⁰

Wenn jedoch auch hier die Besucher und Besucherinnen durch die Texttafel im Raum über die Beschaffenheit der Blasen in Kenntnis gesetzt werden, lässt ein Moment des Schocks alles Spielerische, Leichte und Sorglose zunächst einer affektiven Überwältigung, der Empfindung des Ekels und schließlich einer bedrückenden Schwere weichen. Es ist vor allem die unaufhaltsame Masse der immerzu von der Decke fallenden Blasen, die nach dem Informationszuschuss unerträglich wird und eine physische Distanznahme antreibt. Haben die Rezipierenden eben noch ihre eigene Lebendigkeit im Spiel mit den Seifenblasen gespürt, so werden sie nun mit vollkommen gegensätzlichen Assoziationen konfrontiert. In diesem Sinne halten Görner und Kittelmann fest: „Der Unterschied zwischen der Seifenblase vor und nach der Information zur Herkunft des Wassers ist der Unterschied zwischen dem lebenden und dem toten Körper.“²¹ Vor diesem Hintergrund erhält das Motiv des *memento mori* eine subtile Wendung: Das tatsächlich mit dem Tod in Berührung gekommene Wasser verweist nun nicht nur auf die eigene Sterblichkeit, sondern auch auf den bereits eingetretenen Tod anderer. Jede einzelne Blase wird so zum flüchtigen Erinnerungsträger an einen gewaltvoll getöteten Menschen.

Dabei muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass die Besucher und Besucherinnen hier im Vergleich zu den oben beschriebenen Versionen von *Aire* mit der Beschaffenheit des Materials auch darüber informiert werden, dass das Leichenwaschwasser vor der Verwendung desinfiziert worden ist. Dies gilt genauso für *Vaporización* – offenbar um, wie Medina schreibt, „jede Infektionsgefahr zu vermeiden“ und worauf er auch den „scharfen Geruch“ und „leicht industriellen, bitteren Geschmack“ des Nebels zurückführt.²² Demnach ist der oben beschriebene, klinische Geruch von *Aire* wohl ebenfalls dadurch zu erklären, dass das Wasser vor der Verwendung mit sterilisierenden Mitteln angereichert worden ist, obwohl die Rezipierenden in keiner der beiden Ausstellungen davon in Kenntnis gesetzt werden. Mit dem Wissen, dass das Wasser desinfiziert worden ist, geht auch die Sicherheit darüber einher, dass es – den vorherrschenden Hygienebestimmungen entsprechend – aus gesundheitlicher Sicht ungefährlich für den Menschen ist; inwiefern dieser Umstand die Rezeption beeinflusst oder nicht, soll zu einem späteren Zeitpunkt näher untersucht werden.

Auf formaler Ebene scheint es zunächst, als würde der Erscheinungscharakter der vorgestellten Werke der Thematik entsprechen, aus der die Arbeiten gründen. Ihre Formlosigkeit und flüchtige Materialität verhalten sich analog zum Tod als Motiv, der jenseits von Metaphern, Symbolen oder Personifikationen außerhalb jeglichen theoretischen Fassungsvermögens sowie jeglicher Darstellungsmöglichkeit liegt. Wenn laut Macho die Toten den paradoxen Status einer Anwesenheit in Abwesenheit einnehmen, scheint Margolles diesen in ihren Arbeiten gleichsam zu materialisieren: Die Dialektik von Erscheinen und Verschwinden (die Seifenblasen) sowie Sicht- und Unsichtbarkeit (die Luft und der Nebel) der Installationen fungiert als subtile und subversive Umsetzung der ebenso ephemeren Grenze zwischen Lebenden und Toten.²³ Gleichzeitig macht Margolles diese Grenze aber auch auf eindringliche Weise spürbar, wenn sie auf eine plötzliche Wende und schockhafte Überwältigung der Rezipierenden setzt.

Mit eben diesem extremen Gegensatz zwischen formaler Erscheinung und eigentlicher Materialität nehmen *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* einen besonderen Stellenwert im Schaffen der Künstlerin ein. Margolles verfolgt in zahlreichen ihrer Werke zwar eine ähnliche Strategie, in ihrer Radikalität heben sich die drei vorgestellten Arbeiten jedoch von anderen Beispielen ab, wie im Vergleich deutlich wird. So ist in diesem Zusammenhang unter anderem *Plancha* (Abb. 5, 6) aus dem Jahre 2013 zu nennen. Die Arbeit zeigt eine Reihe auf dem Boden liegender, schlichter dunkler Stahlplatten. Wassertropfen, die von der Decke fallen, machen mit jedem Kontakt deutlich, dass selbige erhitzt sind: Ein lautes Zischen wird hörbar und das unmittelbare Verdampfen des Wassers sichtbar. Auf den Platten bleiben Ablagerungen zurück, die in verschiedenen Farbabstufungen schimmern – von blau-gräulich über weiß-gelb bis hin zu rostbraun. Wenn bei näherem Herantreten ein beißender Geruch in die Nase steigt und die von den Platten ausgehende Wärme am eigenen Körper spürbar wird, dann bietet auch *Plancha* zunächst ein multimodales, sinnliches Wahrnehmungsereignis. Dazu kriert die Regelmäßigkeit der herabfallenden Tropfen einen Rhythmus, der zu einer nahezu rituellen Kontemplation einlädt. Nachdem die Rezipierenden jedoch um die Beschaffenheit des Leichenwaschwassers erfahren haben, scheint nun jeder Tropfen auf eines der zahlreichen Mordopfer zu verweisen; das Verdampfen macht ihren Ver-

lust sichtbar und das Zischen den damit einhergehenden Schmerz geradezu spürbar. Im Vergleich zu den oben genannten Installationen wirkt auch hier der Zusatz an Informationen abstoßend auf die Rezipierenden und lässt das vormals ansprechende oder interessante Objekt nun zu einem ekelregenden Gegenstand werden. Gleichzeitig wird an dieser Stelle deutlich, dass dabei stets ein gewisses Maß an Distanz erhalten bleibt, wenn die Rezipierenden durch Zurücktreten das Werk letztlich doch von einer übergeordneten, da sicheren Position aus betrachten und beurteilen können.²⁴ Der entgrenzende Charakter des Mediums der Installation kann demnach zunächst als zentraler Aspekt für die Intensität der Erfahrung in *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* festgehalten werden.

Ein weiterer Faktor ist, wie bereits erwähnt, der minimalistische Erscheinungscharakter der Installationen, der den Bruch in der Wahrnehmung noch stärker macht und dadurch den Inhalt gewissermaßen potenziert. Dies wird auch im Falle von *127 cuerpos* (Abb. 7, 8) aus dem Jahre 2006 deutlich. Beim Betreten der Räumlichkeiten ist auf den ersten Blick fast gar nichts, dann schließlich ein dünnes Seil zu sehen, das auf Höhe der Oberschenkel durch den Raum gespannt wurde. Letzterer wirkt viel zu groß für diese fragile Arbeit, die sich in seiner Weite und Leere nahezu verliert. Bei näherer Betrachtung ändert sich dieser Eindruck schlagartig, wenn zu erkennen ist, dass die einzelnen aneinander geknoteten Bruchstücke dieses Seils unter anderem mit Blutspuren versehen sind. Das Begleitschild informiert schließlich darüber, dass die Fäden einst dazu benutzt worden sind, tote Körper nach der Autopsie zu vernähen. Vollgesogen mit Blut und anderen Körperflüssigkeiten scheint jedes Stück Schnur als Überrest hier ebenfalls symbolisch auf einen gewaltsam Verstorbenen zu verweisen und löst die Empfindung des Ekels aus. Gleichzeitig wird an dieser Stelle auch deutlich, dass die Intensität dieser Abwehrreaktion im Vergleich zu den vorgestellten Installationen variiert, was in entscheidendem Maße an dem jeweiligen Grad der leibkörperlichen Involvierung liegt; *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* stellen gewissermaßen die maximale Steigerung dieses Wahrnehmungsmodus dar.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass der Ekel als Abwehrreaktion in den vorgestellten Arbeiten weniger als ästhetisches Geschmacksurteil und damit als

äußerster Gegenwert zum Schönen fungiert, wie es zum Beispiel bei jenen Werken der Fall ist, die der sogenannten *Abject Art* zugeordnet werden können.²⁵ Während letztere im Sinne einer Anti-Ästhetik auf das Ekelerregende als Bildmotiv setzen, macht Margolles die beiden Aspekte – das Schöne und das Ekelhafte – zu Momenten derselben ästhetischen Erfahrung. Die Rezipierenden werden mit dem Angebot zu einem scheinbar interesselosen Genießen verführt, das durch eine schockhafte Überwältigung schließlich jäh gebrochen wird und so letztlich doch die gesellschaftspolitische Dimension dieser Werke vermittelt.²⁶ In diesem Sinne verweist Menninghaus darauf, dass der Ekel aus theoretischer Sicht seit dem 18. Jahrhundert zwar stets durch ein ästhetisches Geschmacksurteil eingeleitet wird, in seiner ethisch-moralischen Funktion gleichzeitig aber immer darüber hinausgeht;²⁷ eben diese beiden Momente sollen im zweiten Abschnitt dieses Kapitels eingehend untersucht werden.

Der tote Körper als Material: Margolles' Arbeiten im Verhältnis zum Dokumentarischen

Im Folgenden soll zunächst der Umstand, dass die Künstlerin mit tatsächlichen Spuren des Todes arbeitet, berücksichtigt werden – nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Aussage, die die Voraussetzung für eine schockierende und ekelerregende Wende im Rezeptionsprozess zu sein scheint.

Wenn auch in indirekter oder codierter Form wählt Margolles den toten Körper als ihr künstlerisches Material: Das Wasser, das sie verarbeitet, wurde einst dazu benutzt, um Leichname vor der Obduktion zu reinigen, und ist mit körperlichen Substanzen wie Blut, Fett und Partikeln von Schweiß angereichert. Die Tatsache, dass die Künstlerin im Zusammenhang mit der Thematik des Todes mit sterblichen Überresten arbeitet, wirft an dieser Stelle Fragen nach einem religiösen Reliquienkult auf, der als solcher ebenfalls auf einer materiellen Re-Präsentation der Toten basiert und in erster Linie ihrem Gedenken oder ihrer Verehrung dient. Der Umstand wiederum, dass die formale Erscheinung der Werke atmosphärisch und nahezu auratisch anmutet, lässt Assoziationen des Numinosen zu, das mit Verweis auf das Göttliche ebenfalls auf einen sakralen Kontext hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Tod

in Verbindung gebracht werden kann. Besonders vor dem Hintergrund ihrer mexikanischen Herkunft wurden die Arbeiten Margolles' oftmals im Licht eines religiösen Totenkults betrachtet, der mit seinen zum Klischee gewordenen folkloristischen Äußerungen und Ritualen – wie den tanzenden Skeletten auf ausgestanzten Papieren, den Zuckertotenköpfen zum Lutschen oder den bunt geschmückten Altären – in der mexikanischen Alltagskultur stark verankert ist. Durch diesen streng formalisierten Umgang erscheint der Tod im Vergleich zu westlichen katholischen oder reformatorischen Kulturen nicht nur weniger tabuisiert, sondern rückt im Sinne einer unausweichlichen Gegebenheit „aus der Zone des nichtsymbolisierbaren Erschauerns in den Bereich der Verhandbarkeit“²⁸, wie Mießgang festhält. Eine solche, im engsten Sinne religiös motivierte Bildpraxis scheinen die hier vorgestellten Installationen jedoch abzulehnen, denn weder zitiert Margolles offensichtliche Momente des mexikanischen Totenkults noch liefert sie Bilder, die als materielle Stellvertreter fungieren und die verstorbenen Personen im Leben präsent machen würden.²⁹ Da die Künstlerin keine näheren Informationen zu den verstorbenen Personen preisgibt – die Rezipierenden erfahren über die Begleitschilder lediglich, dass es sich um Menschen handelt, die eines gewaltvollen Todes gestorben sind – scheint die Möglichkeit einer individuellen und kontemplativen Form der Erinnerung verweigert; auch die Aussicht auf ein christliches Heilsversprechen und die damit verbundene Vorstellung von Erlösung und Versöhnung im Tod läuft ins Leere. Aufgrund der nicht-mimetischen Gestalt der Werke kann demnach weder von einer Repräsentation noch von einer symbolischen Substitution der Toten gesprochen werden, womit die Möglichkeit der Kompensation ebenfalls ausgeschlossen scheint. Auch Deutungen, die das menschliche Bilderschaffen in der Auseinandersetzung mit dem Tod abseits eines religiösen Kontextes als Versuch ansehen, der Abwesenheit der Toten sowie der zurückbleibenden Leere etwas entgegenzusetzen, greifen angesichts der scheinbaren Immaterialität der Arbeiten zu kurz, denn: „Nur durch das Bild kann der Lebende nach dem Tod greifen, nur das Bild versichert ihn gegen den endgültigen Verlust.“³⁰ Vielmehr scheinen die vorgestellten Arbeiten eben jene Leere, das Verschwinden der Personen als ephemeren Vorgang zu verdeutlichen.

Von Seiten der Künstlerin erfolgt also weder eine moralische Bewertung noch eine religiöse Einschätzung über den Tod; was in der Wahrnehmung der Werke letztlich bleibt, ist die tatsächliche Materialität anonymer Toter. Damit ist Margolles' künstlerische Strategie grundlegend im Bereich des Dokumentarischen anzusiedeln, das als solches an das Faktische geknüpft ist und den Anspruch formuliert, die Wirklichkeit in Form (möglichst) objektiver Fakten darzustellen und die Dinge zu zeigen, „wie sie sind“. Künstlerische Ausdrucksformen, die auf einer dokumentarischen Herangehensweise beruhen, sollen so nicht zuletzt selbst als Fakten gewertet werden. Auch Margolles formuliert häufig einen derartigen Anspruch und grenzt sich dadurch gleichzeitig von einer religiösen Deutung ihrer Arbeit ab: „Ich will vielmehr zeigen, wie es wirklich ist, dass der Tod keine Fiktion ist. [...] Wie ich schon zuvor sagte, arbeite ich mit der Leiche, mit der Realität, ich suche das Wer und das Warum; der Tod und seine traditionellen Bedeutungen interessieren mich nicht.“³¹

Für eine dokumentarische Herangehensweise ist zunächst die Rolle des Autors oder der Autorin ausschlaggebend, die auf unterschiedliche Weise beurteilt werden kann. So stellt sich unter anderem die Frage, ob Produzent oder Produzentin im Rahmen einer Augenzeugenschaft eine unbeteiligte und neutrale Perspektive einzunehmen vermögen, die die Glaubwürdigkeit der Aussagen verstärkt, oder aber ob nicht eher von einer teilnehmenden Beobachtung zu sprechen ist, wonach das eigene Involviertsein in die Auswertung der Dokumente miteinbezogen werden muss. Vor diesem Hintergrund ist im Falle von Margolles der Umstand wesentlich, dass sie selbst die Urheberin des verwendeten Materials ist. Die Künstlerin hat unter anderem eine Diplombildung zur forensischen Präparatorin an der Universidad Nacional Autónoma de México absolviert und im Anschluss für den gerichtsmedizinischen Dienst Mexiko-Stadts in verschiedenen Leichenschauhäusern gearbeitet; Margolles' künstlerische Praxis ist daher von Beginn an mit ihrer Ausbildung als Forensikerin verwoben.³² In diesem Sinne schlägt Vorkoeper vor, den Künstler oder die Künstlerin als jemanden zu sehen, der eine spezifische Antwort auf das gibt, was ihm begegnet: „Dieser Deutung nach wäre der Künstler ein [in Zeit und Raum] mitgenommener, selbstreflexiver Zeuge, der um die Unverfügbarkeit von Geschehen und Aussagen weiß, der genau deshalb ins Geschehen eintritt, es abwechselnd erlebt und betrachtet, um schließlich seine Aussage

als Aussage zu treffen.“³³ Wenn das Material der Künstlerin dasselbe ist wie jenes ihrer Arbeit im Leichenschauhaus und das gerichtsmedizinische Prozedere – die Waschungen und Einbalsamierungen, das Öffnen und Schließen der Körper – demnach zum künstlerischen Schaffensprozess dazugehören, wird das Leichenschauhaus in gewisser Weise zum Atelier.

An dieser Stelle ist zu berücksichtigen, dass die Arbeitsabläufe in der Pathologie nicht nur standardisiert sind, sondern darüber hinaus ebenfalls auf eine religiöse Tradition verweisen: Über Jahrtausende hinweg wurden die Präparationen von Leichen als sakrale Operationen durchgeführt, um das Weiterleben nach dem Tod zu begünstigen.³⁴ So geht es zum Beispiel im Falle der Leichenwaschungen nicht zuletzt um den symbolischen Akt des Reinwaschens, der allein schon dem Material Wasser von alters her anhaftet.³⁵ Vor diesem Hintergrund ist entscheidend, dass die Künstlerin zu verstehen gibt, bei den toten Körpern handle es sich mehrheitlich um „Leichen von marginalisierten Personen, die eines gewaltsamen Todes starben – und für die es kein Geld für ein einfaches Begräbnis gibt. Ein großer Teil dieser Fälle landet in Massengräbern, obwohl sie von ihren Verwandten identifiziert wurden, denn selbst die Kosten des bescheidensten Begräbnisses können nicht gedeckt werden.“³⁶ Den Opfern, von denen Margolles spricht, wird mit der ausbleibenden Bestattung auch jegliche Möglichkeit einer letzten Ehrung genommen. In diesem Zusammenhang sieht Beausse in ihren atmosphärischen Installationen gewissermaßen eine Wiedererfindung des Bestattungsrituals, das außerhalb des religiösen Bereichs stattfindet und den Opfern einen letzten humanitären Akt der Würdigung ermöglicht: „Rather, through her profane rituals, she invites us to an essential experience, because our funerary rites signify our humanity.“³⁷ Damit verortet er die Arbeit Margolles‘ nicht in vollkommener Ablehnung zum Sakralen, sondern unterzieht eben jenes einer Neubewertung: „If both anthropology (the rituals surrounding death) and sociology (the inequalities at the local and global levels) inform Margolles‘ work, it is through a complete reversal of traditional values. The sacred is articulated outside of the religious.“³⁸ Auch Mießgang hält fest, dass die Werke – wenn sie schon in ihrem lokalen Kontext verankert werden sollen – eher auf die Realität eines einsamen und unbeachteten Sterbens verweisen, um der Achtlosigkeit entgegenzusetzen, die mit der oben beschriebenen Alltäglichkeit des Todes ein-

hergeht: „Seine metaphorische Überpräsenz in allen Lebensbereichen – vom Nota Roja-Sensationalismus einer hysterischen Boulevardpresse bis zum alljährlichen mexikanischen Volksfest ‚Dia de los Muertos‘ – verführt dazu, das individuelle Sterben abzuwerten und den ‚Body Count‘, den der Drogenhandel, die unzähligen Putsche und die terroristischen Gewaltregime produziert haben, als selbstverständliches Begleittrauschen des Lebens hinzunehmen.“³⁹

Vor dem Hintergrund ihres dokumentarischen Interesses kann der Leichnam, mit dem sich Margolles beschäftigt, als Objekt angesehen werden, „das als Indiz, Beweisstück und als sichtbare Erinnerung vom Toten zurückbleibt, als Relikt der Vergangenheit.“⁴⁰ Laut Macho widmet sich Margolles „den aktuellen Toten ihrer Umgebung: den Opfern gesellschaftlicher Gewalt, den Opfern von Drogen- und Bandenkriegen, den Opfern der Prostitution und des Frauenhandels, den Opfern der Polizei und des Grenzschutzes, des militärischen und paramilitärischen Terrors, den Opfern der Armut, des Hungers, des medizinischen Systems.“⁴¹ Das Leichenschauhaus wird für Margolles zu dem Ort, an dem sich der Grad an Gewalt und sozialer Ungleichheit einer Gesellschaft ablesen lassen; die Künstlerin selbst sieht ihre Arbeit dahingehend als „soziale Analyse.“⁴²

In diesem Zusammenhang soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern ein dokumentarischer Anspruch, der als solcher unmittelbar mit der Forderung nach einer authentischen Darstellung der Wirklichkeit einhergeht, in Bezug auf die vorgestellten Arbeiten nachvollziehbar ist. Es stellt sich die Frage, inwiefern *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* mit ihrer (vermeintlichen) Indexikalität eine Form der Beglaubigung anstreben und in gewisser Weise im Kontext einer Art Spurensicherung zu verorten sind, die durch die Abdrücke des fehlenden Körpers geleistet werden soll.⁴³ Wie bereits angesprochen, ist hierbei zunächst entscheidend, ob es sich bei dem verwendeten Wasser tatsächlich um Leichenwaschwasser handelt. Der Zweifel daran scheint durchaus berechtigt, da die Rezipierenden letztlich nicht dazu in der Lage sind, den Wahrheitsgehalt der Aussagen der Künstlerin zu überprüfen. Um die prinzipielle Möglichkeit der Darstellung der Wirklichkeit und den damit verbundenen Anspruch auf Authentizität im Bereich des Dokumentarischen zu diskutieren, soll Margolles' Fotoarbeit *PM 2010* zum Vergleich herangezogen werden. Während

die Forderung der Unmittelbarkeit in *Aire, Vaporización* und *En el aire* auf den Spuren des Todes in ihrer physischen Kontinuität beruht, wird hier die Realität durch das Medium der Fotografie naturgetreu wiedergegeben. In diesem Zusammenhang soll – mit Blick auf theoriegeschichtliche Aspekte des Dokumentarischen – die Möglichkeit einer authentischen Darstellung der Wirklichkeit zunächst in Bezug auf repräsentative Strategien hinterfragt werden. Demgegenüber gilt angesichts der vorgestellten Installationen die These, dass die Unterscheidung zwischen wahr und unwahr letztlich unerheblich für die Wirkung der Arbeiten ist und jene vielmehr neue Formen der Vermittlung von Wirklichkeit im Bereich des Dokumentarischen anstreben.

Wie bereits erwähnt, widmet sich Margolles in *PM 2010* (Abb. 9, 10) der direkten Repräsentation des Todes. Die fotografische Reportage zeigt 313 abgedruckte Frontseiten der Zeitung *PM* aus der mexikanischen Grenzstadt Ciudad Juárez, die die Künstlerin über das Jahr 2010 hinweg jeweils von Montag bis Samstag gesammelt hatte. Dargestellt wird im wörtlichen Sinne die Alltäglichkeit der grausamen Realität, wenn auf jedem Titelblatt über die Ermordung einer oder mehrerer Personen berichtet und in den meisten Fällen auch Fotos der Leichen gezeigt werden – einzige Ausnahme ist der 22.06.2010, wo sich die Coverstory im Rahmen der Fußballweltmeisterschaft dem verlorenen Vorrundenspiel Mexikos gegen Uruguay widmet. Im Jahr 2012 zeigt Margolles die Blätter erstmals in Form von Drucken an der Wand, die die Rezipierenden in ihrer Masse schier überwältigen und in ihrer schonungslosen Darstellung der Ermordeten ebenfalls äußerst ekelerregend sind: Die Fotos zeigen hauptsächlich blutüberströmte, verstümmelte oder zergliederte Körper und werden von Schlagzeilen begleitet wie „Le dan más de 50 balzados“ oder „Le des-hacen la cabeza“.⁴⁴ In *PM 2010* beschäftigt sich die Künstlerin nicht länger mit den klinischen, toten Körpern aus dem Leichenschauhaus, sondern mit den gefundenen Leichnamen auf der Straße – jenem Ort, an dem die meisten Gewaltverbrechen stattfinden. Damit schafft sie eine scheinbar authentische Repräsentation des alltäglichen Lebens einer mexikanischen Grenzstadt und so ein buchstäbliches Abbild der Grausamkeit des Todes. Trotz der mimetischen Darstellung der Verstorbenen kann jedoch auch hier nicht von ihrer Wiederkehr im Bild gesprochen werden: Durch die abgebildete Brutalität ihres Sterbens wird die Integrität der Toten angefochten und ein versöhnlicher

Umgang mit dem Tod unterbunden.⁴⁵ Insgesamt kann daher dem Abbilden der Toten in *PM 2010* ebenfalls ein dokumentarisches Interesse jenseits religiöser Motive zugesprochen werden, wobei es sich in diesem Fall um eine doppelte Form der Dokumentation handelt. Die Zeitung erfasst die täglichen Mordfälle im Rahmen ihrer Berichterstattung und Margolles wiederum dokumentiert dies in ihrer künstlerischen Arbeit und zielt damit nicht zuletzt auf einen gewissen Schockeffekt bei den Rezipierenden ab. Im Hinblick auf den Wahrheitsanspruch des dokumentarischen Vorgehens ist an dieser Stelle ausschlaggebend, dass bereits das Medium der Fotografie in seiner Selbstevidenz einen scheinbar unverfälschten Blick auf die Wirklichkeit bietet. Dies wird hier durch den Anspruch der journalistischen Berichterstattung (vor allem hinsichtlich der Richtigkeit und Relevanz der Inhalte) zusätzlich gesteigert. In diesem Sinne suggeriert die Fotoreportage durch die detailliert vorgeführte und naturgetreue Abbildung der Grausamkeit vor allem in Kombination mit der Zeitung als Informationsmedium eine dem Museumspublikum verfügbare Wahrheit über den Ort Ciudad Juárez.

Bezüglich der Frage, inwiefern hierbei eine faktische Darstellung der Wirklichkeit grundsätzlich zu leisten ist, betont Cowie allerdings, dass gerade in den Bereichen Fotografie und Film immer ein gewollter, ausgewählter und daher inszenierter Blick auf die Realität vorgestellt wird.⁴⁶ Der begrenzte, weil vermittelte Zugriff auf die Wirklichkeit, der dadurch möglich wird, schließt zahlreiche andere Aspekte eben dieser Wirklichkeit gleichzeitig aus. Vor diesem Hintergrund muss der Anspruch auf eine authentische Wiedergabe der Realität in fotografischen Arbeiten allgemein und in *PM 2010* im Speziellen kritisch reflektiert werden; dabei spielt nicht zuletzt der voyeuristische Charakter des Dokumentarischen eine entscheidende Rolle. In diesem Zusammenhang verweist Steyerl mit der Einführung des Begriffs der „Dokumentalität“ (in Anlehnung an Foucaults Begriff der „Gouvernementalität“) darauf, dass es immer auch um vorherrschende Formen einer Politik der Wahrheit geht, die als Produkt regierungsbezogener Machtstrukturen anzusehen ist.⁴⁷ Wenn also stets gefragt werden muss, welche Beweise für wen und zu welchem Zweck gesammelt werden, dann kommen hier sowohl der auf die Leserschaft ausgerichtete und mit Faszination, Sensationslust und Informationsgier verbundene Blick der Massenmedien als auch die ökonomischen Interessen der Zeitung zum

Tragen. Dies wird angesichts des oben bereits angesprochenen Genres der *nota roja* besonders deutlich, das sich hauptsächlich auf die Berichterstattung von Kriminaltaten, Mord- und Unfällen sowie (Natur)Katastrophen konzentriert.⁴⁸

Darüber hinaus hält Steyerl fest, dass mit jenen dokumentarischen Formen, die unter anderem mit szientistischen Legitimationsmodellen operieren, oftmals auch die Produktion eines autoritären Wissens einhergeht, wo Erkenntnis mit der Unterwerfung des Objekts zusammenhängt: „Auf der einen Seite des dokumentalen Verhältnisses befindet sich das passive und physische Objekt des Dokumentarischen, auf der anderen das aktive und intellektuelle Subjekt der Erkenntnis.“⁴⁹ Diesbezüglich ist im Falle von *PM 2010* zunächst die doppelte Verbindung zwischen Tod und Fotografie relevant: Der Tod findet sich nicht nur im Bildmotiv (im tatsächlichen Abbilden der Leichen) wieder, sondern kann auch auf den, von der Apparatur ausgelösten, medial bedingten Prozess der Objektwerdung bezogen werden.⁵⁰ In diesem Sinne wird in *PM 2010* durch das Medium der Fotografie der Tötungsakt am Körper wieder-gegeben und das Geschehene geschlossen als Bild in der Vergangenheit verankert. Die Leichenporträts, die an das reale Ereignis des Todes rückgebunden werden, wecken auf Seiten der Rezipierenden den Eindruck, sie hätten die Objekte des Wissens tatsächlich gesehen und in ihrer Realität erfasst. Wenn der Vorgang der Sinngebung folglich bereits abgeschlossen ist und das betrachtende Subjekt lediglich an der Reproduktion eines vorgefertigten Wissens teilnimmt, so erscheint die fotografische Dokumentation gleichermaßen als Archiv, das nach Rebenitsch als eine Einrichtung zu verstehen ist, „mit deren Hilfe wir den Möglichkeitsraum der Geschichtsschreibung verwalten.“⁵¹ Vergangenheit wird hier als eine mittels des Archivs erst konstruierte vorgeführt – sowohl in Bezug auf dessen Konstitution (was wird aufgrund welcher Kriterien aufgenommen?) als auch auf dessen Interpretation (welche Bedeutung kommt dem Aufgenommenen zu?). Der Vorgang der Spurensicherung selbst vollzieht sich demnach zwischen dem Speichern der Vergangenheit und den entsprechenden Arbeitsprozessen in der Gegenwart. Insbesondere künstlerische Archive unterstreichen dabei den jeweiligen „gefundenen und doch konstruierten, faktischen und doch fiktiven, öffentlichen und doch privaten Charakter“⁵² des Materials. Dieses wird so der Sphäre des

Historiografischen enthoben und thematisiert als Ausstellungsobjekt in erster Linie die Prozesse der Herstellung von Bedeutungszusammenhängen. In diesem Zusammenhang stellen Archive auch immer Orte von Machtverhältnissen dar, die darüber hinaus trotz oder gerade wegen ihrer Konstruiertheit ein universalisierendes Denkmodell implizieren.⁵³

Vor diesem Hintergrund verleiht die Festlegung der Bilder im mexikanischen Kontext den dargestellten Ereignissen in *PM 2010* letztlich eine Exklusivität, die dazu führt, dass jene als „typisch mexikanisch“ verbucht, somit distanziert und nicht Teil der unmittelbaren Realität der Rezipierenden werden. Wenn die Frage nach dem vermittelten Wissen stets in Verbindung mit den Entstehungs- und Distributionsbedingungen der Bilder diskutiert werden muss, dann wird in Anbetracht der Abdrucke deutlich, dass die Vorgänge der Repräsentation der Mordopfer sowohl von Seiten der Zeitung als auch von jener der Künstlerin letztlich einen ausgrenzenden Effekt erzielt. Das Dargestellte ist derart grausam, dass es den Besuchern und Besucherinnen eines Rezeptionskontextes, der vom lokalen divergiert, nur schwer möglich scheint, einen Bezug dazu zu finden. Im Hinblick auf die Funktion von Archiven im Zusammenhang mit Erinnerungsprozessen werden die Rezipierenden durch das hier vorgestellte Distanzverhältnis letztlich als Voyeure entlarvt: Die mimetische Darstellung der Toten bedient ihren Sensationsdurst ebenso wie ihre Lust am Schrecklichen oder zielt auf Emotionalisierung und Mitleid ab.⁵⁴

Die Möglichkeit einer authentischen Vermittlung der Realität einer mexikanischen Grenzstadt sowie des Todes als Bildmotiv an sich, die *PM 2010* aufgrund seiner repräsentativen Strategie suggeriert, muss daher letztlich angezweifelt werden. Die Titelblätter zeugen weder von der Leere und dem Schmerz, die angesichts der ermordeten Personen zurückbleiben, noch sind sie dazu in der Lage, politische Sachverhalte zu vermitteln oder zur Aufklärung dieser Verbrechen beizutragen. Dies ist nicht zuletzt auf die unumstößliche Tatsache zurückzuführen, dass sich der Tod als solcher an den Grenzen der Repräsentation selbst befindet. In diesem Sinne hält Bronfen fest, dass er letztlich nur als Zeichen gelesen werden kann, dessen Bezeichnetes sich zugleich unaufhörlich unserem Zugriff entzieht.⁵⁵ Auch Cowie äußert sich insgesamt skeptisch gegenüber der Möglichkeit einer Wahrheits- und Wirklich-

keitsproduktion repräsentativer Strategien, die im Bereich des Dokumentarischen auf jenes Reale Bezug nehmen, das letzten Endes undarstellbar bleibt: „Die Offensichtlichkeit der Wirklichkeit, die Offensichtlichkeit unseres Blicks, der die Welt im Sinne einer Logik des Wissens und Verstehens in Bildern aufnimmt und ergreift, wird fragwürdig. Wir begegnen dem, was die Vernunft infrage stellt.“⁵⁶ Gleichzeitig hält sie jedoch fest, dass jenes durch die Art und Weise, in der seine Abwesenheit und seine Nicht-Darstellbarkeit bezeichnet sind, dennoch handhabbar werden kann.⁵⁷ An eben diesem Vorhaben beteiligen sich auch die vorgestellten Installationen von Margolles im Gegensatz zu *PM 2010*: Durch ihre ephemere, nicht-gegenständliche – und vor allem nicht-mimetische – Erscheinungsweise verweisen *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* nicht nur auf die Undarstellbarkeit des Todes, sondern lassen an die Stelle greifbarer Formen und Materialien die Erfahrung der Rezipierenden treten. Dies wird im Fall von *Aire* maximal gesteigert, wenn hier in der Konfrontation mit dem Nichts die Verkörperung des Todes in der Person der Rezipierenden selbst stattfindet.⁵⁸ Durch die verschiedenen Grade an Involvierung – von Berührung über Interaktion bis hin zum buchstäblichen Einverleiben durch das Einatmen – wird in den Installationen das Reale, auf das Bezug genommen wird (der gewaltvolle Tod anderer), durch die spezielle Art der leibkörperlichen Wahrnehmung in die Jetztzeit im Museum übertragen.

Damit sind die vorgestellten Installationen im Vergleich zu *PM 2010* in ihrem dokumentarischen Gehalt eher präsentisch und betonen einen Aspekt der Zeitlichkeit, auf den auch Cowie verweist: Angesichts der vermittelnden Wirkkraft dokumentarischer Strategien hält sie fest, dass die historische Zeit, auf die die Zeugnisse referieren, der Körperzeit des Betrachtens grundsätzlich nachgeordnet ist und der Erfahrungsprozess, der als solcher auch Gedächtnis, Erkenntnis und Affekte miteinschließt, in den Vordergrund rücken sollte.⁵⁹ Durch die doppelte Legitimation der Abbilder vermittelt die Arbeit *PM 2010* den Eindruck, die Fotografien würden die Wirklichkeit Ciudad Juárez' zur Verfügung stellen und als authentisches Wissen konsumierbar machen. *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* hingegen scheinen mit der affektiven Involvierung der Besucher und Besucherinnen der Forderung Steyerls nachzukommen, ein Geflecht von Beziehungen und Bedeutungen zu etablieren, „in dem das binäre und hierarchische Verhältnis von Subjekt und Objekt verschoben wird

in ein Verhältnis, in dem beide transformiert werden und sich gegenseitig reflektieren.“⁶⁰ Dahingehend unternehmen die Werke, wenn sie die Rezipierenden schockieren und ekeln, eine Grenzüberschreitung, die das Übertreten der Schwelle von Kunst und Leben bedeutet. Die Abwehrreaktion bezieht sich dabei weder auf das Bildmotiv noch auf eine als ekelhaft wahrgenommene Materie (nach Aurel Kolnai zum Beispiel das Schwabbelige, Schleimige, Klebrige oder Halbflüssige⁶¹), sondern auf die eigene Vorstellungskraft. Mit Blick auf den dokumentarischen Charakter der Arbeiten gilt demnach die entscheidende These, dass die Empfindung des Ekels an die Stelle der Repräsentation der Wirklichkeit tritt – und zugleich doch an diese rückgebunden werden kann sowie darüber hinaus mit einem Anspruch auf Wahrhaftigkeit einhergeht. Dies wird deutlich, wenn Menninghaus mit Bezug auf Mendelssohn festhält, dass Ekel keine Unterscheidung von Kunst und Wirklichkeit zulässt und folglich sowohl in der Vorstellung als auch in der Realität gleichermaßen erfahren wird: „Die widrige Empfindung des Eckels aber erfolgt, vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. [...] Die Empfindungen des Eckels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“⁶²

Dieser Umstand wird in einer weiteren Arbeit von Margolles besonders deutlich: In *Trepanaciones (Sonido de la morgue)* aus dem Jahre 2003 hören die Besucher und Besucherinnen über Kopfhörer eine Geräuschkulisse aus eindringlichen Lauten des Bohrens und Sägens, das Glucksen und Tropfen von Flüssigkeiten sowie das schwere Atmen einer Person. Das Begleitschild informiert darüber, dass die Aufnahmen während der Obduktion ermordeter Menschen gemacht worden sind. Die Rezipierenden sind dazu aufgefordert sich auszumalen, was im Leichenschauhaus vor sich geht, und eben diese Vorstellung evoziert bereits die Empfindung des Ekels. Wenn somit angenommen werden kann, dass nichts „an sich“ eklig ist, sondern die Dinge erst durch ihre Kontextualisierung – durch Assoziation und Imagination – als ekelhaft wahrgenommen werden, dann ist die Frage, ob es sich bei dem verwendeten Wasser in *Aire, Vaporización* und *En el aire* um Leichenwaschwasser handelt, letztlich ebenso nebensächlich wie die Information, dass das Wasser desinfiziert worden ist. In diesem Sinne hält auch Marek fest: „Even if it is extremely diluted, even if one cannot be sure if the state-

ment is true or not, the contact with the soap bubble turns into contact with a corpse and turns promptly into nothing but the experience of pure revulsion.“⁶³

Für das Verhältnis von Dokumentarischem und Ästhetischem bedeutet dies, dass mit der Erfahrung der Rezipierenden Imagination und Zweifel an die Stelle der Produktion von Wirklichkeit und Wahrheit treten. Die bloße Vorstellung über den Tod und die toten, geschundenen Körper im Leichenschauhaus ersetzt deren mimetische Darstellung und der damit einhergehende Anspruch auf Authentizität wird von den Zweifeln durchzogen, die die Werke mit sich bringen: Handelt es sich tatsächlich um Leichenwaschwasser und ist jenes wirklich desinfiziert worden? In diesem Zusammenhang verweist Steyerl darauf, dass sich die Frage dokumentarischer Wahrheit von einer korrekten Repräsentation der Wirklichkeit hin zu einer Wahrheit verschiebt, die in der Art ihres Ausdrucks liegt. Der Zweifel an dokumentarischen Zeugnissen ist demnach weder ein Mangel noch eine neuartige Erscheinung, sondern seit jeher als Haupteigenschaft des Dokumentarischen anzusehen, der selbiges darüber hinaus nicht schwächer, sondern stärker macht.⁶⁴ Einer der Gründe hierfür liegt Steyerl zufolge darin, dass die dokumentarische Form auch die Teilhabe an starken Gefühlen und Affekten bedeutet, die wiederum maßgeblich zum authentischen Erleben beitragen und als Wahrheitseffekte an die Stelle von Wahrheit treten. In diesem Sinne soll im nächsten Abschnitt untersucht werden, inwiefern die Empfindung des Ekels als eben solcher Affekt aufgrund seiner an die Sinne und den Körper gebundenen Unmittelbarkeit als verlässliche Reaktion gewertet wird und ob damit nicht zuletzt doch ein gewisser Anspruch auf Authentizität einhergeht.

Die Frage, ob eine Darstellung der Realität im Rahmen des Dokumentarischen möglich ist oder nicht, soll an dieser Stelle nicht verneint, sondern auf eine andere Dimension hin verschoben werden. Der Fokus des Interesses besteht nun darin zu ergründen, wie jene abseits des Anspruches auf Objektivität vermittelt werden kann – darin liegt der Unterschied zwischen journalistischem Dokumentarismus und den künstlerischen Strategien, die demselben verpflichtet sind, wie sich im Vergleich zwischen *PM 2010* und den vorgestellten Installationen nachvollziehen ließ. Diesbezüglich verweist auch Holert darauf,

dass sich dokumentarische und ästhetische Funktionen nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern dass das Potenzial vielmehr in den spezifischen zeitlich verankerten und historisch entwickelten Praktiken der Wissensproduktion künstlerischer Formen liegt.⁶⁵ Wenn im Falle der vorgestellten Installationen eine auf Evidenz und Zeugenschaft beruhende Wahrheitsproduktion durch die Vorstellungskraft der Rezipierenden ersetzt wird, wird der Anspruch auf einen unbeschränkten Zugang zur Wirklichkeit unterlaufen und jenseits der Diskussion um die Faktizität und Authentizität von Dokumenten kritisch reflektiert – ein Umstand, den Holert mit dem Begriff des „Metadokumentarischen“⁶⁶ als Forderung künstlerisch-dokumentarischer Strategien formuliert. Da *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* in dieser Hinsicht auch einen Beitrag zum Verhältnis des Dokumentarischen zum Ästhetischen leisten, soll im folgenden Abschnitt näher untersucht werden, wie der dokumentarische Gehalt letztlich im Rahmen ästhetischer Strategien erfahrbar gemacht wird. Bronfen hält fest, dass sich künstlerische Ausdrucksformen in Auseinandersetzung mit dem Tod oftmals der Tatsache bedienen, dass dieser außerhalb der persönlichen Erfahrungswelt liegt und demnach nur als Idee, Komposition oder Bild wiedergegeben werden kann. Die direkte Darstellung des Todes – zum Beispiel in Form von Opferung, Hinrichtung oder Märtyrertum – dient dabei nicht zuletzt dazu, die Kontingenz, die der Tod bedeutet, zu vermindern und den unberechenbaren Zufall in Kohärenz zu überführen.⁶⁷ Während Bronfen betont, dass der Tod als ungreifbarer Fluchtpunkt eben nicht als körperlich erfahrbares Wissen zugänglich gemacht werden kann, gilt im Folgenden die These, dass Margolles in den vorgestellten Installationen eben letzteres als Möglichkeit realisiert. Sie generiert in ihren Arbeiten eine Art Dazwischen – einen „transitorischen Raum“⁶⁸, der die Rezipierenden derart aus ihren gesicherten Systemen heraushebt, dass sie einen Verlust des eigenen Selbst erfahren – und nähert sich so dem Verschwinden des Körpers durch den Tod sowie der Lücke, die jener hinterlässt, an.

84 **Rezeption als Immersion: „Der Tod ist dein Körper“⁶⁹** Im Folgenden soll die Erfahrung der Rezipierenden, die oben als sinnliches Wahrnehmungsergebnis einerseits und schockhafte Überwältigung andererseits herausgearbeitet

wurde, innerhalb der Installationen Margolles' genauer untersucht werden. Das Konzept der Immersion macht es möglich, eben dieses Spannungsverhältnis zwischen der sinnlich-affektiven Wahrnehmung und dem gesellschaftspolitischen Umfeld, in dem die Werke verankert sind, angemessen in den Blick zu nehmen. Die verschiedenen Aspekte des multimodalen, somatischen Erlebens sollen zunächst – nicht zuletzt mit Rücksicht auf das Medium der Installation – als ganzkörperliches Eintauchen beschrieben werden. In diesem Zusammenhang werden die hier vorgestellten Arbeiten mit den Werken Olafur Eliassons verglichen, die die Intensivierung der eigenen Wahrnehmung ebenfalls mit einem kritischen Anspruch zusammenbringen. Dabei kann gezeigt werden, dass mit dem Bewusstwerden der Erfahrung des Eintauchens auch ein (selbst-)reflexives Auftauchen aus der Immersion verbunden ist. Eben dieses soll angesichts der Werke Margolles' in einem zweiten Schritt hinsichtlich der Empfindung des Ekels näher untersucht werden.

Für die Analyse der vorgestellten Installationen wird der Begriff der Immersion aus den Klammern einer medienwissenschaftlichen Definition gelöst. Er ist folglich nicht ausschließlich als Illusionserfahrung anzusehen, die ein imaginiertes Eintauchen in eine repräsentierte Bildwelt meint, wie es zum Beispiel technische Apparaturen im Hinblick auf die virtuelle Realität des Cyberspace ermöglichen. Vielmehr wird das Konzept hier in Bezug auf grundlegende Wahrnehmungsstrukturen innerhalb ästhetischer Erfahrungen angewendet und demnach zunächst als leibkörperliches Eintauchen in den Raum und in die Wirklichkeit eines Bildes verstanden.⁷⁰ Im Falle von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* rücken die narrativen und fiktionalen Qualitäten des Dargestellten in den Hintergrund; die somatische Erfahrung der Immersion, die als solche die strikte Trennung zwischen Subjekt und Objekt unterminiert, wird hier in erster Linie durch die formalen Gestaltungselemente begünstigt. Als umfassende, polysensorische Wahrnehmung wird dabei die körperliche und affektive Bewegung der Rezipierenden gleichermaßen angesprochen.⁷¹

Curtis zufolge ist es diese Multimodalität der Wahrnehmung, die Immersion von einem bloßen Sich-Hineinversetzen in einen Raum der Aktivität oder des Handelns unterscheidet und den Begriff damit in die Nähe des Konzepts der Einfühlung rückt. Immersion als Einfühlung anzusehen macht es möglich,

eine somatische und emotionale Involvierung auch jenseits naturalistischer Abbildungsstrategien einerseits und einer pantheistischen Weltanschauung andererseits hinsichtlich abstrakter Darstellungsformen vorzustellen.⁷² Dies kann mit Theodor Lipps nachvollzogen werden, der Einfühlung auch in Bezug auf unbelebte Gegenstände und Formen sowie auf Farben und Räume denkt und in erster Linie das „Erlebnis der Vitalität des Selbst, die in den Dingen der Welt in objektiver Form zu fühlen ist“⁷³, hervorhebt. Laut Lipps beschäftigt sich das wahrnehmende Subjekt im Rahmen der Einfühlung mit den Qualitäten des eigenen leiblichen Engagements – den Sensationen, Aktivitäten und Stimmungen, die in der Auseinandersetzung mit Objekten entstehen; eben dieser Umstand bildet auch die Grundlage für das als immersiv zu bezeichnende Wahrnehmungsereignis in den vorgestellten Installationen.⁷⁴ Die Einfühlungsästhetik kann folglich als Vorläufer des vorliegenden phänomenologischen Ansatzes angesehen werden, dessen Fundament auf dem Zusammenspiel von menschlichem Körper und Raum beruht, das sich als solches wiederum über die synästhetische und leibliche Dimension der Wahrnehmung konstituiert.⁷⁵

Das Eintauchen in die Installation als sinnliches Wahrnehmungsereignis

Curtis und Voss zufolge verweist das lateinische Wort *immersio* (und so auch seine Verwendung im englischen Sprachgebrauch) auf eine physische Erfahrung des Eintauchens in eine Flüssigkeit und kann daher auf das Empfinden einer räumlichen Umschließung übertragen werden.⁷⁶ Angesichts der hier vorgestellten Installationen ist der Begriff der Immersion demnach bereits auf eine im engsten Sinne räumliche Erfahrung zu beziehen, die ein tatsächliches körperliches Eintreten meint: Je nach Art der Präsentation betreten die Besucher und Besucherinnen im Falle von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* zunächst einen physisch abgetrennten Bereich, der durch eine Schwelle in Form einer Tür oder eines Vorhangs gekennzeichnet ist. Darüber hinaus kommt bezüglich der Werkform der Installation – auch wenn die Arbeiten nicht abtrennt, sondern gemeinsam mit anderen Werken in den Ausstellungsräumlichkeiten präsentiert werden – grundsätzlich ein erweitertes Raumverständnis zum Tragen, wonach sich Raum jenseits der Vorstellung als Behälter durch das anwesende Subjekt konstituiert. In diesem Sinne hält auch Bieger gemäß einer phänomenologi-

schen Grundauffassung fest, dass die Immersionserfahrung nicht auf einen hermetisch abgeschlossenen Raum angewiesen ist, sondern allein durch die Tatsache ermöglicht wird, dass Wahrnehmendes und Wahrgenommenes zusammen wirken.⁷⁷ Dieser Vorstellung zufolge materialisiert *Vaporización* mit dem Nebel als sichtbares Volumen einen Wahrnehmungs- und *En el aire* gewissermaßen einen Handlungsraum, der in der Interaktion mit den Seifenblasen entsteht.

Damit wird deutlich, dass Immersion nicht nur ein rein körperliches Eintauchen im Sinne eines Eintretens meint, sondern immer auch schon ein ganzheitliches und leibkörperliches Ereignis, das zunächst als „Gefühl der Gegenwartsverdichtung“⁷⁸ beschrieben werden kann. Diese Intensivierung des somatischen Erlebens ist zum einen darauf zurückzuführen, dass mehrere Sinne gleichzeitig angesprochen werden und zum anderen darauf, dass sich durch den vorgestellten Distanzverlust eine gewisse Unmittelbarkeit des Erlebens ergibt. In den Installationen Margolles' spüren die Rezipierenden die Feuchte und Kälte des Wasserdampfs ebenso auf ihrer Haut wie das Zerplatzen der Seifenblasen. Mit einer erschwerten Sicht stellt sich das Gefühl der Orientierungslosigkeit und Verlorenheit in einem undurchdringlichen Raumvolumen ein, das als klinisch-steriler Geruch gleichsam olfaktorisch materialisiert wird.⁷⁹ Das technische Rauschen der Maschinen (der Luftbefeuchter, Nebelmaschinen oder Seifenblasenapparate) verdichtet diesen ungegenständlichen Moment zusätzlich, der gleichzeitig die Dauer der Wahrnehmung spürbar macht: Nebel und Nichts lassen die Zeit stillstehen, die Seifenblasen sie hingegen zäh dahinfließen.

Diese Art der ganzheitlichen Wahrnehmung kann mit dem Begriff der Synästhesie näher charakterisiert werden. Gemeint ist damit weder bloß die genuine Synästhesie nach strikt psychologischer Definition noch eine einfache Überlappung der fünf vermeintlich diskreten Sinne, sondern laut Curtis eine intermodale Wahrnehmungsweise, die auf einer Übereinstimmung verschiedener Sinne beruht.⁸⁰ Grundlegend ist dabei, dass das Bewusstsein immer schon gewisse Koppelungsleistungen vornimmt, die die verschiedenen Sinne in der Wahrnehmung miteinander verbinden. Da letztlich alles Erlebte zu einem ganzheitlichen Eindruck verschimmt, kann es unter anderem schwer fallen, auf Antrieb zu unterscheiden, welche Informationen über welche Sinne geliefert werden. In diesem Zusammenhang betont Curtis zudem, dass der Immersion aus phänomenologischer Perspektive grundsätzlich ein erweitertes Verständ-

nis haptischer Erfahrung zuzusprechen ist: Dieses umfasst auch kinästhetische und propriozeptive Momente und vermittelt so die Parameter des leiblichen Selbst, was sowohl die Verortung des Selbst im Raum als auch die Erfahrung der Ganzheit des Körpers einschließt.⁸¹ Mit ihrem synästhetischen Charakter lenken die Werke die Aufmerksamkeit also in erster Linie auf das bloße Wahrnehmungsereignis und machen es möglich, den eigenen Leib im Austausch mit der Umwelt zu erfahren.

Auf diese Weise wird in den Arbeiten Margolles' nicht zuletzt das Primat des Sehannes innerhalb der Kunsterfahrung unterlaufen und damit einhergehend das Privileg, die Beschaffenheit der Werke und deren Sinngehalt visuell zu erfassen. Im Falle von *Aire* läuft das Sehen angesichts der Gestaltlosigkeit des Materials sprichwörtlich ins Leere und wird gleichsam *enttäuscht*, während es in *En el aire* gewissermaßen *getäuscht* wird: Die Seifenblasen sind nicht das, als was sie erscheinen und suggerieren den Rezipierenden, dass sie sich auf die Beweiskraft ihrer Augen nicht länger verlassen können. Stattdessen werden in den Installationen in entscheidendem Maße auch jene Sinne aktiviert, die im Gegensatz zum Sehsinn auf einem physischen Distanzverlust beruhen und dadurch eine gewisse Unmittelbarkeit für sich beanspruchen. Während die Besucher und Besucherinnen im Museum meist davon abgehalten werden, die Kunstwerke zu berühren, nimmt in den Installationen von Margolles der Tastsinn eine zentrale Rolle ein. Diesem kommt – ganz im doppelten Wortsinne des Be-greifens – seit frühester Kindheit eine welterschließende Funktion zu: Als vorrangiges Kommunikations- und Kontaktorgan lernt bereits der Säugling über die Haut und ihre Rezeptoren tastend die Welt und darüber hinaus seine eigenen Selbstgrenzen kennen.⁸²

Wie oben bereits angedeutet wurde, stellt sich so auch in der Rezeption der Installationen Margolles' die Frage, ob mit dem tatsächlichen Berühren des Leichenwaschwassers nicht gleichzeitig doch der Eindruck seiner Wahrhaftigkeit evoziert werden soll. Vor allem in Verbindung mit der Empfindung des Ekels verweist Menninghaus darauf, dass die sogenannten „niederen Sinne“ (und als solche gelten vor allem Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn) allgemein stumpf sind gegen die ästhetische Täuschung, weil sie die Unterscheidung zwischen Natur und Kunst erst gar nicht treffen.⁸³ Wenn schon nicht die Authentizität der Spuren überprüft werden kann, so unterstreicht die direkte körperliche Teilhabe

immerhin die Wahrhaftigkeit des Erlebten. Im Hier und Jetzt verankert erscheint die Wahrnehmung als solche real, was in *En el aire* durch die Möglichkeit zur spielerischen Interaktion mit den Seifenblasen maximal potenziert wird. Die Werke werden so zur spürbaren Präsenz und damit wird auch deutlich, was Böhme meint, wenn er Immersion im engsten Sinne als das Moment beschreibt, wo der Bildraum mit dem Raum leiblicher Anwesenheit hybridisiert.⁸⁴ Der vorhandene Ort als Medium der Darstellung wird demnach als Extension leiblichen Spürens einschließlich Wahrnehmungen, Handlungen und Stimmungen empfunden.

Das Eintauchen in die Installationen wird daher im buchstäblichen Sinne zu einer umfassenden Erfahrung in der Gegenwart, die als ein Zustand erhöhter leibkörperlicher Aufmerksamkeit beschrieben werden kann. Mit diesen Qualitäten sind die Arbeiten Margolles' aus formaler Sicht zunächst in der Tradition minimalistischer Kunstwerke zu verorten. Bereits in den 1960er Jahren zielten Künstler und Künstlerinnen mit reduzierten Formen und einer Konzentration auf das Material sowie auf die Anwesenheit und Anordnung von Dingen im Raum auf die sinnliche Wahrnehmung der Rezipierenden ab – einen Umstand, den Bishop maßgeblich auf den Einfluss der Schriften Merleau-Pontys zurückführt.⁸⁵ Neben meist industriell angefertigten Materialien mit ihren speziellen ästhetischen Qualitäten waren es vor allem Faktoren wie Licht, Temperatur und Sound, die die Besucher und Besucherinnen in einen leibkörperlichen Wahrnehmungsmodus überführen sollten. Die Qualität dieser ästhetischen Erfahrung kann nun mit dem Begriff der Immersion gefasst werden, die Bieger in dieser Hinsicht als manipulatives Konzept bezeichnet, das auf eine Verführung der Rezipierenden abzielt.⁸⁶ Dabei bezieht sie sich auf die Sogwirkung illusionistischer Strategien, betont gleichzeitig aber die fundamental affirmative Haltung des betroffenen Subjekts. Einen solchen Effekt erzielen auch die Werke Margolles': Während im Falle von *En el aire* die Seifenblasen und ihr positiver Assoziationsgehalt dafür verantwortlich sind, einen gewissen Reiz auf die Rezipierenden auszuüben, ist es bei *Vaporización* und *Aire* in erster Linie ihre ephemere, bisweilen gar gestaltlose Erscheinungsweise. In diesem Zusammenhang verweist Schmidt darauf, dass Nebel und Dunst – und dies kann auf die Seifenblasen und ihre formale Vergänglichkeit übertragen werden – eine besondere Stellung zwischen Ding-Objekt und Nicht-Objekt sowie

zwischen Ding-Objekt und Raum einnehmen.⁸⁷ Da hier wenig Raum für Metaphern und konkrete Bezüge bleibt, appellieren diese Ereignisse als visuelle Volumina einerseits an den Sehsinn und laden als gasförmige Phänomene gleichzeitig dazu ein, sich darin zu bewegen und sie zu spüren.

Mit dem speziellen Fokus, den *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* auf das Material legen und der sich hier paradoxerweise durch einen Vorgang der Entmaterialisierung kennzeichnet, ist auch der Umstand angesprochen, dass das Medium der Installation Widerstand gegen einen statischen und objektivistischen Werkbegriff leistet.⁸⁸ Das Lexikon des künstlerischen Materials beschreibt Wasser diesbezüglich als „intelligentes‘ Material, das die traditionelle Vorrangstellung der Form überwindet und sich nicht nur eigenständig formt, sondern – zum Wassertropfen gewandelt – sich in den Kreislauf verschiedener materieller Zustände einspeist.“⁸⁹ Seit den 1960er Jahren wird es mit seinen kaum kontrollierbaren Eigenschaften von Künstlern und Künstlerinnen dazu verwendet, prozessuale Kunstformen zu entwickeln und den tradierten Objektbegriff zu erweitern; im Rahmen konzeptueller Strategien kann diesen Werken nicht zuletzt eine kunstmarktkritische Haltung zugesprochen werden.⁹⁰ Entscheidend ist dabei, dass der Fokus vom Kunstwerk als Gegenstand nun auf die Beziehung zwischen selbigem und den Rezipierenden verschoben wird. Damit ist nicht nur der offene Charakter dieser Arbeiten benannt, sondern wird die Teilhabe der Rezipierenden zur grundlegenden Voraussetzung für das Werk. Das Medium der Installation spricht dem wahrnehmenden Subjekt demnach eine „für die Seinsweise des Kunstwerks *generell* konstitutive Rolle“⁹¹ zu – wobei Bishop im Rahmen ihrer Analyse zur Werkform und deren Entwicklungsgeschichte festhält, dass die Art und Weise ihres Engagements durchaus verschieden ausfallen kann. Sie entwirft diverse Topoi der Miteinbeziehung, die von einer bewussten und tatsächlichen Interaktion über eine passive, sinnliche Konfrontation bis hin zu einer psychologischen Einflussnahme reichen.⁹² Im Falle der Arbeiten Margolles‘ wird auf eindringliche Weise deutlich, dass sie mit ihrer ungegenständlichen Erscheinungsweise nicht nur zwischen Objekt und Raum anzusiedeln sind, sondern darüber hinaus ohne den performativen Akt der Wahrnehmung gleichsam gar nicht existieren. Im Hinblick auf die schockhafte Wende im Rezeptionsprozess machen hier erst die Rezipierenden durch ihre Vorstellungskraft das Werk zu dem, was es po-

tenziell sein kann. Mit der Dauer des Rezeptionsprozesses sei an dieser Stelle auch der zeitliche Aspekt dieser Arbeiten angesprochen: Wenn ihre stetige Veränderung, die sowohl an das Material des Wassers als auch an die Rezipierenden gebunden ist, berücksichtigt werden soll, dann kann die Vorstellung des Werkes ebenfalls nicht an eine feste Form gebunden werden, sondern ist vielmehr als Ereignis zu bezeichnen, mit dem das Prozessuale, Situative und Gegenwärtige betont wird.

Vor diesem Hintergrund – also in Bezug auf ihre ungegenständliche Erscheinungsweise, der unabkömmlichen Anwesenheit der Rezipierenden sowie dem damit verbundenen, intensivierten Wahrnehmungsereignis – wurden die Installationen Margolles‘ oftmals als atmosphärisch beschrieben. So bezeichnet zum Beispiel Bätzner sie insofern als „atmosphärische Empfindungsräume“, als sie sich einem konkreten, kognitiven Zugriff entziehen und eher eine undifferenzierte, ganzheitlich affektive Art der Wahrnehmung ermöglichen.⁹³ Dabei führt sie zusätzlich den Begriff des Rauschens ein, um die Erfahrung dieser Ungegenständlichkeit bei den Rezipierenden in seiner materiellen Umsetzung zu beschreiben: „Das Rauschen bildet hierfür als optisches Geflecht und potenzierte Sinnfülle, als Struktur aus Überlagerungen und Metapher für Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit die Kulisse.“⁹⁴ An dieser Stelle – und vor allem in Hinblick auf die Analyse der Objekte von Doris Salcedo, in der Böhmes Begriff der Atmosphäre Anwendung finden soll – wird jedoch deutlich, dass die Charakterisierung von Margolles‘ Werken als atmosphärisch hauptsächlich auf ihre formale Erscheinung zu beziehen ist. Allein schon die wörtliche Übersetzung des Begriffs als „Dunstkugel“⁹⁵ scheint unmittelbar auf die Installationen, insbesondere auf *Vaporización*, zuzutreffen. Allerdings bezeichnet dies nur einen Aspekt der ästhetischen Erfahrung, die die Werke von Teresa Margolles ermöglichen, nämlich den des Eintauchens.⁹⁶ Der Moment, in dem die Rezipierenden den Produktionshintergrund erfahren und jäh aus ihrem sinnlichen Wahrnehmungsereignis gerissen werden, kann damit nicht berücksichtigt werden. In diesem Sinne verweist auch Bätzner in Bezug auf die vorgestellten Installationen auf die „paradoxe Verbindung zwischen atmosphärisch gesättigtem Raum und gesteigertem Realismus.“⁹⁷ Biegers Beschreibung der Immersionserfahrung zwischen Ein- und Auftauchen macht es nun möglich, eben dieses Verhältnis angemessen in den Blick zu nehmen.⁹⁸

Während Material und Form im Falle von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* dazu da sind, die Rezipierenden mit einer Präsenz zu konfrontieren, der sie sich unter anderen Umständen vermutlich entziehen würden, dient die Verführung aller Sinne in minimalistischen Werken in erster Linie dazu, die Aufmerksamkeit auf die Umstände der Wahrnehmung im Allgemeinen und des wahrnehmenden Subjekts selbst zu lenken. Alles Subjektive und Narrative sowie die Handschrift des Künstlers oder der Künstlerin werden abgelehnt, um jedmöglicher Art von ideologischer Einflussnahme abzusagen und den Fokus allein auf die Begegnung zwischen Werk und Rezipient oder Rezipientin zu lenken; angesichts der Werke der 1960er Jahre kann demnach kaum von einer politischen Intention gesprochen werden. Demgegenüber verweist Bishop auf eine Rückkehr zu minimalistischen Äußerungsformen in den 90er Jahren, die nach der Kritik durch den Poststrukturalismus den phänomenologischen Grundansatz in einen neuen Zusammenhang stellen. Künstler und Künstlerinnen bringen nun, die auf die (somatische) Wahrnehmung der Rezipierenden ausgerichtete, reduzierte Erscheinungsform der Arbeiten mit soziopolitischen Überlegungen zusammen: Das Ziel besteht letztlich darin, „to incorporate identity politics and ‘difference’ into the perceptual agenda; these artists address time, memory and individual history in ways that are arguably truer to Merleau-Ponty’s thinking than the reductive interpretation offered by Minimalism.“⁹⁹ In eben dieser Tradition können neben den Werken Margolles‘ auch jene von Olafur Eliasson angesiedelt werden, die nicht nur auf formaler Ebene mit *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* vergleichbar sind, sondern überdies ebenfalls einen kritischen Anspruch vertreten. Damit kann im Folgenden auch die Haltbarkeit des Konzepts der Immersion überprüft werden, wobei die entscheidende These ist, dass in den Werken Margolles‘ gerade durch die Reduktion der Materialien und Formen sowie durch ihre scheinbare Kontextlosigkeit das kritische Moment noch stärker betont wird.

Wie Margolles schafft auch Eliasson unter anderem ungegenständliche Nebelräume, so zum Beispiel im Rahmen der Ausstellung *The mediated motion*, die im Jahre 2001 im Kunsthaus Bregenz stattfand. Die gemeinsam mit dem Landschaftsarchitekten Günther Vogt als Erlebnisparcour konzipierte Schau zeigt auf den verschiedenen Etagen des Museums diverse Installationen: mit Pilzen bewachsene Baumstämme, eine Wasseroberfläche mit Teichlinsen so-

wie eine schiefe Ebene, die mit gepresstem Erdmaterial ausgelegt wurde. Am Ende der Ausstellung betreten die Besucher und Besucherinnen im obersten Stock schließlich einen mit Nebel gefüllten Raum, der über eine Hängebrücke zugänglich ist. Wie bereits der Titel der Schau – die vermittelte Bewegung – suggeriert, nimmt die körperliche Aktivierung der Rezipierenden einen besonderen Stellenwert ein. Spiralförmig erschließen sich jene die Ausstellung über das Treppenhaus, das mit Holz verkleidet wurde; die Installationen selbst sind über Holzstege sowie über die erwähnte Hängebrücke begehbar. An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass auch hier das Wahrnehmen nicht nur als visueller, sondern leibkörperlicher Prozess zu verstehen ist, der maßgeblich an den Akt der Bewegung gebunden ist und darüber hinaus als solcher ins Bewusstsein rückt – ein Umstand, den Plodeck als Eliassons phänomenologische Annäherung an ein „Sehen des Sehens“ im Sinne Merleau-Pontys bezeichnet.¹⁰⁰ Die propriozeptive und kinästhetische Wahrnehmung, die damit einhergeht, macht die Rezipierenden nicht nur auf ihren eigenen Körper im Raum aufmerksam, sondern aufgrund der Hängebrücke auch auf die Anwesenheit anderer Besucher und Besucherinnen: Je mehr Personen sich auf der Brücke befinden, desto stärker schwingt sie, was wiederum zu Verunsicherung oder leiblichem Unwohlsein führen kann. Auf diese Weise wird uns in Eliassons Installation bewusst, dass wir mit unserer Anwesenheit nicht nur die Werke, sondern auch andere beeinflussen und umgekehrt.

Abgesehen von der körperlichen Aktivierung spielt in Anbetracht der vorgestellten Installation auch die sinnliche Wahrnehmung eine ausschlaggebende Rolle, wobei diese durch die unterschiedlichen Temperaturen, Lichtverhältnisse, Gerüche und Luftfeuchtigkeiten innerhalb der gesamten Ausstellung zusätzlich intensiviert wird. Ähnlich wie *Vaporización* lässt auch Eliassons Nebelraum außerdem die Fähigkeiten zu Balance und Orientierung infrage stellen, wie Schmidt festhält: „Das Wissen um den illusionären Charakter des unendlichen Raumeindrucks ist letztlich belanglos, wichtig sind allein die Befindlichkeiten, die durch die Desorientierung hervorgerufen werden.“¹⁰¹ Insgesamt führen auch hier verschiedene synästhetische, leibkörperliche und affektive Aspekte somatischen Erlebens zu einer intensivierten Wahrnehmung, die in erster Linie auf räumlichen Konstituenten und besonderen Materialqualitäten beruht, und mit dem Begriff der Immersion als umfassendes Eintau-

chen beschrieben werden kann.¹⁰² In diesem Zusammenhang betont Schmidt, dass Eliasson in erster Linie nicht am Bewusstsein der Rezipierenden ansetzt, sondern ihnen das Angebot macht, ihre ästhetische Erfahrung auf phänomenaler Ebene zu testen. So wird der Leib in eine exzentrische Position gebracht und das wissende Subjekt, das sich auf kognitivem Wege die Welt aneignet, entmachtet: „Er [Eliasson] spricht dabei ein Subjekt an, das sich selbst beim Beobachten beobachtet und dabei entdeckt, dass es einen Zustand vor dem Wissen gibt: Schön sind der Regenbogen oder der Nebel nicht, weil wir beide definieren können; schön ist, dass wir Phänomene erkunden können, für die viele neue Namen möglich werden.“¹⁰³

Damit wird gleichzeitig ein zentraler Unterschied zwischen den Werken von Eliasson und jenen von Margolles deutlich: Letztere erscheinen auf den ersten Blick gänzlich dekontextualisiert und somit als reines Spiel mit der Eigenwahrnehmung, die erst in einem zweiten Moment ihre volle schockierende Wirksamkeit entfaltet. Eliassons Nebelinstallation hingegen kann im Kontext des gesamten Ausstellungskonzeptes unmittelbar als künstliche Naturlandschaft identifiziert werden. Die Hängebrücke evoziert die Vorstellung des Schreitens über einen Teich oder eine Moorlandschaft, die in morgendlichem Dunst oder tristem Nebel versinkt. Vor diesem Hintergrund kann die Arbeit mit anderen Werken des Künstlers in Verbindung gebracht werden – nicht zuletzt mit dem im Jahre 2003 in der Tate Modern in London gezeigten *The weather project*. Auch hier inszeniert Eliasson ein Naturschauspiel, das in erster Linie ein sinnliches Wahrnehmungsereignis darstellt: An der Stirnseite der Turbinenhalle installiert er eine künstliche Sonne und füllt den Raum zusätzlich mit leichtem Nebel, der – in das gelbe Licht getaucht – die Sensation eines Sonnenunter- oder Sonnenaufgangs hervorruft. Auf diese Weise wird, wie bereits in der zuvor besprochenen Arbeit, nicht nur die synästhetische Wahrnehmung der Besucher und Besucherinnen aktiviert, sondern auch ihre Fähigkeit zur Orientierung und Perspektivierung infrage gestellt. Der gelbliche Nebel hüllt alles ein und verschleiert die physische Struktur des Ausstellungsraumes; die schiefe Ebene der Turbinenhalle fordert den Gleichgewichtssinn zusätzlich heraus. Nach oben blickend ergibt sich außerdem der eigentümliche Eindruck einer Verdoppelung des Raumes, der durch die schlechte Sicht jedoch

nicht näher erschlossen werden kann. Wenn sich in den Arbeiten Eliassons der Raum der Natur mit jenem des Museums überlagert, wird an dieser Stelle deutlich, inwiefern der hier vorgestellte Begriff der Immersion Curtis zufolge grundsätzlich als Überschneidung von (Erfahrungs-)Räumen zu bezeichnen ist.¹⁰⁴ Diese Annahme bezieht sich in erster Linie auf die bereits angesprochene Verwischung der Grenze zwischen Bild- und Realraum: Als „kalkuliertes Spiel mit dem Auflösen von Distanz“ betrifft Immersion jene Räume, „in denen die Wirklichkeit der Welt und die Wirklichkeit des Bildes in der unmittelbaren Wirklichkeit körperlichen Erlebens konsolidieren.“¹⁰⁵ Um aufzuzeigen, dass eine Ästhetik somatischer Wirksamkeit nicht notwendigerweise unkritisch sein muss, beschreibt Bieger das Konzept der Immersion im Weiteren auch als „eine Wahrnehmungsbewegung mit eingebautem Richtungswechsel, ein Pendelschlag zwischen Eintauchen und Auftauchen.“¹⁰⁶ Eine derartige Vorstellung beruht darauf, dass die Rezipierenden zunächst in gewisser Weise verführt und an entscheidender Stelle doch aus der Sogwirkung gerissen werden. Diesen Vorgang bezeichnet Bieger als doppelte Wahrnehmung, die einen sekundären Akt des Begreifens impliziert: „Wenn die Eintauchbewegung des Pendelschlags [...] als Immersion zu fassen ist, dann lässt sich das Auftauchen als eine Bewegung in die Abstraktion beschreiben. Abstraktion wäre dann so etwas wie der Verstehensmodus ästhetischen Erlebens und Immersion dessen affektiver Motor.“¹⁰⁷

Der Umstand des Auftauchens kann in den Werken Eliassons insofern nachvollzogen werden, als der Künstler stets die technischen Quellen, die die Naturphänomene ermöglichen, sichtbar macht und so die Illusion der genuine Naturerfahrung bricht. Je mehr sich die Besucher und Besucherinnen zum Beispiel der Sonne in *The weather project* annähern, desto deutlicher wird die Konstruktion des Ereignisses erkennbar. Die Sonne entpuppt sich als halbrunde, mit über 200 Glühbirnen gespickte Scheibe, die durch die mit Spiegelfolie ausgekleidete Decke als Kreis wahrgenommen wird; gemeinsam mit den sichtbaren Nebelmaschinen wird so auf die Künstlichkeit der Darstellung verwiesen. Der Künstler unterbricht damit jenen Sog einer melancholischen und romantischen Naturstimmung, die vor dem Hintergrund seiner nordischen Herkunft – Eliasson ist in Dänemark geboren, isländischer Abstammung und vorwiegend dort aufgewachsen – oftmals auf die Tradition

der skandinavischen Landschaftsmalerei zurückgeführt wurde.¹⁰⁸ Seine Arbeiten laufen vor allem jener Tendenz autobiografischer Interpretationen entgegen, die die Ursprünglichkeit der isländischen Natur auf dramatische Weise exotisiert und in Verbindung mit der Idee des Erhabenen als mystische Erfahrung verklärt: „The ‘natural’ phenomena are always marked as fabricated, and the operations of the sublime are thereby demystified and revealed as if in a scientific demonstration. Thus Eliasson deliberately interrupts any sense of an unmediated relationship to or transcendental contemplation of ‘nature’ that would ally his work with the Northern tradition.“¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang betont Birnbaum außerdem, dass gerade jene althergebrachte Vorstellung einer nordisch-romantischen Verbundenheit mit der Natur durch den Umstand konterkariert wird, dass die skandinavischen Länder mittlerweile auch den Markt technologischer und digitaler Entwicklungen maßgeblich mitbestimmen. Selbst wenn sich also eine besondere Affinität zeitgenössischer skandinavischer Künstler und Künstlerinnen zur Natur feststellen ließe, wäre dies seiner Ansicht nach kaum als romantisierende Verklärung derselben zu beschreiben, sondern eher als das Interesse an den Wechselwirkungen zwischen Natur und Technologie.¹¹⁰ In diesem Sinne regt Eliasson in seinen Arbeiten nicht zuletzt dazu an, die Erfahrung dessen, was wir im Allgemeinen als natürlich empfinden, infrage zu stellen: „Eliasson makes a point about our perception of nature today (as something we more frequently experience through mediation than first-hand), but the fact that such a point about mediation is made through installation art (a medium that insists on immediacy) is paradoxical.“¹¹¹

Das Interesse an der Natur kann demnach weniger als End- oder Selbstzweck gewertet werden, sondern zielt stets auf die Partizipation durch den Menschen ab und fungiert so als Mittel, um die Rezipierenden durch eine erhöhte Aufmerksamkeit und Eigenwahrnehmung auch dazu aufzufordern, ihr Verhältnis zu der Umgebung zu überprüfen, in der sie sich befinden.¹¹² So ermöglichen sowohl die Werke in *The mediated motion* als auch *The weather project* nicht nur die rein sinnliche Erfahrung der Natur im Museum, sondern beziehen sich darüber hinaus auf den Ort, an dem sie gezeigt werden. Dies wird im Falle des Kunsthauses Bregenz besonders deutlich: Das ikonische Gebäude Peter Zumthors ist ein Bau aus Sichtbeton, der die Ausstellungsfläche über

vier übereinanderliegenden Kuben erstreckt. Die fensterlosen Räumlichkeiten sind mit glattpolierten Wänden und opaken Glasdecken ausgestattet, die sämtliche technischen Details verbergen und dem Kunsthaus eine strenge, in sich geschlossene Logik verleihen; scheinbar unabhängig von jeglichem Kontext verhandelt es so die strikte Trennung von innen und außen.¹¹³ Auf eben diesen Charakter des Museums nimmt auch Eliasson mit seinen Arbeiten Bezug, wenn er die Naturerfahrungen, die eigentlich im Außen stattfinden, ins Museum überführt. Im Hinblick auf diesen architektonischen Zusammenhang kann die spiegelnde Wasseroberfläche als Reaktion auf die stumpfen und matten Oberflächen des Betons sowie auf die Glasdecken angesehen werden und die schiefe Ebene wiederum als Gegenstück zur strengen Symmetrie der Architektur, die vom Nebel außerdem ganz verschlungen wird.¹¹⁴ Diesbezüglich betrifft die Situation erhöhte Wahrnehmung auf Seiten der Rezipierenden auch die Beziehung zur Institution, in der sie sich befinden und damit nicht zuletzt die Rolle des Museums als kultureller Vermittler: „Eliasson problematisiert den Bereich, der zwischen Natur und Kultur liegt, indem er auf existierende kulturelle Konstruktionen von Natur und Kultur als Modelle aufmerksam macht und die Diskrepanz des vermittelten Wissens zum tatsächlich Erlebten verdeutlicht.“¹¹⁵

Dieser Umstand wird auch in *The weather project* deutlich, wenn der Künstler sich hier ebenfalls auf verschiedenen Ebenen mit der Institution des Museums auseinandersetzt und so zum Beispiel auf die Konstruktion von Ausstellungen sowie auf die Strategien zur Vermittlung und Vermarktung von Kunst verweist.¹¹⁶ Darüber hinaus thematisiert er zusätzlich die gemeinschaftsbildende Funktion des Museums, wenn er den Raum der ehemaligen Turbinenhalle der Tate Modern als öffentlichen Platz inszeniert, auf dem Menschen verweilen, flanieren, interagieren und kommunizieren können – wobei Plodeck auf den ausschlaggebenden Aspekt verweist, dass für das Betreten der Halle kein Eintritt bezahlt werden muss.¹¹⁷ Dabei kommt das Potenzial des Museums als Ort des Austauschs und der Interaktion zum Tragen, denn die Rezipierenden können nicht nur sich selbst, sondern auch andere beim Wahrnehmen beobachten: „Ultimately reaffirming the social role of the museum, *The weather project* returned the institution to the democratic potential that the history

of Western culture first experienced in the *agora*, the public square in Ancient Greek cities that was at the heart of every aspect of daily life.“¹¹⁸

Vor diesem Hintergrund sind auch die Arbeiten Eliassons in eben jener Tradition minimalistischer Werke aus den 1990er Jahren anzusiedeln, die oben beschrieben wurde: „Rather than seeking to overturn the system by addressing its structure, Eliasson wishes to change our *perception* of that system [...] By returning to the subjective moment of perception, Eliasson aims less to activate viewers than to produce in them a critical attitude.“¹¹⁹ An dieser Stelle kommt die Kontextreflexivität zum Tragen, die dem Medium der Installation grundsätzlich zugesprochen werden kann. Demnach machen die Installationen nicht nur einen konkreten Raum auf, der grundlegende Erfahrungsbedingungen befragt, sondern verweisen darüber hinaus auf einen konzeptuellen Rahmen. Rebentisch spricht diesbezüglich von einer doppelten Kontextualisierung, da die Werkform auf eine thematische Verschränkung des buchstäblichen und des gesellschaftlichen Ortes abzielt: „Sie reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und / oder historischen Rahmenbedingungen, *indem* sie formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.“¹²⁰ Um zu beschreiben, inwiefern sich Kunstwerke mit ihren konkreten, örtlichen Präsentationsbedingungen auseinandersetzen, wurde unter anderem der Begriff der „site-specificity“ in die Diskussion um die Werkform eingeführt.¹²¹ In Anbetracht der Tatsache, dass sowohl die Arbeiten aus *The mediated motion* als auch *The weather project* in ihrer Wahrnehmung maßgeblich vom Ort ihrer Präsentation beeinflusst sind, können sie als ortsspezifisch und darüber hinaus institutionskritisch bezeichnet werden.

Damit wird an dieser Stelle erneut deutlich, inwiefern ein objektivistischer Werkbegriff unzureichend ist, um die Wirkung der vorgestellten Arbeiten zu beschreiben. Rebentisch hält in diesem Zusammenhang fest, dass vor allem die entgrenzenden Eigenschaften des Mediums der Installation – zum umgebenden Raum sowie auf institutionelle, ökonomische, kulturelle und soziale Kontexte hin – für die Prozessualität der ästhetischen Erfahrung verantwortlich sind.¹²² Die besondere Zeitlichkeit der ästhetischen Erfahrung bezieht sich hier jedoch nicht nur auf die Dauer des eigentlichen Rezeptionsprozesses in der gegenwärtigen Situation im Museum, sondern erstreckt sich

auch auf das Vorfeld der Ausstellung. Bereits vor Ausstellungsbeginn bezieht Eliasson die Rezipierenden in Form eines Briefes, der über den KUB Emailverteiler versandt wurde, in seine Arbeiten mit ein und macht so gleichzeitig die Absichten seines Wahrnehmungsangebotes deutlich. „An alle“ adressiert heißt es hier unter anderem: „Sie sind es und Ihre Erwartungen – Ihr Weg zur und durch die Ausstellung – die dieses Projekt entstehen lassen. Mit anderen Worten: Diese Ausstellung ist abhängig von Ihrer Bewegung, Ihrem Engagement, sich einbeziehen zu lassen, sich auf Erfahrungen einzulassen.“¹²³

Mit Biegers Vorstellung eines Ein- und Auftauchens als (selbst)kritisches Moment macht es das Konzept der Immersion möglich, „unsere zeitgenössische Realität in diesen Räumen freizulegen.“¹²⁴ In Bezug auf die Installationen von Eliasson konnte die Kritik vor allem im Hinblick auf das Verhältnis von Natur und Kultur sowie die Institution des Museums formuliert werden. Diesbezüglich werden auch im Falle der Arbeiten Margolles' mit dem Auftauchen in erweitertem Sinne Fragen nach ihrer Kontextreflexivität aufgeworfen – so zum Beispiel nach den institutionellen Rahmenbedingungen, die Werke wie *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* ermöglichen. Zum einen muss auf Seiten der ausstellenden Institution gefragt werden, welche Ansprüche und Interessen mit der Präsentation der Arbeiten einhergehen und wie sich diese zu der moralischen Verantwortung verhalten, die Museen und Galerien allen Beteiligten gegenüber haben.¹²⁵ Zum anderen wird dabei auch das juristische System Mexikos, welches es möglich macht, menschliche Überreste in den Kontext von Kunst zu transportieren und gegebenenfalls über die Landesgrenzen hinaus zu exportieren, fundamental angezweifelt: „It would be impossible to question her methods without denouncing also the idiosyncratic standards of the morgue and of the cultural system. In that sense, Margolles' work is less defined by its transgressive character than by mapping the crumbling state of the law.“¹²⁶

In diesem Zusammenhang plädiert Novak für eine Erweiterung des Begriffs der site-specificity, der nun als Wandel zwischen verschiedenen Räumen – inneren und äußeren – aufgefasst werden sollte und sich letztlich auf den Ort der Erfahrung des wahrnehmenden Subjekts bezieht: „If site-specificity was to survive, the concept of the site itself had to be transformed. In the cause of this

transformation, the meaning of the word 'site' has shifted from an actual place that pre-exists the artistic intervention, to a discursive entity or process that is elicited by the artistic intervention."¹²⁷ Wenn sich die Kunstwerke nicht zuletzt auch auf Räume aus der Vorstellungskraft der Rezipierenden beziehen, wäre laut Novak also eher von einer „theatralization of the site“ zu sprechen: „In this scenario the viewer plays a double part: he or she is both an actor and an observer of the play to take place. Both the viewer's sensual and his or her inner experiences – memories, associations, projections etc. – become vital parts of the play to take place.“¹²⁸

In diesem Sinne kann auch im Falle von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* von einer Überschneidung von Erfahrungsräumen als Kollision zweier Wirklichkeiten gesprochen werden: Wenn die Rezipierenden in den Werken im Moment des Auftauchens mit dem Raum der Toten konfrontiert werden, kommt das Betreten der Installationen dem Eintreten in die Leichenhalle gleich. Bieger verweist darauf, dass mit dem eingebauten Richtungswechsel bisweilen auch „starke Affekte“¹²⁹ mobilisiert werden können und als eben solcher ist in den vorliegenden Fällen die Empfindung des Ekels zu nennen. Im folgenden Abschnitt sollen demnach die kulturellen, sozialen und moralischen Implikationen, die mit der Überschneidung von Erfahrungsräumen in den Werken von Margolles einhergehen, näher untersucht werden.

Schock und Ekel als Auftauchen aus der Immersion Im Hinblick auf den dokumentarischen Charakter der Werke Margolles' wurde oben bereits darauf verwiesen, dass die Empfindung des Ekels angesichts von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* zunächst an die Stelle einer Repräsentation der Wirklichkeit tritt, dass mit dem unmittelbaren körperlichen Erleben und der Intensität der Wahrnehmung gleichzeitig aber ein gewisser Wahrheitsanspruch einhergeht. Im Vergleich dazu setzt *PM 2010* auf die Präsentation des Ekelerregenden und erweckt dadurch gleichsam den Eindruck, die Empfindung des Ekels offenbare hier als Medium der Erkenntnis selbst einen Einblick in das „wahre Wesen der Dinge.“¹³⁰ Dieser Umstand führt auf Seiten der Rezipierenden letztlich zu einer Distanzierung, während im Falle der vorgestellten Installationen vielmehr die Selbstreflexivität der Wahrnehmung aktiviert wird. Da Schock und Ekel hier

in der Vorstellungskraft der Besucher und Besucherinnen verankert sind, soll im Folgenden untersucht werden, auf welche kulturellen und gesellschaftlichen Bedingungen diese Reaktionen zurückzuführen sind. In diesem Zusammenhang beschreibt das Auftauchen auch in den Installationen Margolles' im Sinne Biegers sowohl das Erleben eines starken Affekts als auch das anschließende reflexive Begreifen. Der Unterschied zu Eliasson ist allerdings, dass erst mit dem Auftauchen aus der Immersion die volle Dimension des zuvor erlebten Eintauchens deutlich wird – nämlich der direkte Kontakt mit den Körpern der Toten. Dieser wiederum „short-circuits our intellectual understanding of the work by soliciting both a sensitive and a cognitive approach. This invitation to immerse oneself in the space of these anonymous deaths has both an evocative and an immediately physical, sensorial dimension. Each viewer is confronted with his/her own responsibility in managing his/her emotions.“¹³¹

Die Empfindung des Ekels wird grundsätzlich als Grenzüberschreitung in der Begegnung mit etwas von außen Kommendem gespürt und kann auf Seiten des betroffenen Subjekts mit Menninghaus als „ein Alarm- und Ausnahmezustand, eine akute Krise der Selbstbehauptung gegen eine unassimilierbare Andersheit, ein Krampf und Kampf, in dem es buchstäblich um Sein oder Nicht-Sein geht“¹³², bezeichnet werden. Auf der Ebene der Wahrnehmung beschreibt er zunächst einen heftigen, körperlich verankerten Abwehrmechanismus, der sich mitunter in physiologisch nachvollziehbaren Reaktionen äußert, so zum Beispiel als erhöhter Adrenalinpiegel, in der Mimik oder in offensichtlichster und heftigster Form als Erbrechen.¹³³ Dabei kann das unassimilierbare Andere, auf das das Subjekt mit Ekel reagiert, verschiedene Auslöser haben: Reiß hält im Rahmen ihrer Ikonografie des Ekels zusammenfassend fest, dass physische, kulturelle, soziopolitische sowie psychische Aspekte in der Erfahrung meist gemeinsam wirken.¹³⁴ Der Ekel wird demnach als Affekt zwar subjektiv gespürt, ist als Verweis auf eine verletzte Ordnung allerdings auch gesellschaftlich konstituiert und kann insofern als kollektive Erfahrung beschrieben werden, als er ein ins soziale Bewusstsein gerücktes und kulturell determiniertes Gefühl darstellt. Obwohl es auch individuell und kulturell sozialisierte Auslöser für seine Empfindung gibt, tendieren sowohl Psychologie als auch Neurowissenschaft dazu, den Ekel als universales menschliches Reaktionsmuster anzusehen.¹³⁵

In diesem Sinne lässt sich die Ekelempfindung in den Werken Margolles' zunächst auf den unumstößlichen und zugleich universalen Umstand des eigenen Todes als Endpunkt der Erfahrung zurückführen. Um aufzuzeigen, dass hierfür das Bewusstwerden über die Endlichkeit des eigenen Körpers entscheidend ist, sollen die Installationen mit den Arbeiten von Berlinde De Bruyckere verglichen werden, die sich ebenfalls dem vergänglichen und daher ekelerregenden Körper widmen. Wenn in einem zweiten Moment der Ekel angesichts der Installationen Margolles' überdies auf den konkreten Tod anderer zu beziehen ist und entsprechend auch im Rahmen sozialer Zuschreibungen als Ausgrenzungs- und Abwehrmechanismus fungiert, kann so die ethisch-kritische Dimension der Werke herausgearbeitet werden. Das Potenzial einer Affektanalyse des Ekels besteht folglich darin, das Verhältnis des wahrnehmenden Subjekts zu seiner Außenwelt zu erfassen, um nicht zuletzt – wie Hoff mit Blick auf die kunstwissenschaftliche Gefühlsforschung allgemein fordert – die Beschreibungslogik eines Systems zu sprengen sowie die Grenzen und Brüche von Ordnungen erkennbar zu machen, um so gegebenenfalls Veränderungen hervorzubringen.¹³⁶

Wie bereits angesprochen, ist die schockhafte Überwältigung der Rezipierenden sowie die damit einhergehende Empfindung des Ekels hinsichtlich der Werke Margolles' im Wesentlichen auf die Begegnung mit dem Tod zurückzuführen. In Bezug auf die persönliche Erfahrungswelt kann jener als das unassimilierbare Andere angesehen werden, da er nicht nur gänzlich außerhalb des eigenen Selbst, sondern auch der rationalen Reichweite und Vorstellbarkeit liegt und so die Autonomie des Subjekts radikal infrage stellt: „Der Tod ist unvorstellbar. [...] Die Menschen fürchten nicht den Tod, sondern dessen Unvorstellbarkeit. Was Angst erzeugt, ist eine logische Lücke der Fantasie.“¹³⁷ In diesem Zusammenhang hält Sykora zwei Möglichkeiten im Umgang mit dem Tod fest: Entweder er wird im Rahmen einer ars moriendi durch kulturelle oder religiöse Riten sozial integriert oder er kann als absolute Grenzerfahrung, als jäher Umschlag zwischen Sein und Nicht-Sein, letztlich nur über eine Ästhetik des Plötzlichen und der Überwältigung vermittelt werden.¹³⁸

Im Hinblick auf die Begegnung mit dem Tod fungiert der Ekel grundsätzlich als „affektiver Operator elementarer zivilisatorischer Tabus“¹³⁹, was innerhalb

der vorgestellten Installationen zunächst als bereits räumliche Grenzüberschreitung nachvollzogen werden kann. In *Aire, Vaporización* und *En el aire* werden die Besucher und Besucherinnen in erster Linie mit dem Raum der toten Körper, der Leichenhalle, konfrontiert. Die Werke ermöglichen eine materiell-greifbare Begegnung mit dem Ort des Leichnams, die für gewöhnlich einer exklusiven Gruppe von Menschen aus der Pathologie, Forensik oder dem Bestattungswesen vorbehalten ist.¹⁴⁰ Laut Macho spielt diese räumliche Verortung auf gesellschaftlicher Ebene eine entscheidende Rolle in der Auseinandersetzung mit dem toten Körper. Da der Tod sämtliche herrschenden Normen negiert, bedeutet die Leiche einen Raum der Asozialität, dessen Grenzen schnell festgelegt werden müssen, um den eigentlichen Lebensraum zu schützen und die soziale Ordnung wiederherzustellen.¹⁴¹ In diesem Sinne befindet sich das Leichenschauhaus ebenso wie andere Räume der Toten (Hospize oder Friedhöfe) an den Grenzen der Gesellschaft, da es einerseits zwar als konkrete Örtlichkeit vorhanden ist, gleichzeitig aber den Raum der Lebenden anfechtet. Medina beschreibt es damit als einen Raum, „designated by every civilization as ‘outside all places’, even when they are clearly localized“ und demnach als Heterotopie im Sinne Foucaults: „To operate within the morgue, and upon its content and purpose; to operate from this ‘space outside’ allowed Margolles to realize a ‘heterotopology’: a description or reading of a territory that appeared as a ‘refutation, both mythical and real, of the space of life.’“¹⁴² Das Auftauchen aus der Immersion angesichts der Werke Margolles‘ verweist somit zunächst darauf, dass hier Räume heterotopischer Qualität realisiert werden, die gewissermaßen zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit changieren – ein Umstand, den Bieger bereits als eines der kritischen Potenziale immersiver Wahrnehmungsereignisse hervorhebt: Am Beispiel Las Vegas‘ hält sie fest, dass solche Räume als „Gegenplatzierungen‘ zum Realraum des alltäglichen Lebens“ Aufschluss über die Befindlichkeiten einer Gesellschaft geben, indem sie soziale Konstrukte wie Normalität und Moralität, aber auch kollektive Wünsche und Ängste verwirklichen.¹⁴³ Wenn *Aire, Vaporización* und *En el aire* die Leichenhalle als eben solchen im Museum erfahrbar machen, wird beim Betreten der Installationen die topologische Trennung von Diesseits und Jenseits aufgehoben. Der Ekel nimmt in dieser Hinsicht zunächst eine normierende und moralisierende Funktion ein, die auf

die Transgression einer in der Gemeinschaft verankerten, kulturellen Ordnung im Umgang mit Leichnamen hinweist.

Der Umstand der räumlichen Grenzüberschreitung in den Bereich der Toten wird durch die unmittelbare Konfrontation mit dem toten Körper zusätzlich gesteigert: Das Verwischen der Grenze zwischen Dies- und Jenseits ereignet sich durch das Eindringen des Leichenwaschwassers am Körper der Rezipierenden und zwingt diese so zu einer extremen Form der (An)Teilnahme. Abgesehen davon, dass die Auseinandersetzung mit der Leiche als Hauptmotiv des Ekels angesehen werden kann, ist hierbei ausschlaggebend, dass mit dem Wasser aus dem Leichenschauhaus ein plötzlicher und unfreiwilliger Kontakt mit fremden Körpern hergestellt wird.¹⁴⁴ Im Gegensatz zum Umgang mit den vertrauten Körpern von Angehörigen und Bekannten im Rahmen diverser Trauerritten findet hier kein vor- oder aufbereitender Dialog mit den Verstorbenen statt (wie es zum Beispiel beim Aufbahnen des Leichnams der Fall ist), der als Phase der Reintegration den Triumph der Gesellschaft über den Tod beschreibt.¹⁴⁵ Insbesondere vor dem Hintergrund der mit einem Museumsbesuch verknüpften Erwartungshaltung kann diese Erfahrung als im negativen Sinne überwältigend beschrieben werden; es findet eine Grenzverwischung zwischen lebenden und toten Körpern statt, die als bedrohlich wahrgenommen wird.¹⁴⁶ Dabei kommt es zu einer unheimlichen Verdopplung der Verstorbenen, die von den Rezipierenden als Verfremdung wahrgenommen wird und diese nicht zuletzt auf sich selbst zurückverweist: Wenn der Leichnam an sich den Zerfall alles Lebendigen bedeutet, so ist für die Ekelreaktion an dieser Stelle ausschlaggebend, dass jener hier den eigenen lebenden Körper unmittelbar angreift und somit in letzter Konsequenz auch dessen Endlichkeit vorführt. Auch wenn die persönliche Einstellung gegenüber dem Tod individuell spezifisch ist, kann selbiger insofern als anthropologische Konstante angesehen werden, als er den Maßstab aller irdischen Existenz darstellt.¹⁴⁷ Gebrechliche, von Krankheit gezehrte und alte Körper bis hin zu Leichen werden nicht nur deshalb als ekelhaft empfunden, da sie den äußersten Gegensatz zur eigenen Gesundheit darstellen, sondern auch da sie zum ultimativen Sinnbild der Bedrohung für das Lebende werden. Körper, die der Gesundheit und Vitalität widersprechen, werden als anomal stigmatisiert und aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen: „Krankheit und Tod stellen in unserer Gesellschaft wenn

nicht ein Tabu, so doch ein Anathema dar. Körper, die auf sie verweisen, rufen Widerwillen, Abscheu, Ekel, Angst oder auch Scham hervor.“¹⁴⁸

Dass diese Vorstellung des ekelerregenden und beängstigenden toten Körpers vor allem auf der Unterscheidung von gesund und krank gründet, wird in Margolles' Installationen auf extreme Weise vorgeführt: Wenn den Rezipierenden hier nicht nur das Abbild der Leichen, sondern ein direkter physischer Kontakt mit denselben aufgedrängt wird, nimmt der Ekel die zentrale Funktion der Gesundheits- und Lebenserhaltung ein. Als „Vitalempfindung“ schreibt Kant ihm in dieser Hinsicht die Fähigkeit zu, mittels der Unterscheidung von bekömmlich und unbekömmlich eine Teilerkenntnis über das betroffene Objekt zu liefern; er tritt als Agent der Hygiene vor Unreinlichkeit und Tod auf und differenziert zwischen gesundheitsförderlich und gesundheitsschädlich bis hin zu potenziell tödlich.¹⁴⁹ Eben diese Rolle kommt dem Ekel auch in der Wahrnehmung der vorgestellten Installationen zu. In diesem Zusammenhang ist das Motiv der körperlichen Nähe – Ekel wird primär über die sogenannten Nahsinne wie Geschmack, Geruch und Tasten vermittelt – in Form einer ungewollten Intimität als elementare Bedingung dieser Erfahrung anzusehen: „Eine sich aufdrängende Präsenz, eine riechende oder schmeckende Konsumtion wird spontan als Kontamination bewertet und mit Gewalt distanziert.“¹⁵⁰ Aus psychologischer Sicht kann die Vorstellung oralen Einverleibens, verbunden mit der Assoziation unbekömmlichen oder gesundheitsgefährdenden Essens, in diesem Sinne bereits bei Kleinkindern als eines der zentralen Ekelmotive beschrieben werden.¹⁵¹

Vor diesem Hintergrund fungiert der Ekel in Anbetracht der Installationen Margolles' als Ordnungsinstrument gegen das äußerste Unreine (die Leiche) und kann im Hinblick auf den Begriff der Hygiene als Sorge um die eigene Gesundheit gewertet werden. An dieser Stelle kommt der Haut in Anbetracht der Tatsache, dass die Arbeiten maßgeblich über den Tastsinn erfahren werden, nicht nur die oben angesprochene vermittelnde Funktion zu, sondern überdies ihr Stellenwert als Schutzorgan zum Tragen. Die Vorstellung der Haut als undurchlässige Schutzhülle sowie jene eines geschlossenen und begrenzten Körpers wird in *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* auf extreme Weise unterlaufen und für die Rezipierenden am eigenen Leib erfahrbar gemacht.

Wenn das Wasser, mit dem die Leichen gereinigt wurden – und damit im übertragenen Sinne das Material der Toten – in die Poren der Haut einsickert und die eigenen Körpergrenzen so buchstäblich durchdringt, erfüllt die Haut hier nicht länger ihre Funktion als Schmutzgrenze, sondern wird zur Gefahrenzone möglicher Penetration und Infektion.¹⁵² Es wurde oben bereits darauf verwiesen, dass die Aussage über die Desinfektion des Wassers im Hinblick auf die tatsächliche gesundheitliche Gefährdung der Besucher und Besucherinnen zwar von Bedeutung sein mag, die in der Einbildungskraft begründete Empfindung des Ekels allerdings nicht schmälert. Diesbezüglich betont Menninghaus im Anschluss an Kant auch die „kognitive Rolle“ des Ekels in dem Sinne, dass er die Vorstellung von Kontamination übermittelt – noch lange vor dem Wissen über tatsächliche Vorgänge der Infektion.¹⁵³ Auch Miller hält für das damit verbundene Prinzip der Ansteckung aus psychologischer Sicht fest: „Our mental preoccupations with disease follow as much from the imaginative pull of the subject matter as from medical affliction to the body.“¹⁵⁴ Die Vorstellung der lebensbedrohlichen Grenzüberschreitung in den Installationen Margolles‘ bezieht sich demnach in erster Linie auf die forcierte symbolische Verwischung des Selbst mit der Umgebung. In diesem Zusammenhang gilt die Haut als Grenze und Oberfläche des Körpers gleichzeitig als Garant körperlich-psychischer Integrität, die die Essenz des Subjekts (zum Beispiel die lebenserhaltenden Organe) im Körperinneren abschirmt und somit das Subjekt vor der Auflösung in die Umwelt bewahrt.¹⁵⁵

Dieser Moment kann nun als Erfahrung eines entkörperlichten Daseins beschrieben werden: Die direkte Verbindung des eigenen lebenden und der anderen toten Körper wird als kontaminierende Grenzüberschreitung und als Verlust des eigenen Körpers wahrgenommen. Ein solches Gefühl wurde oben bereits im Hinblick auf das Phänomen des Verschwindens im Nebel und Dunst als Orientierungsverlust beschrieben. Da die ästhetischen Qualitäten hier im Vordergrund stehen und sich die Rezipierenden dazu nicht in Bezug setzen können, sorgen selbige für „Deplatzierungen im Feld eingeübten Sehens“, wie Schmidt festhält.¹⁵⁶ Die Möglichkeit, dass die Besucher und Besucherinnen so mit den eigenen Körpergrenzen ebenso die Parameter des eigenen Selbst verlieren, spricht auch Eliasson bezüglich seiner Arbeiten an: „Sehen sie [die Rezipierenden] sich selbst – aktiviert sie die Umgebung, ihre eigene Anwesen-

heit wahrzunehmen? Oder vergessen sie sich selbst (und ihre Körper) eher in einer Nichtpräsenz, verursacht durch einen beziehungslosen Raum?“¹⁵⁷ In diesem Sinne verweist das Wahrnehmungsereignis im Nebel laut Schmidt nicht nur auf Entbilderung und Vorstellungslosigkeit, sondern darüber hinaus auch auf die Angst vor der Ungewissheit darüber, was im visuellen Rauschen verborgen sein mag – ein Umstand, den er mit dem Begriff des Unheimlichen zusammen bringt.¹⁵⁸

Eben diese Erfahrung, die auf das Gefühl des Sich-Verlierens in der spielerischen Sphäre aus Seifenblasen von *En el aire* oder im Nichts von *Aire* übertragen werden kann, scheint sich in den Werken Margolles' nun auf unheilvolle Weise zu konkretisieren. Im Vergleich zu den Arbeiten Eliassons wird das Bewusstwerden über den Verlust der eigenen Selbstgrenzen hier doppelt begründet – in der erhöhten Wahrnehmung hinsichtlich der ephemeren und immersiven Beschaffenheit der Werke *und* in Bezug auf ihren nun hervortretenden Gehalt. Mit der Intensivierung des Körpergefühls innerhalb der Immersion geht also gleichzeitig die Erfahrung der Aufweichung der Konturen des Subjekts einher. Diesen Umstand hält Curtis für immersive Wahrnehmungsereignisse im Allgemeinen fest: „Die Immersion ist zugleich mehr und auch weniger – sie ist nicht nur das Ergebnis verblüffender somatischer Effekte, die auf die Leiblichkeit des Subjekts verweisen, sie ist zugleich auch mit einer Übertragung des Selbst verbunden, das dann die Erfahrung eines entkörperlichten Daseins offenlegen kann.“¹⁵⁹ Dieser Moment kann als Entfremdung vom eigenen Körper bezeichnet werden, der sowohl in extremen Gegensatz zu den immer genauer werdenden technischen Möglichkeiten zur wissenschaftlichen Erforschung des Körpers als auch zu dessen medialer Überpräsenz steht. Gleichzeitig betont Marek, dass letztere auch nicht als tatsächliche Präsenz anzusehen ist und die Werke Margolles' mit ihrer unmittelbaren Erfahrung der Nähe im Ausstellungsraum vielmehr die fundamentale Körperlosigkeit unserer visuellen Kultur deutlich machen. In eben diesem Umstand liegt ihrer Ansicht nach ein weiterer Grund für die Empfindung des Ekels: „All of Margolles' works address exactly this sensitive issue, the proximity to the corpse as a taboo and the strangeness pertaining to the corporeality of the dead; [...] To describe this as an experience of disgust suggests to which extent the sterile referencelessness of the computer images is now taken for

granted.“¹⁶⁰ Die Reaktion des Ekels ist folglich auch auf die Erfahrung der eigenen Entkörperlichung zu beziehen, die als solche auf der Tatsache beruht, dass die Rezipierenden – wenn sie hier zu einer bestimmten Erfahrung gezwungen werden – in gewisser Weise selbst in Objekte verwandelt werden. Tecklenburg beschreibt diesen Umstand mit Bezug auf Sartres Metapher des Klebrigen und der damit verbundenen Bewegung des Fliehen-Wollens-aber-nicht-Könnens; wir besitzen das Objekt, aber das Objekt besitzt uns ebenfalls.¹⁶¹ Aus leibphänomenologischer Sicht erweitert diese Erfahrung die Dimension der propriozeptiven Wahrnehmung innerhalb der Werke Margolles': Wenn sich durch die symmetrische Relation der Berührung immer auch der eigene Körper verändert und das berührende Subjekt selbst zum Objekt wird, ist Spüren – egal ob im aktiven oder passiven Berühren – immer selbstreflexiv und eben darin liegt das leibliche Selbstbewusstsein begründet.¹⁶²

Demnach kann die Aufweichung der Trennung von Subjekt und Objekt, die innerhalb des Mediums der Installation zu verzeichnen ist, nicht nur als Emanzipation der Rezipierenden, sondern auch als extreme Abhängigkeit angesehen werden. Die Vorstellung, dass das wahrnehmende Subjekt das Kunstwerk grundsätzlich konstituiert, impliziert auch, dass es gleichzeitig vom Werk mitbegründet wird – ein Umstand, der von den Rezipierenden laut Bishop als Dezentrierung erfahren wird und sich auf formaler Ebene unter anderem in der Tatsache äußert, dass es innerhalb der Installationsräume keinen privilegierten Standpunkt der Betrachtung gibt.¹⁶³ An dieser Stelle wird deutlich, inwiefern mit dem Begriff der Immersion eine Ästhetik somatischer Wirksamkeit beschrieben werden kann, die laut Bieger gleichzeitig als „eine klare Absage an die traditionelle und aus einer intellektuellen Distanz heraus formulierte Ästhetik der Urteilskraft“¹⁶⁴ anzusehen ist. Wenn den Besuchern und Besucherinnen eine übergeordnete Position in Bezug auf die Kunstwerke verweigert wird, problematisieren die Werke Margolles' auch die Begegnung der Rezipierenden mit dem Kunstwerk, indem sie die Möglichkeiten der Interpretation und Abstraktion infrage stellen: „Vielleicht ist diese Unfähigkeit, Metaphern zu bilden – normalerweise gerade die Fähigkeit, die uns Menschen von allen anderen Lebewesen unterscheidet – der Beginn eines Todes des Betrachters, das Eindringen ihrer Objekte in das betrachtende Subjekt.“¹⁶⁵ Jauregui zufolge sind Margolles' Arbeiten deshalb ebenso kontrovers wie relevant,

weil sie auf verschiedenen Ebenen Tabus berühren, die unsere Beziehung zu unserem eigenem Körper, den Körpern anderer sowie dem Körper des Kunstwerks betreffen.

Obwohl der Tod außerhalb der eigenen persönlichen Erfahrungswelt liegt und theoretisch nur als Idee im Bild wiedergegeben werden kann, nähert sich Margolles in *Aire, Vaporización* und *En el aire* dem Thema auf eine Art und Weise, die als analoge leibkörperliche Erfahrung angesehen werden kann: Sie macht den Verlust von Menschen als Verschwinden sichtbar und für die Rezipierenden als Verlust des eigenen Körpers erfahrbar; das Scheitern gewohnter Zugriffsmöglichkeiten in Anbetracht des Todes äußert sich in der Empfindung des Ekels. Dieser wiederum erscheint als „plötzliche und gewaltsame Antwort“ und lässt aufgrund seiner gefühlten Unmittelbarkeit keine reflexive Schockabwehr zu, wie Menninghaus festhält: „Die weitgehende Abwesenheit längerer intellektueller Reflexionsketten im Regelkreis des Ekels begründet die Gewaltsamkeit dieser Empfindung. Sie eröffnet zugleich ein völlig unbehindertes Walten der Einbildungskraft mit dem Effekt des Kurzschlusses von ‚würcklichem Übel‘ und ‚blosser Vorstellung‘.“¹⁶⁶

Vor diesem Hintergrund kann – wie bereits oben angesprochen – nicht nur die formale Erscheinung der Werke (zum Beispiel die Seifenblasen), sondern auch die Reaktion des Ekels angesichts der Arbeiten Margolles‘ auf Wahrnehmungsebene als eine radikale Strategie des *memento mori* angesehen werden. In seiner Schutzfunktion fungiert der Ekel als leibkörperliche Erinnerung an die eigene Sterblichkeit, womit an dieser Stelle eine erste Dimension des Auftauchens aus der Immersion beschrieben ist. Dahingehend scheint der Ekel auch darauf zu verweisen, dass die toten Körper hier eine Entfremdung vom eigenen lebenden Körper im Sinne eines Kontrollverlustes auslösen, wenn die verletzte kulturelle Ordnung mit der Verletzung einer körperlichen Ordnung einhergeht – „eine Läsion, bei der der geregelte Körper nicht etwa ausgeschaltet oder lahmgelegt wird, sondern sich umgekehrt in höchster entregelter Lebendigkeit zeigt, ‚sich allzustark als Leib ‚spüren‘ lässt‘, das heißt, sich als ein fremder Leib darbietet, der sich jeglicher Kontrolle zu widersetzen scheint. [...] Der Körper rebelliert.“¹⁶⁷ Die Begegnung mit dem toten Körper in den Werken Margolles‘ stellt Fragen nach der Begebenheit und den Gren-

zen des eigenen Körpers – und damit solche nach seiner Verfügbarkeit, Verletzlichkeit und letzten Endes auch der eigenen unumgänglichen Endlichkeit. In diesem Sinne kann der Ekel als Versuch angesehen werden, sich gegen eben diesen Wandel des eigenen Zustands zu wehren und die plötzliche Bedeutungslosigkeit des menschlichen Körpers als „Behälter“ des Lebens abzuwenden: „There is no more self to protect, no more boundary to defend. Disgust at death is our last, desperate attempt to defeat such a disturbing occurrence through denying, refusing, or attempting to undo what has already transpired, to his or her boundaries.“¹⁶⁸ Dass mit dem Motiv des *memento mori* gleichzeitig die Aufforderung an ein moralisch gutes Leben einhergeht, wird im letzten Abschnitt dieser Untersuchung deutlich. Diese zweite Ebene des Auftauchens beschreibt weniger einen religiösen Endzweck, der als Mahnung im Hinblick auf ein angestrebtes Weiterleben nach dem Tod fungiert, denn vielmehr ein grundlegendes Befragen des eigenen ethischen Daseins.

Um an dieser Stelle die Besonderheit von Margolles' Vorgehensweise im Verweis auf die eigene Sterblichkeit herauszuarbeiten, sollen ihre Installationen im Folgenden mit den Arbeiten Berlinde De Bruyckeres verglichen werden. Auch hier löst die Vorstellung des kranken, dem Tode geweihten Körpers eine starke Ablehnung aus. Diese ist allerdings in erster Linie an die Morbidität der Darstellungsweise geknüpft und wird weniger über eine schockhafte Konfrontation als über das Motiv der Verletzlichkeit vermittelt.

De Bruyckeres Werkserie *Into One-Another I-III* und *V To P.P.P.* (2010–11) zeigt gläserne Schaukästen, die je einen oder mehrere ausgemergelte Menschenkörper in unterschiedlichen Positionen – auf der Seite liegend, vorn über gebeugt kauern oder in eigentümlichen Verrenkungen – präsentieren. Durch seltsame Proportionen und verlängerte Gliedmaßen erscheinen diese Körper verzerrt, durch ihre abgemagerte Gestalt und ihre Haltung äußerst gebrechlich. Die Figur in *Into One-Another I To P.P.P.* scheint kraftlos und erschöpft auf der Seite zu liegen, jene in *Into One-Another II To P.P.P.* sich vor Schmerzen zu winden. Währenddessen gehen in der dritten Arbeit zwei Körper derart innig ineinander über, dass es – ganz im Sinne des Werktitels *into one-another* – schwer fällt zu sagen, ob sie miteinander ringen oder sich gegenseitig stützen; in *Into One-Another V To P.P.P.* wirkt es so, als läge ein

Körper halb über einem zweiten leblosen Torso. Gemein ist allen diesen Gestalten, dass sie ohne Köpfe und ohne Geschlecht sowie aufgrund fehlender Gliedmaßen als Kreaturen erscheinen, die jeglicher Identität und Würde beraubt wurden. Mit ihren rötlichen Verfärbungen wirkt die Hautoberfläche dieser Körper außerdem aufgekratzt, durch großflächige Schürfwunden gezeichnet und mit Blut verschmiert; letzteres wiederum scheint das Ausmaß an Gewalt und Schmerzen zu verdeutlichen, das sie erfahren haben. Um das menschliche Inkarnat zu imitieren, verwendet die Künstlerin Wachs in unterschiedlichen Farbabstufungen – von milchig-weiß über bläulich bis hin zu rot, wobei der Lebendigkeitseffekt des Materials laut Söntgen entscheidend zum Illusionismus der Arbeiten beiträgt: „Wachs ist seit der Antike das Material, dessen Ähnlichkeit mit der menschlichen Haut es prädestinierte, diese im Abdruck zu bewahren.“¹⁶⁹ De Bruyckere trägt das Material in mehreren Schichten zu Positivformen auf, die sie zuvor aus Gipsabgüssen realer Körper geschaffen hat. Die Körperform wird aus einzelnen Teilen genommen, die als Fragmente schließlich wieder zusammengesetzt und an den Übergängen zusätzlich mit Epoxidharz verstärkt werden.¹⁷⁰ Diese Technik wird an verschiedenen Stellen sichtbar: An der Körperoberfläche erscheinen undefinierbare Öffnungen und Risse, die als klaffende schwarze Löcher zwar ein Inneres insinuieren, den Blick darauf aber nicht freigeben und die Körper wie leere Hüllen aussehen lassen. Vor allem jener in *Into One-Another I To P.P.P.* erscheint mit der am Bauch aufgerissenen und in sich zusammengesackten Haut als Schatten seiner selbst. Es entsteht eine beunruhigende Spannung zwischen dem Körperinneren und dem Außen: Die Verheißung auf das Innenliegende wirkt anziehend und gleichzeitig abschreckend, wenn selbiges nicht offenbart wird.

Diese unheilvolle Vorstellung des Nach-außen-Kehens des Körperinneren erscheint in *Inside me II* (2010–11) auf extreme Weise verbildlicht. Auf einer Holzkonstruktion, die mit Decken und Kissen ausgestattet an eine Bahre für Kranke erinnert, sind fleischliche Auswüchse gebettet, die mit ihren langen, verworrenen Formen sowie mit ihrer rötlichen Farbe an Innereien, Gedärme oder Ähnliches denken lassen. Es entsteht der Eindruck, als sei das ganze Körperinnere einer Person hier gebündelt aufgebahrt. Die Tatsache,

dadurch noch verletzlicher wirken lässt. Bei näherer Betrachtung ergeben sich gleichzeitig weitere Assoziationen: Die Verwachsungen scheinen mit ihren Furchen, Löchern und Stümpfen gleichsam die Materialität von Holz zu imitieren und erinnern damit an ein Gestrüpp aus maroden Ästen. Die Unterscheidung zwischen menschlicher und pflanzlicher Materie fällt schwer; in beiden Fällen steht jedoch die Körperlichkeit des Gegenstands im Vordergrund und weckt überdies Vorstellungen von Zerfall und Tod.¹⁷¹

Mit ihren fremdartig entstellten, gebrechlichen Körpern entwirft De Bruyckere Bilder äußerster Morbidität, deren Grausamkeit in ihrer fundamentalen Verwundbarkeit liegt. Ihre Kreaturen zeigen keine integren und vermeintlich gesunden Körper, sondern solche, die durchlässig und fragil sind, verletzt und krank erscheinen und somit eher dem Tod angehören als dem Leben.¹⁷² Die Begegnung mit dem dem Zerfall geweihten Körper löst auch hier Reaktionen der Ablehnung und des Ekels aus, die in erster Linie über die Negation einer glatten und ununterbrochenen Körperhülle vermittelt werden. Was innerhalb der Installationen Margolles' von den Besuchern und Besucherinnen am eigenen Leib erfahren werden kann – eine durchlässige Hautoberfläche, die die Vorstellung der Kontamination und Gefährdung der Gesundheit hervorruft –, wird hier auf eindringliche Weise verbildlicht. Öffnungen und Risse wirken vor allem in Kombination mit der an Blut erinnernden Farbe wie Wunden und zeigen eine verletzte Körperoberfläche, die nicht länger schützt, sondern einen gefährlichen Austausch zwischen innen und außen zulässt: „Jeder Schnitt in den Körper – real oder bildlich –, jede Wunde erschüttert unmittelbar und erschreckend das Kontinuum der Oberfläche und die Gewissheit seiner Fortsetzung. Diese gebrochenen, zum Teil monströs anmutenden Körper-Bilder sind eine Herausforderung in ihrer Ausgesetzttheit und Fremdheit.“¹⁷³ Der damit einhergehende Umstand, dass diese Körper unserem Verlangen nach Kontinuität und Sicherheit widersprechen, ist nicht zuletzt auf das Idealbild der menschlichen Figur zurückzuführen. Selbiges stellt aus ästhetischer Sicht keinen natürlichen oder anatomischen Körper dar, sondern einen vollkommenen und idealschönen, den Menninghaus wiederum als Ekelvermeidungskörper charakterisiert: Seit der Antike sind die positiven Regeln des ästhetischen Körpers (als solche nennt er unter anderem die „tadellose jugendliche Festigkeit und ununterbrochene, falten- und öffnungslose Linienführung der

Haut“¹⁷⁴) ebenso Strategien zur Ekelvermeidung. Die Tatsache, dass gebrochene Körper demnach von Grund auf ekelerregend sind, wird angesichts der Totenfotografien in Margolles‘ Arbeit *PM 2010* zusätzlich gesteigert, wenn die Integrität der Körper hier in erster Linie durch die Darstellung extremer Gewalt angegriffen wird – eine Vorstellung, die sich auch im Falle von *Aire, Vaporización* und *En el aire* aufdrängt. Die auf brutale Weise entwürdigten, malträtierten und zerstückelten Körper stehen nicht nur in extremen Gegensatz zum gesunden Körper, sondern auch zu jenen Leichnamen, mit denen wir im Alltag gegebenenfalls konfrontiert werden. Das Konzept des idealschönen Körpers wird hier auf den Tod übertragen: Die gängige Bestattungspraxis sieht es vor, die Verstorbenen möglichst entspannt und unversehrt wirken zu lassen – als friedlich Entschlafene sollen sie so den Prozess des Abschiednehmens erleichtern und überdies, was die äußere Erscheinung betrifft, in positiver Erinnerung bleiben.

Damit verweist die Empfindung des Ekels auch in den Werken De Bruyckeres als *memento mori* auf die Konfrontation mit dem Tod an sich und als Bewusstwerden der eigenen Leiblichkeit auf die eigene Sterblichkeit. Im Vergleich mit *Aire, Vaporización* und *En el aire* kann im Folgenden in Anbetracht der unterschiedlichen Herangehensweise der beiden Künstlerinnen vor allem die Radikalität von Margolles‘ Strategie herausgearbeitet werden. Während Margolles die unwissenden Rezipierenden in den Raum der Toten überführt und durch die sinnliche Immersion und das abrupte Auftauchen im Schock den unaufhaltsamen Verlust des eigenen Körpers spürbar macht, materialisiert De Bruyckere die eigene Endlichkeit über das Motiv der Verletzlichkeit und den Verfall des schmerzverzerrten Körpers. Dabei erscheint der Rezeptionsprozess hier weniger schockhaft als von Beginn an subtiler und ambivalenter: Positive und negative Empfindungen lösen sich nicht schlagartig ab, sondern interagieren vielmehr miteinander. So trägt zum Beispiel die äußerst naturalistische Darstellungsweise dazu bei, dass diese Körper nicht nur abstoßend, sondern auch anziehend wirken. In den detailliert nachgezeichneten Sehnen und Muskeln, den bläulich durchschimmernden Adern und Hautfalten scheint eine gewisse Faszination für die Körperlichkeit dieser Figuren sowie für die Materialität der Plastiken an sich mitzuschwingen. Dieser Umstand ä-

ßert sich auf Seiten des wahrnehmenden Subjekts nicht zuletzt in einer gewissen Lust am Schrecklichen, die darauf zurückzuführen ist, dass das Ekelerregende hier zugleich ästhetisch ansprechend ist.

An dieser Stelle kommt Kolnais These zum Tragen, dass der Ekel als ästhetisches Gefühl im phänomenologischen Sinne in erster Linie auf das Interesse an den Eigenschaften eines Gegenstandes zurückzuführen ist: Er manifestiert sich in einer gewissen Anziehungskraft und ist demnach auf die Soseinsart eines Objekts zu beziehen.¹⁷⁵ Dies lässt sich vor allem an De Bruyckeres Pferdepplastiken nachvollziehen, die in ihrer Verarbeitung ebenfalls von einem wissenschaftlich anmutenden Interesse am Körper zeugen, in ihrer Wirkung allerdings nicht nüchtern oder distanzierend, sondern höchst ambivalent sind. In der Art und Weise, wie die monumentalen, metamorphen Kreaturen präsentiert werden, erinnern sie unter anderem an gefallene Pferde auf Schlachtfeldern und hinterlassen damit zunächst einen äußerst gequälten und leidenden Eindruck. So zeigt zum Beispiel *Aan-Één* (2009) zwei in einem Holzschrein aufgehängte Pferdekörper ohne Köpfe, die derart ineinander verdreht sind, dass es unmöglich erscheint, den einen vom anderen zu differenzieren. Nur schwerlich lässt sich zudem festmachen, ob sich die Tiere im Todeskampf ineinander verbissen haben oder schutzsuchend zusammenkauern. Diese Uneindeutigkeit der Darstellung wird ergänzt durch die Ungewissheit darüber, ob es sich um echte Pferdekörper handelt. Die haptische Präsenz der Körper übt hierbei eine entscheidende Anziehung auf die Rezipierenden aus: Das glänzende Fell, das sich über die weichen Formen der Tiere spannt, lädt dazu ein, die hügelig anmutende Materiallandschaft mit den Augen eingehend abzutasten. Die Künstlerin selbst vergleicht die toten Pferdekörper aufgrund des Wechselspiels von Farben, insbesondere den Schattierungen von rot und grün, auch mit Skizzen und Entwurfsmodellen von Landschaften.¹⁷⁶ Der Eindruck der Faszination für die physische Beschaffenheit von Körpern, der hier entsteht, erhält nicht zuletzt vor dem persönlichen Erfahrungshintergrund der Künstlerin eine neue Bedeutung. Demnach lässt sich De Bruyckeres Interesse am Umgang mit Fleisch als Material mit der Tatsache zusammenbringen, dass ihr Vater Metzger war und sie von frühester Kindheit an regelmäßig mit Tierkadavern in Berührung kam: „I regularly saw big and strong men in white aprons carrying dead animals. I was never afraid of them. I have never felt

revulsion for death or anatomy or blood. I realize that those memories play a big role in my unconscious, but consciously, the connection is not that direct.“¹⁷⁷ Die vertraute Begegnung mit den Leichnamen von Tieren spiegelt sich in der Herangehensweise der Künstlerin wider und äußert sich in den Werken als wissenschaftliches Interesse an der Materialität dieser Körper: De Bruyckere arbeitet unter anderem mit der morphologischen Abteilung der veterinärmedizinischen Fakultät der Genter Universität zusammen, die ihr sowohl die Kadaver als auch verschiedene technische Hilfsmittel zu ihrer Untersuchung zur Verfügung stellt.¹⁷⁸

Bei der Betrachtung aus nächster Nähe wird außerdem deutlich, dass sich die Pferdekörper auch hier aus einzelnen Teilstücken zusammensetzen. Die Haut hängt entweder bruchstückhaft ab oder wurde akribisch vernäht, wobei diese Nahtstellen die ursprünglichen Wunden einerseits verdecken und doch gleichzeitig ausstellen. Durch die sichtbar gemachten Nähte wird der vorausgehende Schnitt ebenso angezeigt wie die Reformierung des Vernähten zu einer neuen Gestalt.¹⁷⁹ In diesem Zusammenhang kann die Fragmentierung der Körper – auch jene der menschlichen Figuren in den zuvor besprochenen Arbeiten – gleichzeitig als Voraussetzung dafür angesehen werden, dass sich neue Formen bilden. Die Künstlerin selbst sieht die Wunde nicht nur als Bedingung unseres verletzbaren Daseins, sondern auch als Zeichen der Veränderung.¹⁸⁰ Die sichtbaren Nähte deuten damit ein Schließen der Wundmale an, lassen den fragmentierten Körper zu einer künstlichen Ganzheit werden und suggerieren auf diese Weise ein Moment der Heilung: „Sein verborgenes Inneres tritt in der Deformation der Glieder nach außen, deren Verletzungen verschlossen werden zu neuer Ganzheit – nicht als Aufhebung der Verletzung, sondern als ein Ineinander-Umschlagen von Verletzung und Heilung, in sinnlicher Verdichtung widerstrebender Kräfte.“¹⁸¹ Den Umstand, dass in eben diesem Moment die Möglichkeit tröstlicher Erfahrungen begründet liegt, macht Söntigen als christliche Wurzel im Werk De Bruyckeres aus.¹⁸² So rufen auch die gebrochenen und ausgemergelten Kreaturen aus *Into-One Another To P.P.P* nicht nur Ablehnung und Ekel, sondern in ihrer Hilflosigkeit, Ausgesetztheit und Schutzbedürftigkeit gleichzeitig Mitgefühl und Anteilnahme hervor. Bereits der Titel der Serie scheint eine solche Deutung der fürsorglichen Verbundenheit zu implizieren: Die Widmung verweist darauf, dass die Arbeiten im

Dialog mit Filmen von Pier Paolo Pasolini entstanden und von Bildern in den Schlaf versunkener Liebender und deren nackten sich berührenden Körpern inspiriert sind.¹⁸³ Von den Vitrinen umhüllt und geschützt dämpft das Zur-schaustellen der Objekte im Glaskasten außerdem die Präsenz der deformierten Körper, wie Söntgen festhält.¹⁸⁴ Auch die fleischlichen Verwachsungen in *Inside Me II* werden in diesem Sinne auf Kissen und Decken sorgsam und weich gebettet, während die Bahre den jederzeit möglichen, Schutz bringenden Abtransport ankündigt.¹⁸⁵ Damit scheinen die Plastiken De Bruyckeres in Analogie zur christlichen Heilslehre zu verdeutlichen, dass im Schmerz auch Positives liegen kann. Verletzlichkeit und Leiden gehören demnach ebenso zum menschlichen Dasein wie Versöhnung und Trost: „Wenn Berlinde De Bruyckere so häufig die Tatsache betont, dass in ihren Werken ebenso viel Leben wie Tod steckt, dann deshalb, weil die Verletzung und die Fragilität weder individuell noch spezifisch menschlich, sondern auf das Engste mit der Bedingung jeglichen Lebens verbunden sind.“¹⁸⁶

Eben darin unterscheiden sich die Arbeiten De Bruyckeres nun im Wesentlichen von jenen Margolles', die in ihren Werken die Verwundbarkeit und Endlichkeit des Körpers in einer Radikalität spürbar macht, die – wie bereits oben angedeutet – keine Aussicht auf Hoffnung und Versöhnung zulässt. Reiß hält für den Kontext der Kunstbetrachtung fest, dass die Rezipierenden hier im Gegensatz zur „realen Ekelkonfrontation“ insofern die Kontrolle über die Situation haben, als sie selbst entscheiden können, wie weit sie sich dem ekel-erregenden Kunstwerk nähern und ob sie hin- oder wegsehen.¹⁸⁷ Eben diese Möglichkeit wird in *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* negiert, wenn die Künstlerin zum Beispiel zugibt, nähere Informationen zu den Installationen deshalb erst nachträglich preiszugeben, damit die Besucher und Besucherinnen das Werk und dessen Erfahrung nicht ablehnen können.¹⁸⁸ Wenn Margolles ihnen den Kontakt mit den Toten aufdrängt und ihre schockhafte Überwältigung geradezu erzwingt, dann wird den Rezipierenden in der Begegnung mit den Arbeiten gewissermaßen selbst ein Stück Gewalt angetan. Wie bereits angesprochen, kann die Empfindung des Ekels in diesem Zusammenhang als unterschiedene Reaktion der Ablehnung auch auf diese forcierte Grenzüberschreitung bezogen werden.

Vor diesem Hintergrund kann mit der Intensität des jeweiligen Wahrnehmungsereignisses der entscheidende Unterschied zwischen den Werken De Bruyckeres und jenen Margolles' beschrieben werden: Während letztere die Rezipierenden in einen plötzlichen, überwältigen Schock überführt, ist die Erfahrung der Besucher und Besucherinnen mit den Arbeiten De Bruyckeres eher als eine Art angenehmer Schrecken zu charakterisieren, der in der Tradition des „delightful horror“ steht.¹⁸⁹ Demnach sind die vorgestellten Objekte eher in der Nähe des Erhabenen zu verorten – wobei damit eben jene Ambivalenz des Schönen im Schmerz gemeint ist, wie auch die Künstlerin selbst festhält: „My point of departure is, for example, a dead horse, but only to transcend it into an image that can heal, that can show many aspects of life, love, and lust in their clarity and purity. [...] In a sublime experience, there are magnificent moments. This is not only about fear and dread, but there is also sheer beauty. These emotions I try to show in my work.“¹⁹⁰ Diese Zwierspältigkeit innerhalb der Wahrnehmung wird angesichts *Aan-Één* besonders deutlich: Der ästhetische Genuss lässt die Rezipierenden einerseits näher an das Werk herantreten, dessen monumentale Erscheinungsweise – die Maße des gesamten Objekts liegen bei 310 x 203 x 179 cm – sie gleichsam ehrfürchtig erschauern; der Schaukasten mit den beiden geöffneten Flügeltüren wirkt wie ein Altar. Die ambivalente Erscheinungsweise der Arbeit evoziert in Verbindung mit der sakralen Art der Präsentation eben jenes Gefühl des Erhabenen und die damit verbundene Funktion der Selbstbehauptung gegenüber dem Schreckhaften; das Vermögen sich darüber zu erheben, was zu überwältigen droht, stärkt hier die Autonomie des wahrnehmenden Subjekts.¹⁹¹ Im Hinblick auf all jenes, das sich der eigenen Kontrolle und dem Verständnis entzieht, ist das Erhabene folglich zwar ebenfalls als Grenzerfahrung zu beschreiben, jedoch als eine, der immer ein gewisses Maß an Distanz inhärent ist und wo überdies die Gewissheit der letztendlichen Sicherheit bestehen bleibt. In diesem Zusammenhang formuliert Menninghaus mit Bezug auf Burke das auf das 18. Jahrhundert zurückgehende Modell der „gemischten Gefühle“, die durch eine sukzessive oder simultane Mischung angenehmer und unangenehmer Empfindungen in erster Linie eine paradoxe Wirkung haben: „Sie agitieren maximal unsere Seelenkräfte und verschaffen so eine angenehme Selbst-Apperzeption, die unseren Willen zur Selbsterhaltung stärkt und vor

Erschlaffung, Langeweile und gar der Tendenz zum Selbstmord bewahrt.“¹⁹² Damit einher geht nicht zuletzt auch eine Art der freudigen Erleichterung darüber, dass die schrecklichen Gegenstände nur künstliche Illusion sind, wobei der Ekel aus eben diesem Grund von dieser Gruppe gemischter Gefühle auszuschließen ist. Wie oben bereits erläutert wurde, stellt er als Transzendenz des Ästhetischen die einzige unangenehme Empfindung dar, die durch Nachahmung ihre Natur nicht verändert. Dabei spricht Menninghaus dem Ekel nicht jede Verbindung zur ästhetischen Lust ab, betont aber, dass jegliche Spur einer solchen Lust hier letzten Endes ins Gegenteil verkehrt wird und dadurch vollkommen zum Erliegen kommt.¹⁹³ Dies lässt sich auch an den Werken Margolles' nachvollziehen: Der ästhetische Genuss im Sinne der *aisthesis* dient hier der Verführung und wird schließlich abrupt abgelöst von einem Schock, der als unvorhergesehene Furcht beschrieben werden kann. Jegliche Distanz, die im Sinne eines Sicherheitsabstandes als Voraussetzung für den angenehmen Schrecken genannt werden kann, wird hier verwehrt. Den Umstand, dass in Margolles' Installationen der Verlust des Körpers vom Tod ins Leben verschoben wird, erfahren die Rezipierenden als extremen Macht- und Kontrollverlust, der ihre Autonomie radikal untergräbt und gerade nicht dazu dient, sie zu bestätigen. Die Nivellierung der Grenze zwischen Kunst und Leben verhindert eben jene Lust am Schreckhaften, die sich in den Arbeiten De Bruyckeres in der Faszination an der ästhetischen Illusion einerseits und in der Möglichkeit positiver Erfahrungen andererseits (dem Mitgefühl und des Trostes) angesichts unseres verletzlichen Daseins äußert.

Aus einem sakralen Kontext befreit besteht das Potenzial einer solch schreckhaften Wahrnehmungsschärfe des Plötzlichen als säkularisierte Epiphanie darin, einen „unideologischen Zugang zur Wirklichkeit“ zu bieten, wie Zelle festhält.¹⁹⁴ Damit ist im Hinblick auf die Werke Margolles' nicht nur der Verweis auf die Tatsache gemeint, dass wir alle sterben müssen, sondern in einem zweiten Moment auch die Realität, auf die die Werke Bezug nehmen und die im Folgenden nun noch einmal in den Blick genommen werden soll. In diesem Sinne halten auch Kittelmann und Görner hinsichtlich ihres dokumentarischen Entstehungshintergrundes fest: „Die Unmittelbarkeit des Zugriffs einzelner Arbeiten auf den Betrachter macht deutlich, dass die ‚dokumentarische‘ Seite nicht in ihren Grenzen bleibt. [...] Es ist schwer, sich *diesen* ‚Dokumenten‘ ge-

genüber zu verhalten. Die Distanz, die dazu nötig ist, ist nur als Produkt einer Bewältigung zu haben.“¹⁹⁵

Wenn der Ekel grundsätzlich als Abwehrgefühl angesehen werden kann gegen das, was die sittliche Moral betrifft, ist er nicht nur auf kulturelle Ordnungen, sondern auch auf „soziale Fremd-eigen-Differenzen“¹⁹⁶ zu beziehen, wie Menninghaus festhält. Demnach kann sich Ekel auch gegenüber Subjekten äußern, deren Status außerhalb gewisser Normen angesiedelt wird und die so aus bestimmten sozialen Ordnungen fallen; eine gesundheitliche oder physische Andersartigkeit (körperlich oder psychisch Kranke) ist hiermit ebenso gemeint wie ethnische oder gesellschaftliche Randgruppen.¹⁹⁷ Im Falle von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* betrifft der Ekel als Reaktion der Abgrenzung somit nicht nur den Tod im Gegensatz zum eigenen Leben, sondern in entscheidendem Maße auch jene Subjekte, die als anonyme Opfer von Gewaltverbrechen durch das Leichenwaschwasser präsent werden. Aufgrund ihrer sozialen Andersartigkeit machen diese die Konfrontation mit dem Tod in den Installationen Margolles' letztlich zu einer Begegnung mit dem Fremden auf mehreren Ebenen.

Die Vorstellung des Mordes ist an dieser Stelle für ihre Charakterisierung als Minderprivilegierte ausschlaggebend, da jener selbst als etwas Abseitiges gilt und darüber hinaus als unsicherer sozialer Raum der Amoralität und Gesetzesüberschreitung. Entsprechend sind die Opfer von Mordtaten als Objekte kriminologischer Untersuchungen durch ihren unnatürlichen Tod suspekt und daher als Randfiguren der Gesellschaft anzusehen: „Ihnen haftet etwas ‚Asoziales‘ an, stellt die Plötzlichkeit und Gewaltsamkeit ihres Ablebens doch einen Bruch im Kontinuum eines sozial eingebetteten Todes dar. Diese Konnotation wird oft durch das gesellschaftliche Umfeld der Todesumkehr verstärkt, das häufig sozial prekär ist.“¹⁹⁸ In diesem Zusammenhang hält auch Miller fest, dass sich die Empfindung des Ekels auf die Marginalisierung einer Gruppe von Menschen bezieht, die keinen oder einen beschränkten Zugang zu den ökonomischen und sozialen Standards der Gemeinschaft haben – so zum Beispiel hinsichtlich einer angemessenen Wohnunterkunft und anderen Ressourcen: „The marginalized group, brought low by poverty, is then reviled for being inhuman, living like animals, or being an untrustworthy pack of

thieves. No acknowledgement is made of the larger society's role in depriving the marginalized group of the resources that allow people to live in dignity."¹⁹⁹ Die Empfindung des Ekels, die die Rezipierenden angesichts des Leichenwaschwassers in *Aire, Vaporización* und *En el aire* erfahren, bezieht sich folglich auf jene Toten, die sowohl durch die soziale Ordnung (wenn sie sich keine Bestattung leisten können) als auch durch das juristische System (wenn die Umstände des Todes nicht geklärt oder die Opfer erst gar nicht identifiziert werden können) fallen und damit in gewisser Weise als Rest der Gesellschaft bezeichnet werden können; vor diesem Hintergrund fungiert der Ekel als Mechanismus sozialer Ausgrenzung und Diskriminierung.²⁰⁰

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Empfindung des Ekels auch in interpersonalen Zusammenhängen dazu dient, das eigene Selbst gegenüber dem Fremden zu definieren. Aus psychologischer Sicht können laut Miller hierfür unterschiedliche Beweggründe genannt werden, so unter anderem Neid, wobei der Ekel hier als Reaktion auf dessen Überlegenheit anzusehen ist, oder die Scham darüber, dass wir verwerfliche Ähnlichkeiten zu anderen feststellen, die wir am liebsten leugnen würden – oder aber „we may find in the Other something so alien and inscrutable it may unsettle us in a variety of ways, for example, by altering our view of the world such that we fear we may no longer have a secure place in our community.“²⁰¹ Demnach greift die soziale Andersartigkeit unsere eigene Integrität und Selbstsicherheit derart an, dass wir ihr mit Ekel begegnen, um jeglichen Prozess der Identifikation zu unterbinden. Reiß hält fest, dass sich Ekel an dieser Stelle auch mit anderen Abwehrreaktionen überlagern kann, so zum Beispiel mit Verachtung, Hass, Angst oder Unbehagen gegenüber den betroffenen Subjekten.²⁰² Damit fungiert die Empfindung des Ekels auch als Motivator für feindliche Verhaltensweisen wie Aggression und Gewalt.

120 Vor diesem Hintergrund erhält die oben beschriebene Vorstellung der Kontamination und Verunreinigung durch das Leichenwaschwasser angesichts der Werke Margolles' eine neue Bedeutung und kann auf eine gesellschaftliche Dimension hin erweitert werden. Wie Jauregui festhält, spüren wir in den Installationen mit dem Nebel, der Luft und den Blasen auch die gewaltsame Geschichte jener Körper, ihr Leben und ihren Tod: „Wir kommen in Kontakt

mit den subjektivierten Körpern, denen die Arbeiten von Margolles nachspüren, und sie werden durch uns Subjekte, die uns unseren eigenen zukünftigen Tod und unser eigenes gegenwärtiges Leben zurückspiegeln.“²⁰³ Die Vorstellung der Kontamination bezieht sich also nicht nur auf physische Gefahren wie jene der Infektion oder die Auflösung der eigenen Selbstgrenzen, sondern darüber hinaus auf die Vorstellung, durch den Kontakt mit dem sozial Ausgegrenzten selbst zu etwas Ekeligem zu werden. In diesem Sinne werden im Rahmen eines sozialen Distinktionsekels die Zuschreibungen von rein und unrein auf Zuordnungen innerhalb von Gesellschaften übertragen. Auch aus soziologischer Sicht kann die Vorstellung von Verunreinigung durch Ambivalenzen und Gefährdungen folglich am Modell des idealschönen Körpers festgemacht werden: „Der undurchlässige, geschlossene, ‚makellose Behälter‘-Körper gerät in die Position der reinen und idealen Ordnung, während alle Öffnungen, ‚Randbereiche‘ und Oberflächen-Defekte die Gefährdung durch Verunreinigung markieren.“²⁰⁴ So vertritt zum Beispiel Bourdieu die Ansicht, dass alle soziale Differenzwahrnehmung stets physiologisch rückgekoppelt ist und mittels der Unterscheidung von hohem versus niedrigem oder gutem versus schlechtem Geschmack gesellschaftliche Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit bestimmt.²⁰⁵ In diesem Zusammenhang hält Miller fest, dass die Bezeichnung von Menschen als unrein und abgründig – und die damit verbundene Vorstellung der Kontamination – aus psychologischer Perspektive unter anderem dazu fungiert, das eigene Selbst von derartigen Zuordnungen auszuschließen: „Another’s illness may make us anxious, since it is infectious and we are vulnerable; we nevertheless dwell on illness in order to emphasize that we are personally outside the borders of disease’s miserable kingdom. [...] We may then reinforce our sense of separation by feeling disgust over what the untouchables do and what they are.“²⁰⁶

Als gesellschaftlicher Ordnungsmechanismus dient der Ekel also nicht zuletzt dazu, Machtstrukturen zu re-produzieren: „Ekel ordnet uns in moralische und soziale Hierarchien ein. Er dient als Abwehrgefühl gegenüber anderen Menschen, aber auch als ‚Garant eines Herrschaftsinstruments‘ und trägt damit auch zur Sicherung territorialer Ansprüche bei.“²⁰⁷ Wenn die Empfindung des Ekels auf die Ungleichheit eines Verhältnisses verweist, muss im Falle der Werke Margolles‘ an dieser Stelle aus Sicht eines westlichen Rezeptionskontextes

auch der mexikanische Entstehungshintergrund der Arbeiten berücksichtigt werden. Das von außen kommende Bestreben, die Werke Margolles' in einem lokalen Kontext als Verhandlung typisch mexikanischer Themen zu verankern, kann somit als Versuch gedeutet werden, die soziale Ordnung – inklusive der eigenen moralischen Überlegenheit, die in der Erfahrung der Werke kurzzeitig aufgehoben war – durch Distanzierung wiederherzustellen. Diesbezüglich hält auch Menninghaus fest: „Das Ekelhafte ist für den menschlichen Wahrnehmungsapparat das vielleicht stärkste Reizmittel überhaupt. Es beschert starke Affekte, und zwar nicht nur Abwehreffekte, sondern zugleich starke Selbstwahrnehmungen des Systems, das sich gezwungen sieht, seine Integrität zu verteidigen.“²⁰⁸ Wenn die insinuierten Mordopfer auf die sozialen Missstände im Herkunftsland der Künstlerin zurückgeführt werden – so zum Beispiel auf eine hohe Kriminalitäts- und Tötungsrate im Rahmen von Bandenkriegen oder im Kontext des Drogenhandels – kann die Ekelreaktion der Rezipierenden nicht zuletzt mit gesellschaftspolitischen Hierarchien in Verbindung gebracht werden.

Das kritische Potenzial der Werke Margolles' liegt damit maßgeblich in einer ethischen Dimension begründet: Wie es bereits im Rahmen des Abjekten diskutiert wurde, besteht das gesellschaftskritische Vermögen des Diskurses um den Ekel darin, das soziale Fremde als positive Andersheit zu besetzen und die Legitimität seiner Diskriminierung infrage zu stellen.²⁰⁹ Obwohl *Aire, Vaporización* und *En el aire* auf den ersten Blick in einem lokalen Umfeld verankert sind, wird jeglicher Versuch, diesem aus einer übergeordneten Position zu begegnen, durch eine extreme Art der Involvierung verweigert. Die Evokation des Ekels erscheint in dieser Hinsicht nicht nur als Provokation, sondern auch als Aufforderung an die Rezipierenden: Soziale Ausgrenzung und Diskriminierung sind nicht auf den mexikanischen Kontext zu beschränken, sondern im Hinblick auf marginalisierte Gesellschaftsgruppen als grundlegende menschliche Verhaltensmuster freizulegen – einschließlich der eigenen Position in einem solchen Beziehungsgefüge. Auf subtile Weise legt die Künstlerin dieses selbstkritische Moment in den Werken an, wenn sie das Wasser aus dem Leichenschauhaus in Mexiko zum Teil mit Leichenwaschwasser des jeweiligen Ausstellungsortes vermischt und eine engführende lokale Verankerung ihrer Arbeiten zugunsten einer differenzierten Kontextreflexivität aufweicht.²¹⁰

In den vorgestellten Arbeiten verweist Margolles demnach nicht nur auf eine geografisch verortbare Realität von Brutalität und Grausamkeit, sondern appelliert gleichzeitig an unsere eigene Verantwortung, indem sie uns leibkörperlich darin verwickelt – „in den namenlosen Körper eines geschändeten Opfers der Armut. Doch indem sie [die Werke] den Zuschauer als Objekt zeigen, entlarven sie zugleich auch unsere eigenen unanständigen, verletzten Körper.“²¹¹

Mit dieser soziopolitischen Dimension ist abschließend der zweite Moment des Auftauchens – und damit die moralische Funktion des *memento mori*-Motivs außerhalb eines religiösen Kontextes – innerhalb der Installationen Margolles' benannt. In diesem Sinne umschreibt Bieger das Auftauchen entsprechend: „Was in diesem Schritt passiert, ist [...] ein Innehalten, sich Umsehen und zwischen zwei Realitäten begreifen, das dem Betrachter im dritten und letzten Akt eine nachhaltige Vertiefung seiner Erfahrung eröffnet.“²¹² Das kritische Potenzial von *Aire*, *Vaporización* und *En el aire* liegt folglich in eben jener Überschneidung von Erfahrungsräumen begründet, die durch das Spiel von Ein- und Auftauchen mit dem Begriff der Immersion beschrieben wurde. Als Rezipierende werden wir mit der Realität des Fremden nicht über eine mimetische Darstellung und somit über eine Position der Distanz konfrontiert, wie es hinsichtlich der oben vorgestellten fotografischen Dokumentation *PM 2010* der Fall ist. Vielmehr werden wir in eine Erfahrung überführt, die durch die Verwischung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt, also uns selbst und dem Werk, im Hier und Jetzt dazu in der Lage ist, Aspekte dieser Realität zu vermitteln.

Wenn dabei die Rolle des Zuschauers oder der Zuschauerin selbst zum Thema wird, dann kann an dieser Stelle abschließend auch dem Vorwurf entgegengetreten werden, dass Margolles' Arbeiten dadurch, dass sie den Rezipierenden ebenfalls eine Art von Gewalt antun, eher Teil des Problems denn Teil seiner Lösung seien. So verweist zum Beispiel Rebentisch angesichts der Aktionen Santiago Sierras, die bezüglich ihrer moralischen Vertretbarkeit mitunter mit den Installationen der mexikanischen Künstlerin vergleichbar sind, auf den entscheidenden Umstand, dass den Rezipierenden als Teil des Geschehens auch eine gewisse Mitverantwortung zukommt: „Die Pointe der Arbeit ergibt

sich vielmehr gerade aus der Unbehaglichkeit einer Situation, welche die Sicherheit der Betrachter- oder Zuschauerposition in dem Maße infrage stellt, wie die Grenze zwischen Ästhetischem und Nichtästhetischem, Kunst und Nichtkunst, Fiktion und Realität zum Gegenstand eines zweifelsohne ernststen ästhetischen Spiels wird.“²¹³ Diese Vorstellung wird im letzten Kapitel dieser Arbeit näher ausgeführt und auf das konkrete Handlungspotenzial der Werke hin befragt. Was Bal diesbezüglich über die reziproke Beziehung zwischen Werk und Rezipierenden innerhalb der Nebelräume Ann Veronica Janssens festhält, scheint im Falle der Werke Margolles‘ eine noch viel folgenschwerere Bedeutung zu erhalten: „By making it [das Werk], allow it to make you; you will be a different person afterward [...] The world, your world, will be different from what it was before.“²¹⁴

Doris Salcedo

Spuren von Trauma als Fremdwerden der Erfahrung

Im Folgenden sollen zwei Werkgruppen der kolumbianischen Künstlerin Doris Salcedo besprochen werden, die ebenfalls eine affektive Miteinbeziehung der Rezipierenden vorstellen, sich in ihrer Strategie allerdings wesentlich von den Installationen Margolles‘ unterscheiden. Ihren Ausgangspunkt finden die Arbeiten in individuellen Zeugnissen politischer Gewalt und damit in der Trauer und dem Schmerz, der angesichts traumatischer Erfahrungen zurückbleibt. Die Analyse der Serie *La Casa Viuda* widmet sich zunächst dem Erscheinungscharakter der Werke. Die ambivalenten Eindrücke aus Vertrautem und Fremdartigem gehen mit einer Verunsicherung der Rezipierenden einher, die mit dem Begriff des „Holocaustal uncanny“ als eine Art visuelles Trauma beschrieben werden kann, das die epistemische Verarbeitung des Wahrgenommenen erschwert und sich als Erfahrung des Unheimlichen darstellen lässt. Um in einem zweiten Schritt die leibkörperlichen Momente dieses Wahrnehmungserignisses im Speziellen herauszuarbeiten, wird anhand einer weiteren formal vergleichbaren Werkgruppe ohne Titel Böhmes Begriff der Atmosphäre vorgestellt. Als Spuren von Anwesenheiten macht dieser es möglich, auch jenes zu fassen, das nicht unmittelbar sicht- und interpretierbar ist, sondern sich viel-

mehr auf der Ebene unserer Befindlichkeit äußert und als Ineinanderwirken von Objekteigenschaften und subjektiven Faktoren beschrieben werden kann.

Der unheimliche Erscheinungscharakter der Werkserie *La Casa Viuda*

Die zwischen 1992 und 1995 entstandene Werkserie *La Casa Viuda* (das verwitwete Haus) besteht insgesamt aus fünf Einzelobjekten, die sich jeweils aus verschiedenen Elementen zusammensetzen. In jeder der Arbeiten werden Türen mit anderen Möbel(bruch)stücken auf eigentümliche Art und Weise kombiniert und somit durch die Art ihrer Weiterverarbeitung ihrer ursprünglichen Funktion beraubt: Die Türen sind nicht mehr dazu in der Lage, tatsächlich Räume zu eröffnen oder zu verschließen, und auch die anderen Möbelstücke (Schemel, Kommoden und Teile von Bettgestellen) können nicht länger benutzt werden. Darüber hinaus insinuieren die Objekte eine zusätzliche menschliche Präsenz, die weit über die herkömmlichen Gebrauchsspuren, die Möbel an sich aufweisen, hinausgeht: Sorgfältig sind in das Holz an unterschiedlichen Stellen Stoffreste oder Kleidungsstücke, Reißverschlüsse und Knöpfe sowie mancherorts auch Knochen eingearbeitet. Da diese oft erst auf den zweiten Blick erkennbar sind, vermitteln die Möbel insgesamt einen ambivalenten Eindruck. Sie sind zunächst als vertraute Gegenstände des Alltags identifizierbar und wirken in ihrer eigentümlichen Verarbeitung und Kombination sowie mit ihren menschlichen Rückständen zugleich äußerst befremdlich. Diese mehrdeutige Erscheinungsweise kann als Grundzug von *La Casa Viuda* festgehalten werden und trifft – wenngleich aufgrund unterschiedlicher Umstände – auch auf die Werkgruppe ohne Titel zu.

La Casa Viuda I (1992–94, Abb. 11, 12) besteht aus einer hochkant aufgestellten, an der Museumswand lehnenen Tür, die mit einer Art nachträglich hinzugefügtem Türrahmen versehen ist und am unteren Ende mit einem Schemel in rötlichem Holz kombiniert wurde.²¹⁵ Der obere Teil des Objekts, also Tür und Rahmen, wirkt zum Teil brüchig und mit seinen starken Holzmaserungen so, als ob er in seinem rohen Zustand belassen worden ist. Der kleine Hocker hingegen wurde offenkundig detailliert bearbeitet und großflächig mit einem blumigen Spitzenstoff überzogen, der durch sein florales Muster sowie

durch seine weiße Farbe Assoziationen des Mädchenhaften und Unschuldigen hervorruft. Ein Großteil dieses Stoffes hängt hinten lose vom Schemel ab, wirft lockere Falten und erinnert spielerisch an eine Gardine oder den Rocksäum eines festlichen Kleidungsstücks, zum Beispiel an ein Hochzeitskleid. Auf der Sitzfläche des Hockers ist derselbe Stoff wiederum mit einer Art klarsichtigem Leim oder Lack bis zu seiner fast vollständigen Auflösung in das Holz eingearbeitet; die Struktur der Textilie ist an dieser Stelle gar nicht mehr, seine Textur und sein Muster sind nur noch ansatzweise zu erkennen. Von vorne betrachtet umspannt ein weiterer weißer, überaus dünner und dadurch äußerst fragil wirkender Stoff straff die Beine des Schemels. Stiche aus feinen weißen und blauen Fäden halten das Textil zusammen, das an den Rändern bereits ausgefranst ist und unter der eigenen Spannkraft scheinbar jeden Moment zu reißen droht. Die detaillierte und nahezu malerische Oberflächenbearbeitung des Hockers steht damit in auffallendem Kontrast zum oberen Teil des Objekts, wo das raue Holz von Tür und Rahmen nahezu unbehandelt und dadurch im Vergleich zu den weichen und filigranen Spiztextilien grob und derb wirkt.

La Casa Viuda II (1993–94, Abb. 13, 14) besteht ebenfalls aus einer hochkant positionierten, hier freistehenden und getünchten oder abgeschliffenen Tür, die im unteren Drittel mit einem kleineren Schränkchen kombiniert worden ist. Die dunklen Ränder dieser Kommode, die an der Rückseite der hellen Tür überstehen, erwecken den Eindruck, als wäre sie durch selbige hindurchgedrückt worden. Das Kästchen selbst ist auf einer Seite offen, wobei der fehlende Boden und die abwesenden Türen, Schubladen und Regalböden lediglich den Blick auf eine vollkommene Leere freigeben. Von der anderen Seite aus betrachtet ist an der intakten Rückwand der Kommode ein Stück kariertes Stoff zu entdecken, der oben mittig in das Holz eingearbeitet wurde. Er stammt vermutlich von einem Flanellhemd, passt sich mit seiner gedeckten, braun-rötlichen Farbe jener des Holzes an und scheint daher gleichsam nahtlos in dasselbe überzugehen. Daneben wird außerdem ein Reißverschluss sichtbar, der – leicht geöffnet und doch so fest im Stoff vernäht, dass er nichts zugänglich machen kann – letztlich einzig auf seine eigene Nutzlosigkeit und Deplatziertheit zu verweisen scheint. Auf der Ablagefläche der

Kommode sind ebenfalls Spuren menschlicher Anwesenheit zu erkennen, die durch ihre helle Farbe auf dem dunklen Untergrund sofort ins Auge stechen: In akribischer Feinarbeit wurden in die Fuge zwischen zwei Brettern kleine weiße Knöpfe sowie einzelne helle Knochensplitter eingefügt; eingeklemmt zwischen Kommode und Tür kommt zudem das Stück eines blechernen Tellers zum Vorschein.

La Casa Viuda III (1994, Abb. 15, 16) und *La Casa Viuda IV* (1994, Abb. 17) zeigen jeweils Objekte, die aus ineinandergefügten Türen und Teilen von Bettgestellen bestehen. Die schmale Holztür in *La Casa Viuda IV* wurde in der unteren Hälfte auf beiden Seiten derartig mit den Endstücken eines Kopf- oder Fußteiles eines Bettes kombiniert, dass diese an Gehstützen erinnern. Auch Princenthal vergleicht sie in Anbetracht der Tatsache, dass sie der Tür tatsächlich zum Stehen verhelfen, mit „the arms of a walker for the disabled.“²¹⁶ An den Stellen, wo die dunklen Bettteile in die Tür dringen, wurden außerdem dünne Knochensplitter in die Fugen und Ritzen eingefügt, die aufgrund ihrer, dem Holz ähnlichen Farbigkeit erst bei genauerem Hinsehen auszumachen sind. An der Stelle eines ursprünglichen Glaseinsatzes wurde in der Mitte der Tür ein gräulicher, fein gewebter und fast durchlässiger Stoff aufgespannt, der an einigen Stellen stark ausgefranst ist und im Allgemeinen äußerst rissig und fragil wirkt. Mit ihren feinen Spitzeneinsätzen sowie einer zarten Knopflochleiste lässt die Textilie darauf schließen, dass es sich auch hierbei einst um das Kleidungsstück einer Frau, vielleicht eine Bluse oder das Brustteil eines Kleides handelte. Insgesamt erweist sich der Stoff als dermaßen brüchig, dass er an vielen Stellen mit unzähligen Stichen am Holz der Tür und an einem zusätzlich im Hintergrund angebrachten Brett „aufgenäht“ wurde.

Im Vergleich dazu ist *La Casa Viuda III* mit weniger feingliedrigen Details ausgestattet und besteht maßgeblich aus zwei großen Teilen, die im Ausstellungskontext an einer Stelle installiert werden, wo sie sich in einem Abstand von ungefähr zwei Metern, jeweils an eine Wand gelehnt, gegenüber stehen. Auf der einen Seite wurde zwischen zwei Türen an einer Latte des eingearbeiteten Bettgestells ein weißes Mädchengewand befestigt, dessen Farbe und Textur gemeinsam mit dem kleinen abgerundeten Kragen, dem spitzenartig strukturierten Oberteil und dem faltigen Rock ebenfalls den Eindruck des Fi-

ligranen, Zarten und Unschuldigen erwecken. Im Kontrast zu den Möbelstücken wirkt das Kleidchen wie vergessen am Bettgestell hängend. Der zweite Teil des Objekts besteht aus dem Fußteil des vermutlich selben Bettes (Farbe und Machart lassen darauf schließen), das als solches allein und unversehrt an der gegenüberliegenden Wand steht. Die Rezipierenden können so zwischen den beiden Teilen, also gewissermaßen *durch* das Werk hindurchgehen und stehen unter Umständen an jener Stelle, wo sich eigentlich der restliche Teil des Bettes – Matratze, Decke und Kopfkissen – befinden sollte. In Anbetracht der Tatsache, dass das Bett mit seinen Konnotationen der Wärme, Intimität und des Schutzes als einer der privatesten Orte gilt, werden die Besucher und Besucherinnen somit sprichwörtlich zu Eindringlingen in diese Sphäre.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Reihe trotz ihrer zahlreichen vertrauten Elemente aufgrund der ungewöhnlichen Kombinationen verschiedener Materialien und Möbelversatzstücke sowie deren Transformation eine äußerst befremdliche Wirkung hat. Offensichtlich wurde hier zusammengefügt, was ursprünglich nicht als zusammengehörig konzipiert war – ein Umstand, der in *La Casa Viuda III* und *IV* auch durch die unterschiedliche Farbigekeit der hellen Türen und dunklen Betten hervorgehoben wird. Gleichzeitig wurden die verwendeten Objekte nicht vollkommen zerstört oder bis zur Unkenntlichkeit verarbeitet, sondern sind als ehemalige Alltagsgegenstände nach wie vor identifizierbar. Auch die im Holz sichtbaren Gebrauchsspuren unterstreichen die Vertrautheit dieser Objekte, rufen ihr Wesen und ihre einstige Funktion für den Menschen ab, nur um sie im nächsten Moment durch die Art ihrer Entfremdung wieder zu negieren. Dadurch erinnern diese neu zusammgebauten Möbelobjekte zwar an ihre Vorgänger, sind jedoch gänzlich von selbigen zu unterscheiden und hinterlassen so eben jenen ambivalenten Eindruck des verfremdeten Vertrauten.

Dieser mehrdeutige Charakter der Werke kann auf phänomenologischer Ebene mit dem Begriff des „displacement“ beschrieben werden. Dieser meint hier in erster Linie den Umstand, dass sich die Dinge offensichtlich nicht in ihrer „eigentlichen“ oder „natürlichen“ Ordnung befinden und impliziert gleichzeitig eine unfreiwillige Störung des gewohnten Prinzips. In diesem Sinne ist der

Begriff zunächst auf die formale Gestalt der Möbel zu beziehen und folglich auf die Tatsache, dass jene durch Zerstückelung und eigenartige Kombinationen derart deformiert wurden, dass sie im Wohnungskontext keinen zu erschließenden Sinn mehr ergeben: „In this instance, displacement is taken to refer to dislocation or substitution in several senses, most evidently that of a material re-ordering.“²¹⁷ Damit verweist der Begriff auch auf die Wirkung, die der befremdliche Erscheinungscharakter der Objekte auf die Wahrnehmung der Rezipierenden ausübt: „But displacement may also describe the sense that these works convey of things being out of order, creating a simultaneous impression of familiarity and otherness which disturbs the viewer’s initial assumptions and invites pause.“²¹⁸ Dieser Umstand verweist auf einen weiteren entscheidenden Aspekt innerhalb der Rezeption der Objekte aus *La Casa Viuda*, der oben bereits angedeutet wurde: Mit der mehrdeutigen Erscheinungsweise der Werke geht auch eine gewisse Irritation des wahrnehmenden Subjekts einher. Die Arbeiten ermöglichen zwar Assoziationen, allerdings präsentieren sich jene nicht als aufeinander aufbauende Eindrücke, die sich schließlich zu Geschichten ausspinnen ließen, sondern als derart gegenläufig, dass ein als Ergebnis empfundener Sinnzusammenhang unmöglich scheint. Es sind gerade die Kleidungsstücke, Knöpfe, Reißverschlüsse, Stoffe und Knochen, die sich als vertraute Spuren menschlichen Lebens erweisen und gleichzeitig mit ihrem assoziativen Potenzial maßgeblich zum befremdlichen Erscheinungscharakter der Werke beitragen; als erkennbare Zeichen regen sie den Prozess der Bedeutungsfindung an, nur um ihn immer wieder zu enttäuschen. So evoziert zum Beispiel der zarte Stoff mit seinem floralem Muster in *La Casa Viuda I* trotz seines nicht näher bestimmten Charakters Fragilität und Unschuld und scheint – ohne sie direkt zu repräsentieren – an eine weibliche Präsenz zu erinnern. Konkrete Deutungsversuche laufen dabei allerdings ins Leere: Einerseits vermittelt die Textilie mit ihren Volants einen frechen, unbeschwerten Eindruck und wird zum nostalgischen Erinnerungsträger, an anderer Stelle jedoch wird sie unter einer dicken Schicht aus Lack fast bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst; jener wehmütig-melancholische Charakter, der in Verbindung mit dem antik anmutenden Möbel aufkommen mag, wird so im Keim erstickt. Dass die Unfähigkeit zur eindeutigen Charakterisierung der Textilie einen

verunsichernden Eindruck bei den Rezipierenden hinterlässt, betont auch Princenthal: „The fabric is acutely uncomfortable to look at, gauzy-thin but sticky, its sweet, pale prettiness mired inextricably in the meaty-looking red-stained wood.“²¹⁹ Die Tatsache, dass sich derartig verschiedene Eindrücke gegenseitig abwechseln, verhindert in erster Linie die Möglichkeit von Chronologie und Kausalität, die für die Entstehung von sinnstiftenden Erfahrungszusammenhängen unabdingbar sind. Dies wird auch in Anbetracht der Details auf der Ablagefläche der Kommode aus *La Casa Viuda II* deutlich: Die Knochen und Knöpfe sowie der Reißverschluss sind zwar als Rückstände menschlichen Lebens aufzufassen, gleichzeitig aber so akribisch in die Möbel eingearbeitet, dass ein geradezu symbiotischer Eindruck entsteht, der weder ein Vorher noch Nachher innerhalb der Erzählung zulässt. Obwohl kein Zweifel daran bestehen sollte, dass die Details im Nachhinein von der Künstlerin hinzugefügt wurden, wirken sie auch dem Objekt selbst innewohnend – gleichsam so, als würden sie der Kommode schon immer angehören und nun aus ihrem Inneren an die Oberfläche dringen.

Der Begriff des displacement ist demnach sowohl auf die formale Erscheinung der Werke als auch auf die Wahrnehmung der Rezipierenden zu beziehen und beschreibt zunächst das Changieren zwischen vertrauten und fremden Eindrücken, das sich in einer Irritation der Besucher und Besucherinnen äußert – in diesem Zusammenhang erinnern die Werke Salcedos auf formaler Ebene an die surrealistischen Objekte der 1930er Jahre. So bestehen zum Beispiel die Arbeiten Meret Oppenheims mitunter ebenfalls aus gewöhnlichen Alltagsgegenständen, die in ihrer Gestalt maßgeblich entfremdet wurden und dadurch die Wahrnehmungskonventionen der Rezipierenden auf die Probe stellen.

Déjeuner en fourrure (Frühstück im Pelz) aus dem Jahre 1936 zeigt eine herkömmliche Tasse mit Untertasse und Löffel, die von der Künstlerin mit dem Fell einer chinesischen Gazelle überzogen, so ihrer ursprünglichen Funktion beraubt und in den Kontext der Kunst überführt wurde. Schneede beschreibt das Werk als paradigmatisch für die surrealistische Objektkunst – „wohl deshalb, weil es auf einer überraschenden Kombination zweier Gegebenheiten beruht, einen alltäglichen Gegenstand erotisiert und dabei dem surrealisti-

schen Prinzip der zwingenden Verfremdung folgt.“²²⁰ Damit ist an dieser Stelle bereits auf die zentralen Strategien surrealistischer Künstler und Künstlerinnen im Umgang mit gewöhnlichen Gegenständen verwiesen, die Pfeiffer benennt als jene der Entfremdung (die Heraushebung eines Dinges oder einer Sache aus dem jeweiligen Kontext), der Kombinatorik (die Zusammenführung von unterschiedlichen Welten, die nicht zuletzt dem objektiven bzw. gesteuerten Zufall unterliegt) und der Metamorphose (die Möglichkeit der Verwandlung in etwas anderes).²²¹ Diese neuen bildgebenden Verfahren beruhen auf den gestalterischen Vorlagen der Collage und Assemblage, wo es ebenfalls darum geht, heterogene und oft widersprüchliche Gegenstände und Materialien miteinander zu vereinen, um dadurch etwas Neues zu schaffen oder dem Ursprünglichen eine neue Bedeutung zu verleihen. Ziel dieser schöpferischen Prinzipien ist aber nicht zuletzt auch eine Art des produktiven Schocks auf Seiten der Rezipierenden, der die Macht der Assoziationen zum Vorschein bringt und in erster Linie auf eine psychologische sowie sinnlich-affektive Wirkung hin ausgerichtet ist.²²² In diesem Sinne nimmt Oppenheims Arbeit als Gebrauchsgegenstand wie bereits die Möbelobjekte Salcedos durch Maßstab und Form Bezug zum menschlichen Körper, nur um diesen gleichzeitig auf irritierende Weise zu unterlaufen. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher Materialien macht nicht nur die Nutzlosigkeit des Objekts deutlich, sondern engagiert darüber hinaus verschiedene divergierende Assoziationen: Der haarig-weiche Tierpelz trifft auf die als kühl und glatt wahrgenommene Oberfläche des Porzellans der Tasse, der Bereich des Wilden und Animalischen auf jenen des Zivilisierten. Für die Wirkung des Werkes zentral ist dabei die Konfrontation des Oralen mit dem Taktilen: „Die abstoßende und zugleich reizvolle, erotisch anspielungsreiche Vorstellung des An-den-Mund-Führens der pelzigen Tasse – eine Geste, die Meret Oppenheim Jahrzehnte später bei einem Fernsehauftritt 1967 tatsächlich vollzieht – verdeutlicht, „wie mit diesem Objekt Erfahrungen und Gebräuche der zivilisierten Welt in ihr Gegenteil, in eine Verwirrung der Sinne überführt werden.“²²³ Das *Frühstück im Pelz* zielt also ganz im surrealistischen Sinne darauf ab, den gewohnten Erfahrungshorizont des Publikums zugunsten einer zum Teil unerwarteten, affektiven Reaktion zu überschreiten: Überraschend, irritierend und zugleich sinnlich anziehend vernachlässigt die Arbeit eine eindeutige sinngebende Interpretation.

So hält auch Gardner fest, dass die Bandbreite der unterschiedlichen Deutungen des Kunstwerks auf eben diesen Umstand verweisen, dass sich jenes letztendlich nicht dingfest machen lässt.²²⁴

Um sowohl die befremdliche Wirkung des surrealistischen Objekts als auch die Verunsicherung der Rezipierenden nun von jener angesichts der Werke Salcedos zu differenzieren, sollen im Folgenden die formalen Strategien der beiden Künstlerinnen näher untersucht werden. Im Falle des surrealistischen Beispiels spielt hier in erster Linie der bereits erwähnte Zufall eine zentrale Rolle. Laut Oppenheim entstand die Idee zu *Déjeuner en fourrure* gewissermaßen zufällig im Gespräch mit Dora Maar und Pablo Picasso; der Auslöser war ein mit Ozelotfell bekleideter Metallring, den die Künstlerin zuvor als Armreif entworfen hatte. Noch im selben Jahr präsentierte Oppenheim die Pelztasse auf der Ausstellung surrealistischer Objekte in der Galerie Ratton in Paris, die im Folgenden nicht selten als „Resultat aus Zufall, Eingebung und Übertragung des Konzepts eines dekorativen Accessoire auf einen zweckfreien Kunstgegenstand“²²⁵ zelebriert wurde und so dem surrealistischen Ideal des *objet trouvés* entsprach. Entscheidend ist außerdem, dass Oppenheim als Titel ursprünglich die neutrale Bezeichnung „Tasse, Untertasse und Löffel, mit Pelz überzogen“ vorgesehen hatte. André Bretons Umbenennung fördert schließlich erotische Interpretationen, indem er mit *Frühstück im Pelz* zum einen auf Édouard Manets Skandalgemälde *Le déjeuner sur l'herbe* (Frühstück im Grünen, 1863) sowie auf Leopold von Sacher-Masochs als ebenso empörend rezipierte Novelle *Venus im Pelz* von 1870 Bezug nimmt.²²⁶ Die Assoziationen werden damit gezielt in eine erotische Richtung gelenkt und entsprechen dem grundlegenden Motiv der surrealistischen Bewegung: dem „*désir*“.²²⁷ Als Ursprung und Antrieb aller künstlerischen Produktion gilt der Eros als befreiende und gleichzeitig subversive Macht, die das übergeordnete Ziel verfolgt, sich von jener bürgerlichen Kultur abzuwenden, die den Krieg hervorgebracht hat. Dabei wird die Quelle der Thematik des Begehrens – Freuds Psychoanalyse – frei und kreativ für eine Restitution des gesellschaftlichen Lebens angewandt: „Abseitiges, Absurdes, Krankhaftes, Übersteigertes sollte nicht durch das Über-Ich, also die Vernunft geheilt, sondern im Gegenteil als erneuernde Kraft bestärkt und ausgelebt werden.“²²⁸ Die Hoffnung im Rückgriff auf das Unbewusste lag grundsätzlich darin, „eine solchermaßen ‚ganz‘

gewordene Menschheit würde nicht noch einmal in die moralischen und politischen Fehler verfallen, an denen die Gegenwart zu leiden hatte.“²²⁹

Die Anekdote zur Entstehung und Titelgebung der Pelztasse weisen sowohl den Zufall als auch das Motiv des sexuellen Begehrens als bildgebende Strategien aus und unterscheiden sich vor diesem Hintergrund maßgeblich von den Objekten Salcedos. Die assoziativen Zuschreibungen, die der Titel im Falle Oppenheims anregt, sind in erster Linie erotisch konnotiert und werden durch die sich überlagernden taktilen und oralen Dimensionen des Objekts verstärkt. Die affektiv aufgeladene Irritation der Rezipierenden beruht folglich im Wesentlichen auf dem Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung und den sexuellen Implikationen, die damit einhergehen. Die haarige Bekleidung der Tasse überrascht und wirkt gleichzeitig anziehend, will angefasst werden und weckt das erotisch konnotierte Verlangen, das Darunterliegende freizulegen. Durch die Strategie der Anthropomorphisierung wird in *Déjeuner en fourrure* auf einen abwesenden weiblichen Körper Bezug genommen, der sich letztlich als Gegenstand der Begierde konkretisiert: „Im erotisierenden Kontext des Surrealismus wird die ‚Pelztasse‘ zum Fetisch, zum Symbol weiblicher Sexualität.“²³⁰

Auf vergleichbare Weise wird auch in den Werken Salcedos ein menschlicher Körper angedeutet, ohne tatsächlich anwesend zu sein. Allerdings erscheinen die Spuren hier derart unmittelbar und indexikalisch, dass sie zunächst nichts weiter sichtbar zu machen scheinen, als die Abwesenheit dieser Bezugspersonen – jene menschlichen Körper, von denen die Kleider ursprünglich getragen wurden, denen die verwendeten Knochen einst angehörten und die nun offenbar nicht mehr sind. Die Direktheit und Intimität dieser Spuren verweist auf eine Nähe zum menschlichen Körper, die auch nach seinem Verschwinden erhalten bleibt: Durch ihren unmittelbaren Kontakt zur Haut können die Kleidungsstücke als direkte Körperspuren und daher als Erinnerungsträger angesehen werden; auch die Knochen, die Salcedo in *La Casa Viuda* einsetzt, fungieren als solche. Darüber hinaus implizieren diese den Tod: Er ist die unabdingbare Voraussetzung für ihre Verwendung, wodurch die Knochen selbst wiederum zu Trägern unmittelbarer Authentizität werden.²³¹

Gleichzeitig muss der Begriff der Spur hier relativiert werden: Da sich die

Künstlerin zu der genauen Herkunft der Materialien nicht explizit äußert und jene somit weitgehend anonym bleiben, fällt es schwer, angesichts dieser Elemente von tatsächlichen Beweisen im indexikalischen Sinne zu sprechen. Die verwendeten Knochen und Kleidungsstücke sind nicht als direkte und vermeintlich authentische Verweise auf Realpersonen identifizierbar und haben folglich auch keinen referenziellen Wert, der Salcedos Objekte zum Beispiel als Reliquienstätten oder Mahnmäler zum Gedenken einzelner Individuen auszeichnen würde. Das Kinderkleidchen in *La Casa Viuda III* erscheint zwar als ein Hinweis auf etwas ehemals Präsenzes und damit als Spur im wörtlichen Sinne, allerdings wird dadurch weder die ehemalige Besitzerin repräsentiert noch eine Geschichte erzählt, die das Werk erklären könnte. Nichtsdestotrotz wurde in der Werkbeschreibung auch deutlich, dass derartige Spuren, selbst wenn sie sich nicht kausal, zeitlich oder räumlich auf bestimmte Momente oder Personen beziehen, von den Rezipierenden als mehrdeutige Zeichen ausgemacht werden können und ein narratives Potenzial in sich bergen. In diesem Sinne drängt sich bezüglich des genannten Kleidungsstückes die Vorstellung auf, wie ein kleines Mädchen von Eindringlingen aus dem Schlaf gerissen und entführt wird. Das Objekt wiederum zeugt letztlich nur von der zurückbleibenden Leere, die durch das Kleid oder Nachthemd, das wie verloren immer noch am Bett hängt, materialisiert wird.

Auf dieses besondere Verhältnis von assoziativem Potenzial und Indexikalität jenseits einer tatsächlichen Wiedergabe verweist auch Bal in ihrer Analyse: „There is a crucial tension between concrete, historically real acts of violence to which the works' indexicality points and the frustration that the lack of access to these specifics entails. This is the tension between narrativity and the impossibility of telling and immersing ourselves into stories.“²³² Obwohl die Arbeiten aus *La Casa Viuda* demnach keine konkreten Vorgänge oder einzelne menschliche Schicksale repräsentieren, scheinen sie dennoch von Momenten menschlichen Lebens zu zeugen, die von Gewalt, Schmerz und Verlust geprägt sind. Wenn zum Beispiel die beiden Teile des Bettgestells in *La Casa Viuda IV* mit Gehstützen assoziiert und als menschliche Attribute identifiziert werden, dann wird die Tür selbst zu einem verwundeten Objekt, das auf eine Gehhilfe angewiesen ist, und so zum Stellvertreter eines Menschen. Derartige Gedankenverknüpfungen beschreibt Bal mit dem Begriff der „anthropomorphic ima-

gination“: Als eine der zentralen Strategien Salcedos ermöglicht diese durch den Einsatz der eigenen Vorstellungskraft eine affektive Kommunikation mit den Werken und fungiert somit „as an acknowledgement of as well as an alternative to representation.“²³³ Dass diese Vorstellung auch auf die Wirkung surrealistischer Werke angewandt werden kann, wurde oben am Beispiel von *Déjeuner en furrure* deutlich, wo die Präsenz des weiblichen Körpers ebenfalls durch die verschiedenen, sinnlich motivierten Assoziationen angedeutet wird, ohne dass dieser tatsächlich anwesend wäre oder mimetisch abgebildet würde.

Vor diesem Hintergrund trägt auch im Falle von Salcedos Werkserie bereits die Titelgebung zum narrativen Vermögen der Arbeiten bei und fördert anthropomorphisierende Zuschreibungen, hier allerdings fernab von jeglichen erotischen Konnotationen. *La Casa Viuda* bedeutet „das verwitwete Haus“ und unterzieht damit nicht nur die Werke einer expliziten Personalisierung, sondern spricht der Serie darüber hinaus eine menschliche Eigenschaft zu, die an einen Zustand von Verlust und Schmerz erinnert. *La Casa Viuda* scheint allein im Titel zu implizieren, dass dieses Haus selbst beschädigt und zu einem verwundeten Ort gemacht worden ist – so als sei jemand oder etwas in die geschützte und intime Sphäre des Zuhauses eingedrungen, um sie vehement zu stören; die Vorstellung der Gewalt spielt dabei eine entscheidende Rolle. Laut Bal verweist allein schon der Umstand, dass die Möbelstücke als solche eigentlich dem Zuhause angehören und nun im Museum öffentlich ausgestellt werden, auf eine forcierte Durchdringung der Bereiche von innen und außen: „The mere fact that these pieces of used furniture are now displayed in a museum indicates that the private realm of the home has somehow been violated.“²³⁴ Darüber hinaus erwecken auch die einzelnen Objekte selbst auf ganz grundlegende Weise und an unterschiedlichen Stellen den Eindruck, als sei ihnen Gewalt angetan worden. Im Vergleich mit Oppenheims Werk hinterlässt die Konfrontation von Unvereinbarem und Dissonantem hier nicht zuletzt durch die Insinuation von Brutalität einen verstörenden Eindruck, wie am Beispiel von *La Casa Viuda II* deutlich wird: Die Art und Weise, wie Tür und Kommode aufeinandertreffen, erscheint als gewaltvolle Kollision, was sich an den Rändern des Kästchens, die sich durch die Tür hindurchdrücken, festmachen lässt. In diesem Zusammenhang scheint auch andernorts die Bearbeitung der

Materialien einen Akt der Gewalt zu implizieren. So musste die intakte Ablagefläche der Kommode in *La Casa Viuda II* erst „geöffnet“ werden, um penibel und sorgsam Knochen und Knöpfe einzuarbeiten. Die dabei aufkommende Vorstellung eines mühevollen und langwierigen Arbeitsprozesses trifft auch auf *La Casa Viuda I* zu: Der weiße Stoff wirkt wie unter der Anwendung äußerster Kraft dermaßen straff um den Schemel gespannt, dass jede Möglichkeit der Befreiung durch das Vernähen subtil aber unwiderruflich unterbunden scheint. Ebenso verweisen die unzähligen Stiche, die den übriggebliebenen Fetzen des Kleidungsstücks in *La Casa Viuda IV* am Holz befestigen, nicht nur auf einen beträchtlichen Zeit- und Kraftaufwand in der Herstellung, sondern evozieren darüber hinaus einen gewaltvollen Umgang mit der Textilie.

Derartige Annahmen beruhen nun ebenfalls auf vermenschlichenden Zuschreibungen, da sie eine Verwundbarkeit der Möbel ansprechen, die diese als leblose Objekte eigentlich nicht haben. Dieser Eindruck wird zusätzlich dort gesteigert, wo die Oberfläche des Holzes mit menschlicher Haut assoziiert wird: Im Falle von *La Casa Viuda IV* erscheinen die eingesprengten Knochensplinter einerseits als Male, die Wunden markieren, und andererseits so, als würden sie eben jene Verletzungen gleichsam kitten. In diesem Sinne hebt auch Princenthal den verletzlichen Charakter von *La Casa Viuda* hervor: „The lace, the buttons and the bone mark sites where the skin of chairs and chests of drawers is rubbed raw; in effect these elements become, despite their obvious frailty, the instruments by which those wounds are inflicted.“²³⁵ Laut Princenthal ist dies auch der Moment, wo die Werke am stärksten den abwesenden Körper aufzeigen. Die Akte der Anthropomorphisierung von Seiten der Rezipierenden führen wiederum dazu, eben jenen geschundenen und verwundeten Körper im Wahrnehmungsvorgang zu restituieren: „It [the furniture] both stands for the absence of the body, by so clearly indicating a place where it might be (but isn't) and at the same time anthropomorphically represents that missing body, particularly in the case of chairs (with their backs, seats and feet) and beds (head and foot boards).“²³⁶

- 136 Es gilt also die entscheidende Annahme, dass Salcedos Möbelobjekte durch ihre Gestalt sowie durch die Art ihrer Bearbeitung Momente der rohen Gewalt und des damit einhergehenden Leids *als solche* materialisieren, ohne

sie auf eine bestimmte Interpretation hin zu konkretisieren. Dies kann im Vergleich mit einer weiteren Arbeit Oppenheims nachvollzogen werden. *Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen* aus dem Jahre 1936 zeigt ein Paar weißer hochhackiger Damenschuhe auf einem Silbertablett angeordnet, die derartig mit einem Garn zusammengebunden wurden, dass sie an ein gestopftes Geflügel erinnern. Als Fetischobjekt lassen die Schuhe zunächst unmittelbar an einen weiblichen Körper denken. In der Art und Weise, wie sie mit der Schnur bearbeitet wurden, erscheint jener jedoch fragmentiert und ruft demnach, ähnlich wie bei den nackten zergliederten Puppen Hans Bellmers, unter anderem die Vorstellung sexueller Gewalt hervor. In Verbindung mit dem Küchengeschirr werden außerdem geschlechterstereotype Assoziationen aufgerufen, da mit der Verwendung eines Haushaltsgegenstandes eine typisch weibliche Sphäre zitiert und das Objekt der Begierde darüber hinaus gewissermaßen auf dem Servierteller präsentiert wird. Während die Möbelobjekte Salcedos das Zuhause als einen Ort thematisieren, das gewalttätig gestört und entfremdet wurde (es handelt sich nicht um das Haus der Witwe, sondern um das verwitwete Haus selbst), scheint die Konnotation von Gewalt und Unterdrückung im Falle der Arbeit Oppenheims in erster Linie auf die vorherrschenden Machtdynamiken zwischen den Geschlechtern zu verweisen. *Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen* kritisiert das idealisierte Frauenbild – als gebunden an Haus und Herd einerseits sowie als Objekt männlicher Fantasien andererseits – und arbeitet damit im Wesentlichen einer Abwertung des Weiblichen sowie der anhaltenden Funktionalisierung des weiblichen Körpers entgegen.²³⁷

Entscheidend ist dabei außerdem, dass die Arbeit die (soziale) Gewalttätigkeit gegenüber Frauen zwar unmissverständlich vorführt, durch den Verweis auf ein Geflügeltier aber gleichzeitig auf ironische Weise relativiert. Eine derartig humorvolle Perspektivierung, die die Vorgänge der Gewalt distanzieren und dadurch mildern würde, lassen die Möbelobjekte Salcedos ebensowenig zu wie eine unmittelbare Kontextualisierung: „Violence itself was perpetrated on the objects by means of other objects, so that *it*, and not the victim, was visually represented. This is an astute and subtle way to represent violence without representing the resulting suffering; these are not images of horror but intimations of it.“²³⁸ Während Oppenheims Arbeiten unter dem

Stichwort des *désir* im Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung den fetischisierten, weiblichen Körper thematisieren, hinterlässt die Abwesenheit des menschlichen Körpers in Anbetracht von Salcedos Werken trotz oder gerade wegen der zahlreichen Verweise kein Begehren oder erotisches Verlangen. Was bleibt, ist eine unwiederbringliche Leere, denn je vertrauter die Raumverhältnisse der Möbel wirken – die Art und Weise, wie sie Bezug auf die Rezipierenden nehmen –, desto deutlicher wird die Tatsache, dass niemand mehr da ist, der diese Möbel verwendet. Die Objekte aus *La Casa Viuda* vermitteln einen Zustand des Verlusts, der letztlich nur Schmerz hinterlässt und einen ausschließlich negativen Effekt erzielt: Der Eindruck, dass die Möbelobjekte gleichsam selbst als Spuren von Gewaltverbrechen erscheinen, kann mit dem Begriff des Traumas näher beschrieben werden.

Ein traumatisches Ereignis ist grundsätzlich zu definieren als etwas, das „although real, took place outside the parameters of ‘normal’ reality, such as causality, sequence, place and time.“²³⁹ Wenn ein Geschehnis nur innerlich verarbeitet werden kann, indem es als Ablauf von Kausalzusammenhängen artikuliert und dadurch veräußerlicht wird, dann bleibt die traumatische Erfahrung gewissermaßen ein Fremdkörper in der Erinnerung des betroffenen Subjekts: „This absence of categories that define it lends it a quality of ‘otherness’, a salience, a timelessness and a ubiquity that puts it outside the range of associatively linked experiences, outside the range of comprehension, of recounting and of mastery.“²⁴⁰ Das Paradox der traumatischen Erinnerung besteht demnach vor allem in der Dissoziation des Erlebten: „Obwohl das traumatische Ereignis einen unauslöschlichen Teil des Menschen darstellt, ist es in die Identitätsstruktur der Person nicht integrierbar.“²⁴¹ Eben diese Vorstellung bezieht Broy direkt auf die Brüchigkeit der Möbelstücke Salcedos: Da das traumatische Ereignis als Diskrepanzerlebnis zwischen den bedrohlichen Situationen und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten eine dauerhafte Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis verursacht, sieht die Autorin die damit einhergehenden Gefühle der Instabilität und Schutzlosigkeit in den Werken als nie verheilende Spuren materialisiert.²⁴²

138 Auch Bennett bezieht die Dysfunktionalität der Möbel, ihr Ausgeliefertsein an die eigene Umgestaltung und ihre Entfremdung in diesem Sinne auf ein Dasein, das durch grauenvolle Geschehnisse fundamental gestört und gewaltsam

verändert worden ist. Die Objekte aus *La Casa Viuda* fungieren als visuelle Analogie dazu, wie Dinge nach einem Verlust erfahren werden, und daher gewissermaßen als dreidimensionale Darstellung des Prozesses des Trauerns.²⁴³ Mit Verweis auf ihre befremdliche Erscheinung bezeichnet Bennett Salcedos Arbeiten als „objects enabling the symbolic repetition – or enactment of the sense memory – of trauma. Thus, it is not simply the nature of the object that is important [...] but the fact of its transformation, its subjection to the process of remaking, its ‘becoming strange.’“²⁴⁴

Im Vergleich mit den Arbeiten Oppenheims konnte nun gezeigt werden, dass die Strategie der Entfremdung angesichts der Möbelobjekte Salcedos weder als symbolische Repräsentation noch als gesellschaftskritischer Kommentar anzusehen ist, sondern vielmehr zu einer unheilvollen Vorahnung führt, die sich doch niemals endgültig konkretisieren lässt. Der spezifische Erscheinungscharakter der Werke und die fundamentale Verunsicherung des wahrnehmenden Subjekts können diesbezüglich mit dem Begriff des Traumas in Verbindung gebracht werden. Die grundlegende These besteht im Folgenden also darin, dass die Arbeiten mit ihren ambivalenten Eindrücken nicht nur als seltsam und dadurch mitunter reizvoll, sondern letztlich als unheimlich erfahren werden.

Der Unterschied dieser beiden Qualitäten wird am Beispiel einer weiteren Arbeit Oppenheims deutlich. Das Objekt *Pelzhandschuhe* (ebenfalls aus dem Jahre 1936) zeigt zwei hölzerne Prothesen-Hände mit rot lackierten Fingernägeln, die von einer Art Pelzhandschuhe überzogen wurden. Da unklar scheint, ob der Pelz übergestreift wurde oder gewachsen ist, treffen auch hier die instinkthafte und die zivilisierte Natur des Menschen aufeinander: Die Bekleidung der Hände mit Fell impliziert zunächst „eine unheimliche Verwandlung von Mensch zu Tier, bei dem sich die Körperhülle aufzulösen scheint und die Grenzen zwischen Körper und tierischer Bekleidung zu verschwimmen drohen.“²⁴⁵ Darüber hinaus wird erneut der weibliche Körper als Fetischobjekt thematisiert. Dabei wird das Begehren des Berührens im Vergleich zur Pelztasche durch die dargestellten Hände einerseits potenziert, gleichzeitig aber unterbrochen, wenn die rot lackierten Nägel wie Krallen aus dem Pelz hervorragen. Die *Pelzhandschuhe* erscheinen folglich als angsteinflößende Parodie

surrealistischer Fantasien der Frau „als unheimliches, sexuell bedrohliches Raubtier [...], beruhend auf dem Topos der wesenhaften Nähe zwischen Frau und Natur oder Tierwelt.“²⁴⁶ Damit wird zugleich deutlich, dass der Eindruck der latenten Bedrohung anders zu bewerten ist als im Falle der Möbelobjekte Salcedos: Wenn der vorgestellte weibliche Körper letztlich zur Projektionsfläche für unterdrückte, abseitige Triebe wird, kommt hier das Unheimliche im Sinne Freuds zur Wirkung. Jener sieht mit Rückbezug auf die zweideutige Etymologie des Begriffs (das Heim-liche sowohl als Heimeliges, Vertrautes als auch als Geheimes, Verstecktes) im Unheimlichen zunächst „jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht“²⁴⁷ und bezeichnet – in Anlehnung an eine Definition Schellings – all das als unheimlich, „was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“²⁴⁸ Zur Auflösung des Begriffs greift er auf das Unbewusste zurück und definiert das Unheimliche schließlich als „nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.“²⁴⁹ In diesem Sinne wird angesichts der *Pelzhandschuhe* jenes, das unheimlich anmutet, zugleich als anregend vorgeführt, wodurch auch diese Arbeit letztlich einer geschlechtsspezifischen Deutung unterliegt. Auf provokante und aggressive Weise thematisiert Oppenheim wie bereits in *Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen* den Umstand, dass Frauen immer schon von ihrer Außenwahrnehmung begleitet werden und daher einem doppeltem Blick unterliegen – der männlichen Projektion und dem weiblichen Selbstverständnis.²⁵⁰

Vor diesem Hintergrund sind die Arbeiten Oppenheims nicht zuletzt als Aushandlung der Idee des weiblichen Selbst zwischen Eigen- und Fremdvorstellungen anzusehen, wodurch die Strategie der Entfremdung im Vergleich mit den Werken Salcedos eine weitere entscheidende Dimension erhält: „Oppenheims listige Antwort auf den doppelten Blick des Weiblichen zeigt sich in ihrem gesamten Œuvre. Statt die zweifache Umsetzung als Entfremdung zu verstehen, rückt sie den Akt der Transformation in den Vordergrund, der die fantasierte Form in Gestaltung überführt. Sie gibt der Verdeckung – ob Fassade, Maske oder Abstraktion – den Vorrang.“²⁵¹ Demnach ist die ambivalente Erscheinungsweise der surrealistischen Objekte nicht nur stets vor dem Hintergrund des *désir* zu sehen, sondern das Motiv der Metamor-

phose hier letztlich im Sinne einer Maskerade zu verstehen. Das Überziehen der Tasse mit dem Pelz erscheint ebenso als Verwandlung wie das Verhüllen der Hände durch die Handschuhe. Letztere können in diesem Zusammenhang als Metaphern einer zweiten Haut angesehen werden, die an- und ausziehbar ist und somit auf den Akt der Ver-Kleidung verweist.²⁵² Der Vorgang der Maskierung, den die Künstlerin in zahlreichen Selbstbildnissen auch an sich selbst vornimmt, enthält das Potenzial, eine Andersheit zu verkörpern und das Tabuisierte, Ausgegrenzte, Verdrängte und Unerlaubte an die Oberfläche zu befördern.²⁵³ Wie oben bereits angesprochen, wird das Unbewusste im Sinne Freuds als Urgrund surrealistischer Erfahrungen damit zu einer Bühne unendlicher Möglichkeiten und soll in erster Linie die Fantasie und Imagination anregen. Als erweiterte Wahrnehmung des Wirklichen fördert es nicht nur Überraschendes und Fremdes zutage, sondern dient dem zweckfreien Spiel des Denkens, wie Breton mit der Forderung nach der Entdeckung des Wunderbaren im Alltäglichen formuliert.²⁵⁴

Im Vergleich mit den surrealistischen Objekten nehmen zwar auch die Möbelobjekte Salcedos im Sinne einer Metamorphose eine neue Gestalt an, allerdings nicht zum Zwecke einer produktiven Verwandlung, die als kreative Neuschöpfung das Ausloten der eigenen Kreativität verdeutlichen soll. Vielmehr machen sie den Prozess der Transformation durch die Andeutung von destruktiver Kraft und brutaler Bearbeitung als einen mühsamen und gewaltvollen Vorgang des Ab- und Aufbaus deutlich. Die Schemel, Bettgestelle und Türen werden in ihrer ursprünglichen Form auseinandergenommen, um schließlich in widersprüchlicher Weise wieder zusammengefügt zu werden; im Sinne einer De-Konstruktion lässt sich dabei mitunter schwer ausmachen, welche Details nun eigen oder fremd sind und was zuerst da war. Letztlich scheint die neue Gestalt nichts weiter als die Unversöhnlichkeit der verschiedenen Materialien und Versatzstücke darzustellen, wie auch die Künstlerin festhält: „In other words, it is not simply a mixture but a cruel juxtaposition of things striving violently to manifest themselves simultaneously.“²⁵⁵ Wenn die Arbeiten aus *La Casa Viuda* somit als Materialisierungen gewaltsamer Ereignisse erscheinen, so soll im Folgenden herausgearbeitet werden, inwiefern ihr ambivalenter Charakter auf Seiten der Rezipierenden als unheimlich empfunden wird – und zwar nicht im Rahmen einer Wiederkehr verdrängter

Triebe, das mitunter dem Ausloten der künstlerischen Kreativität dienen soll, sondern aufgrund der traumatischen Erfahrungen, die die Werke evozieren.

Die Begegnung mit dem Fremden: Abwesenheit und Leerstellen als visuelles Trauma

Im Hinblick auf die Strategie der Verfremdung konnte im Vergleich mit den Arbeiten Oppenheims gezeigt werden, dass die Möbelobjekte Salcedos zwar nicht von einer konkreten Tragödie erzählen, die historisch und räumlich verortet werden könnte, aber dennoch von Gewaltverbrechen zeugen. In diesem Zusammenhang kann zunächst darauf verwiesen werden, dass sich dieser Eindruck vor dem Entstehungshintergrund der Werke konkretisieren lässt: Die hier und im nächsten Abschnitt vorgestellten Werkgruppen finden ihren Ausgangspunkt tatsächlich in individuellen Zeugnissen politischer Gewalt aus Kolumbien, dem Heimatland der Künstlerin. Salcedo setzt sich in intensiver Feldforschung mit den Opfern von Überfällen und Entführungen sowie mit ihren Angehörigen und als solchen indirekten Opfern eben dieser brutalen Gewaltakte auseinander. In umfassenden Rechercharbeiten spricht sie mit Betroffenen, dokumentiert ihre Schicksale und macht diese zur Grundlage ihrer Arbeit. Sie selbst beschreibt ihre eigene Position innerhalb dieses Prozesses als „a witness of a witness loyally reproducing the victim’s experience.“²⁵⁶

Gleichzeitig geben die Objekte das Bezeugte aber weniger mimetisch wieder, als dass sie auf spezifische Weise an dessen Transformation und Übermittlung teilnehmen. Als Zeugnisse sind sie nicht nur bloße Wiederholung des Geschehenen, sondern entfalten eine eigene „zeiträumliche Handlung“, die selbiges immer gegenwärtig und offen hält.²⁵⁷ Wie bereits für die Installationen von Margolles herausgearbeitet wurde, besteht das Potenzial gerade darin, die Ereignisse nicht im Rahmen dokumentarischer Beweisstücke vorzuzeigen und in der Vergangenheit zu verankern, sondern die Rezipierenden auf spezifische Weise zu involvieren. In diesem Sinne halten Guerin und Hallas über den Akt des Bezeugens im Rahmen bildender Kunst fest: „The act of bearing witness is not the communication of a truth that is already known, but its actual production through this performative act.“²⁵⁸ Die damit einhergehende Vorstellung, dass auch die Rezipierenden in der ästhetischen Erfahrung die Last des Bezeugten mittragen, soll im abschließenden Kapitel dieser Arbeit näher erläutert

werden. Zunächst ist entscheidend, dass der Akt des Bezeugens nicht als unbeteiligter Vorgang aus der Distanz und entsprechend als neutrale Perspektive anzusehen ist, sondern in erster Linie als affektives Ereignis, das nach einer gewissen Körperlichkeit verlangt: „When acts of bearing witness to historical trauma are mediated through the material image, corporeal inscription of the witness often provides the foundation of both bringing the event into presence and establishing the intersubjective relations between the survivor-witness and the listener/viewer-witness.“²⁵⁹ Diesbezüglich betont auch Bennett, dass das Motiv des Traumas in Anbetracht der Werke Salcedos nicht als innerer Zustand einzelner Individuen repräsentiert, sondern in seiner Substanz für die Rezipierenden erfahrbar gemacht wird: „The world made strange by death – the alienating and disorienting experience of loss – is thereby slowly revealed to viewers in their own encounters with the objects in transformation. [...] In effect, the viewer is haunted, perturbed by the realization that the space is inhabited, as it would be for those who mourn the dead, for whom every space is suffused with the pain of loss.“²⁶⁰

Es bleibt also festzuhalten, dass die Momente der Gewalt und des Verlustes, der Zustand der Abwesenheit und der Verletzlichkeit, den die Möbel verkörpern, für die Entfremdung und ambivalente Erscheinungsweise der Werke aus *La Casa Viuda* verantwortlich sind und demnach auch für die Irritation und Verunsicherung der Rezipierenden. Inwiefern diese Erfahrung im Speziellen als unheimliche beschrieben werden kann, soll im Folgenden mit der ästhetischen Kategorie des „Holocaustal uncanny“ herausgearbeitet werden. Der Begriff, der von Kligerman im Dialog mit Kunstwerken etabliert wird, die sich jenseits repräsentativer Strategien mit dem Holocaust auseinandersetzen, meint im Allgemeinen „the perceptual disruptions that accompany the spectator’s relation to the artwork, resulting in an affective tonality of anxiety.“²⁶¹ Ausschlaggebend ist an dieser Stelle, dass das Unheimliche eben nicht im Abbilden bedrohlicher oder unheilvoller Geschehnisse begründet liegt und sich damit letztlich in Distanz zu den Rezipierenden konstituiert, sondern auf der Störung der eigenen Wahrnehmung beruht. Die Erfahrung des Unheimlichen beschreibt den Umstand, dass im Rahmen eines sogenannten „visual traumas“ oder „trauma of sight“ die kognitive Positionierung gegenüber dem Kunstwerk problematisiert wird: „While the reader/spectator might desire an encounter

with the Holocaust that could lead to visual understanding, the artist puts on display scenes of epistemic collapse that position the spectator before an ethical catastrophe that s/he is forced to re-imagine.“²⁶² Für die Werke Salcedos gilt in diesem Zusammenhang die grundlegende Annahme, dass die meisten Menschen dabei an eigene Erfahrungen des Verlustes und des Schmerzes anknüpfen können, wie auch die Künstlerin festhält: „I want to convert the audience into witnesses. All of us have had the experience of a cut, we all know about stiches, about pain. We don't have the experience of what it is to have a disappeared son or an assassinated husband, but we do have the experience of pain.“²⁶³ Der Begriff des Holocaustal uncanny meint folglich, dass grauenvolle Ereignisse weniger nachgezeichnet denn durch den Zusammenbruch der intellektuellen Wahrnehmung im Hier und Jetzt der Rezipierenden als analoges Moment restituiert werden: „I suggest that mimesis in Holocaust aesthetics is not simply the imitation of a traumatic scene, but rather the re-production of an anxiety consistent with the uncanny.“²⁶⁴

In seiner Begriffsbildung bezieht sich Kligerman grundsätzlich auf Freuds Bestimmung des Unheimlichen, da er hier zentrale Überschneidungen zur Theorie und dem Begriff des Traumas im Allgemeinen sieht, so unter anderem das Zusammenbrechen von Grenzen (zwischen innen und außen, dem Selbst und dem Anderen, dem Subjekt und Objekt innerhalb der Wahrnehmung), das Scheitern der Erinnerung und die Wiederkehr des Verdrängten als Wechselspiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, den Wiederholungszwang sowie allen voran eine Form von Angst, die mit dem gewaltvollen Verlust des Sehens zusammenhängt: „The move from trauma to the uncanny is bound by the dissolution of sight.“²⁶⁵ Eben diese Störung der Wahrnehmung überträgt er schließlich auf die Konfrontation der Rezipierenden mit den von ihm vorgestellten Kunstwerken: „Spectatorial disruption, the loss of sight and orientation, is the moment of anxiety. As the place where the spectator expects to see something, she is taken to the scene of an erasure.“²⁶⁶ Während Freud das Unheimliche, wie in Bezug auf die surrealistischen Objekte Oppenheims dargelegt wurde, in erster Linie aus psychoanalytischer Sicht als Wiederkehr des Verdrängten beschreibt und auf innerliche Zustände des rezipierenden Subjekts zurückführt, bezieht sich Kligermans Kategorie des Holocaustal un-

canny vielmehr auf die Bedingungen der Wahrnehmung. Durch eine Art der negativen Repräsentation wird der Blick auf das Geschehene, das Trauma selbst, verweigert und damit auch die Möglichkeit, eben jenes visuell zu erkennen und reflexiv zu erfassen: „Through such acts of disfigurement, the artist attempts to estrange the spectator’s gaze as a means to demonstrate the very impossibility of witnessing or testifying from inside the catastrophe.“²⁶⁷

Was oben im Anschluss an Bal auf Seiten der Künstlerin als subversiver Umgang mit der Strategie der Repräsentation beschrieben wurde, kann auf Seiten der Rezipierenden im Hinblick auf die Wirkungsweise der Werke demnach als Wahrnehmung des Unheimlichen charakterisiert werden. Der Vorgang der anthropomorphic imagination fordert folglich zwar immer wieder aufs Neue zur Imagination des Geschehenen auf, macht aber gleichzeitig deutlich, dass die Möglichkeit des Bezeugens angesichts traumatischer Ereignisse an sich infrage zu stellen ist, da sämtliche rationale Erklärungsversuche letzten Endes ins Leere laufen. Wenn die Unmöglichkeit der kognitiven Verarbeitung traumatischer Erfahrungen so auf die Wahrnehmung der Rezipierenden übertragen wird, dann trifft Laubs Aussage über den Zustand der psychotherapeutischen Betreuung der Opfer hier auf die Besucher und Besucherinnen zu: „By extension, the listener to trauma comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event: through this very listening, he comes to partially experience trauma in himself. [...] The listener, therefore, has to be at the same time a witness to the trauma and a witness to himself.“²⁶⁸

Entscheidend für die Vorstellung, dass in der Begegnung mit Kunstwerken durch die Störung der Wahrnehmung eine dem Trauma analoge Erfahrung provoziert wird, ist die Prämisse, dass für das denkende Subjekt Sehen mit einer Form von Erkenntnis einhergeht. Eben diese Verknüpfung wird in Anbetracht des Holocaustal uncanny insofern angefochten, als die Rezipierenden mit dem Angst verursachenden Umstand konfrontiert werden, sich auf das eigene Sehen als Medium der Orientierung nicht länger verlassen zu können. In diesem Zusammenhang wurde oben bereits auf die divergierenden visuellen Eindrücke angesichts der Objekte Salcedos verwiesen. Selbst bei näherem Herantreten erhalten die Besucher und Besucherinnen keine Aufklärung dessen, was sie aus der Ferne gesehen haben, sondern unter Umständen vollkommen neue, meist gegenläufige Einsichten: „Proximity in her work does

not lead to the impressionist fusion of foreground and background. Instead, the works hinder that fusion, maintaining the intense experience of the incommensurability of distance and proximity.²⁶⁹ Wie Barson für die Werkserie *Unland* festhält, gibt es in den Objekten Salcedos im Grunde nichts weiter zu sehen als Materialien und Formen. Sie schwanken zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Offenbarem und Verstecktem und fordern so die Überlegenheit des Sehens als Sinnstifter heraus: „It resists looking. No matter how closely or for how long one examines the surface one sees nothing more than the basic materials.“²⁷⁰ Zu dem Umstand, dass eben diese Erfahrung eine Verunsicherung des wahrnehmenden Subjekts herbeiführt, äußert sich auch die Künstlerin und bringt Sehen diesbezüglich nicht nur mit Wissen, sondern darüber hinaus mit einer Position der Macht in Verbindung, die in den Werken gleichermaßen negiert wird: „I regard the non-visual as representing a lack of power. To see is to have power; it’s a way of possessing. At least from where I stand, I cannot conceive of human beings as all-powerful and knowledgeable.“²⁷¹ An anderer Stelle bezieht Salcedo diese Erfahrung wiederum im Sinne des *Holocaustal uncanny* auf den Begriff des Unheimlichen: „It is the idea developed by Freud when he analyzed what is *heimlich* and *unheimlich*... something that at a given moment was part of a familiar environment becomes distorted and terrifies us when we are unable to recognize it. The incapacity to relate directly to that familiar object disconcerts us. This rupture and distortion interest me since they are similar to the effects produced by violence, which perverts and destroys the idea of what you know.“²⁷² Die Erfahrung von Gewalt und anderen schmerzlichen Ereignissen, die den Werken eingeschrieben sind, sind damit für den Verlust der Orientierung auf Seiten der Rezipierenden und den unheimlichen Erscheinungscharakter der Werke verantwortlich. Wenn auch auf weniger radikale Weise als im Falle der Installationen von Margolles, wird den Besuchern und Besucherinnen letztlich auch hier ein Teil der gewohnten Kontrolle im Rahmen ihres Museumsbesuchs entzogen: Ihre Erwartungshaltung kann weder hinsichtlich eines genussvollen Aufenthalts noch eines bestimmten Maßes an Erkenntnisgewinn erfüllt werden.

In der Entwicklung seiner Kategorie des Holocaustal uncanny bezieht sich Kligerman maßgeblich auf die Gedichte Paul Celans. Dieser Umstand ist nicht zuletzt deshalb ausschlaggebend, da sich Salcedo selbst mehrfach auf den Autor als Bezugspunkt ihrer Arbeit beruft und ihre Werke demnach strukturelle Gemeinsamkeiten mit der Dichtung Celans aufweisen: „Celan’s pain is much closer to the experience of war and the Third World. [...] This is why I relate Celan’s work more directly to the social and historic moment in which we live in Colombia. There is a direct connection with pain, death, violence, torture and above all, exile. [...] Celan represents total neglect. This interested me then and is an ever present reference.“²⁷³

Dem poetischen Schaffen Celans ist zunächst eine grundlegend existenzielle Dimension zuzusprechen, die vom Autor selbst immer wieder betont wird und folglich auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Werk bestimmt. Die Biografie des jüdischen Dichters ist maßgeblich von den traumatischen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, dem Holocaust sowie von Flucht und Exil geprägt. In seinen Gedichten stellen vor allem die Verfolgung Jüdischstämmiger (von ihrer jahrtausendealten Geschichte bis hin zu ihrem Höhepunkt durch die Nationalsozialisten) sowie die Deportation und schließlich der Tod seiner Eltern immer wiederkehrende Themen dar. In Auseinandersetzung mit dem Diktum Adornos, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch, versucht Celan eine Art der Übersetzung für das Grauen des Krieges zu finden und erkennt im Fortleben der Dichtkunst eine unwiderrufliche Notwendigkeit, die nicht zuletzt in einer persönlichen Motivation begründet liegt.²⁷⁴ Gleichzeitig ist in diesem Zusammenhang auch ein fundamentaler Wandel in der Poetik Celans zu verzeichnen, der nicht zuletzt als Reaktion auf Adornos Kritik anzusehen ist: Während sich das im Jahre 1948 veröffentlichte und breit rezipierte Gedicht *Todesfuge* aus dem Frühwerk (mit den Anspielungen auf die Verbrennungen und Erschießungen von Juden sowie Versen wie „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“) noch direkt und offenkundig auf die Shoah bezieht, ist es später eher die materielle Struktur seiner Gedichte, die die Leere und Sprachlosigkeit widerspiegelt, die angesichts der erlebten traumatischen Ereignisse zurückbleiben.²⁷⁵ Ein „Sprachdenken aus dem Existenzialkreatürlichen“²⁷⁶ bestimmt im Folgenden Celans Werk, das in erster Linie dekonstruktiver Art ist. Sämtliche Tropen und Metaphern werden ad ab-

surdum geführt und stellen eine Sprache vor, die – von Leerstellen, Verzögerungen und Unterbrechungen gekennzeichnet – den gewöhnlichen linearen Rede- und Lesefluss stört und einen neuen fremdartigen Rhythmus erzeugt. Im neunteiligen Zyklus *Engführung*, der den 1959 erschienen Gedichtband *Sprachgitter* beschließt, äußert sich dies unter anderem in der Verwendung zahlreicher typografischer Zeichen wie Asterisken, Doppelpunkten, Bindestrichen und Klammern. Wie bereits der Titel suggeriert, ist der Text außerdem durch eine vollkommene Reduktion der Sprache geprägt: Dies lässt sich hinsichtlich der Bündelung von Sinnkomplexen in Komposita („Grundwasserspuren“) einerseits nachvollziehen sowie im Aufbrechen von Worten in ihre Einzelteile andererseits, die als solche wieder zum Bestandteil neuer Verse werden („locker, ver-/ ästelt“ oder „Ho, ho-/ sianna“).²⁷⁷ Kligerman vergleicht Celans Umgang mit Sprache dahingehend mit den formalen Strategien des Kubismus und beschreibt sie demnach als ein Prüfen der Dinge auf ihre multiplen Sichtweisen hin. Die verschiedenen Blickwinkel dienen nicht nur dazu, Brüche und Trennungen aufzuzeigen, sondern scheinen letztlich davon zu zeugen, dass das Motiv der Darstellung selbst nicht ganzheitlich und auf kohärente Weise, sondern nur in Teilstücken geschildert werden kann.²⁷⁸ Wenn sein konsequentes Befragen der Sprache letztlich in einem Schweigen kulminiert, thematisiert Celan die Erfahrungen des Holocaust auf eine Weise, die in erster Linie die Unmöglichkeit ihrer Übersetzung und Darstellung zu verdeutlichen scheint; eben darin besteht die grundlegende Ähnlichkeit seiner Vorgehensweise zu jener Salcedos. In diesem Sinne ist die Art, wie bei Celan der Fluss der Sprache gewaltsam gestört und ein neuer, befremdlicher Rhythmus eingeführt wird, mit der Gewalt, die in den Werken Salcedos insinuiert wird, vergleichbar, wie Barson festhält: „Celan’s is the faltering language of a difficult and painful memory excavated from the past, revealed in traces and fragments. His poems utilise the abstract power of language in a way that is paralleled by Salcedo’s use of pared down, concrete physical form.“²⁷⁹ Entscheidend ist, dass auch Celan nicht vollkommene Zerstörung vorstellt, sondern eine Art de-konstruktives Neuschaffen, das zugleich die sprachliche Potenzialität dieses Schweigens aufzeigt. Das Verstummen wird so zum Ausgangspunkt eines völlig anderen, ungewohnten Sprechens und beschreibt die Entstehung einer neuen dichterischen Sprache, die sich in *Engführung* unter

anderem in Wortschöpfungen wie „giftgestillt“ oder „taggrau“ äußert; grundsätzlich verfolgt Celan damit nicht zuletzt das „Wiedergewinnen der zum Verstummen gebrachten Stimmen.“²⁸⁰ Wenn Salcedo mit den Möbelversatzstücken und anderen Materialien ähnlich verfährt wie Celan mit Worten, so geht es in beiden Fällen nach Aussage der Künstlerin um eine Art „piecing together from ruptures and dissociations.“²⁸¹

Vor diesem Hintergrund lassen sich – wie bereits im Falle Salcedos – in Celans Umgang mit Sprache Ähnlichkeiten zum Surrealismus feststellen. Dabei soll es im Folgenden in erster Linie um strukturelle Gemeinsamkeiten gehen und nicht darum, seine Gedichte im engsten Sinne als surrealistisch zu bezeichnen – auch wenn Celan in den 1930er Jahren unter anderem selbst mit dem automatischen Schreiben oder Traumberichten experimentierte.²⁸² So sind es zunächst formale Aspekte wie Genitiv-Metaphern, Paradoxien, Neologismen oder die Gegenüberstellung widersprüchlicher Ideen und Bilder, die an surrealistische Techniken erinnern und schließlich mit der absurden und unsagbaren Realität des Holocaust in Verbindung gebracht wurden.²⁸³ Während Celan in den 1940er Jahren in Wien im engeren Kreis um den französischen Maler Edgar Jené sowohl als Übersetzer tätig als auch mit eigenen Gedichten in surrealistischen Ausstellungen vertreten war, distanzierte er sich später von der Bewegung.²⁸⁴ Nichtsdestotrotz hält Ryland fest, dass Celans dichterische Praxis insofern von surrealistischen Texten beeinflusst wurde, als sie eine Art von Sprache vorstellt, die gewissermaßen selbst durch reale Begebenheiten gewaltsam, aber unbewusst gestört wurde: „The proposition that material reality intrudes into language can be combined with surrealist ideas such as the existence of a linguistic Unconscious.“²⁸⁵ Die Celan-eigene Konzeption des sprachlichen Unbewussten, die sie entwickelt, bezieht sich zum einen auf Verbindungen zu anderen surrealistischen Texten und Autoren sowie zum anderen maßgeblich auf seine Erinnerungen an den Holocaust.²⁸⁶ Ryland vereint folglich die Vorstellung, dass der Text auch von verschiedenen nicht-intentionalen Impulsen mitkonstituiert wird, mit der Auffassung, dass die deutsche Sprache in ihrer Verwendung durch die Nationalsozialisten missbraucht wurde. In diesem Zusammenhang findet Celan gerade durch seine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zu eben jener sprachlichen Ausdrucksform seiner persönlichen Widerfahrnisse, die die Gedichte ausmachen:

„Lived experience and textual reality, Holocaust and surrealism, are thus not mutually exclusive, but are rather proved to be inherently connected within Celan's oeuvre.“²⁸⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sowohl Salcedo als auch Celan im Hinblick auf Momente des äußersten Grauens letztlich einen Akt des Bezeugens vorstellen, der für beide aus biografischer Sicht zwar unumgänglich zu sein scheint, gleichzeitig aber nicht ein Verstehen oder Verarbeiten des Erlebten bedeutet. Hierauf verweisen auch in Celans Gedichten oftmals Metaphern des Sehens oder vielmehr der Blindheit, die wie bereits in Salcedos Möbelobjekten den Sehsinn als Medium der Erkenntnis angesichts schmerzhafter und traumatischer Erlebnisse infrage stellen: „Loss of vision suggests the extent of the trauma in the incapacity of the eyes to see and adequately process what is seen.“²⁸⁸ Als Beispiel hierfür kann das Gedicht *Ein Auge, offen* (ebenfalls aus dem Band *Sprachgitter*) genannt werden. Der Text beschreibt den Vorgang des Bezeugens über die Metapher des Sehens, indem er die Funktion und Bewegungen der Augen – der Lider, Wimpern und der Linse – nachzeichnet. Dass jener im Grunde eine Erfahrung des Leides ist, macht Celan mit der „Schmerzenden Augapfelftiefe:“ als Blick nach innen sowie mit dem Motiv der Träne in der letzten Strophe deutlich. Darüber hinaus beschreibt das Gedicht letztlich aber die Unfähigkeit der Augen jenes zu fassen, das unaussprechlich scheint. Unmöglich ist der Akt des Bezeugens deshalb, da das erlebte Grauen selbst nicht kommunizierbar ist und außerhalb des Sprechbaren liegt: „Das nicht mehr zu Nennende, heiß,/ hörbar im Mund“ verweist auf das Schweigen der Opfer und damit auf den paradoxen Umstand, „that 'the true witness is the one who cannot testify' because of the literally unspeakable horror of what has been witnessed or experienced.“²⁸⁹ Gleichzeitig scheint die Stelle „hörbar im Mund“ aber auch hier das Potenzial dieses Schweigens als neue Art der Vermittlung anzudeuten, das nicht als Gegensatz, sondern als Bestandteil dichterischen Sprechens anzusehen ist.²⁹⁰

In diesem Zusammenhang weist Kligerman darauf hin, dass Übersetzung an sich laut Celan Verlust und Abwesenheit bedeutet, da es letztlich immer etwas gibt, das unüberbrückbar ist und somit Erfahrungen, die nicht (in Worte) übersetzt werden können. Als Beispiel führt er jene Gedichte an, in denen

Celan einzelne Wörter oder Wortfolgen in anderen Sprachen – Kyrillisch, Hebräisch oder Aramäisch – einfügt und den Lesenden ihre wörtliche Übersetzung vorenthält.²⁹¹ Dadurch, dass die Übermittlung eines bestimmten Inhalts zurückgehalten und die Übertragung von Bedeutung verschoben wird, zeigt Celan hier ebenfalls die Grenzen der Vermittelbarkeit des Grauens auf. In diesem Sinne formuliert er gleichzeitig die Forderung, dass eine Übersetzung weniger den Originaltext imitieren, als dessen Motiv wiederherstellen sollte. Während die Kunst der Mimesis das Vergessen des Dargestellten fördere, müsse sich die Dichtung von eben dieser Tendenz befreien, indem sie die (als unheimlich zu konstituierende) Erinnerung an jene bestimmten historischen Ereignisse herbeiführt; die Funktion des Übersetzens wird demnach im Sinne eines Dialogs oder einer Begegnung neu bestimmt.²⁹² Inwiefern eben diese Vorstellung – auf die Möbelobjekte Salcedos übertragen – letztlich doch auf eine Vermittelbarkeit des erfahrenen Grauens verweist, soll im letzten Kapitel dieser Arbeit näher erläutert werden.

Der Umstand, dass Celan in seinen Gedichten die Erfahrung des Holocaust nicht repräsentiert, sondern dessen Unübersetzbarkeit als Unzugänglichkeit im Text materialisiert, kann nun als absolut fremde Erfahrung im Rezeptionsprozess ebenfalls mit dem Begriff des Unheimlichen zusammengebracht werden. Celan selbst umschreibt dieses Vorgehen in seiner Rede *Der Meridian*, die er anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises in Darmstadt im Jahre 1960 hielt, mit dem Begriff der „Atemwende“, der als solcher zunächst eine grundlegende Störung auf Seiten der Rezipierenden meint: „The disruption of word and breath in Celan now refers to the historical silence and horror reconfigured structurally in the poetic ceasuras that are meant to shock the recipient of the poem.“²⁹³ Wenn dieser Moment nun aber auch als eine Art Umschlagpunkt anzusehen ist, „der eine ‚Freisetzung‘ des Ich und des Anderen bewirken kann“²⁹⁴, kommt der Erfahrung des Unheimlichen in Werken aus Kunst und Literatur nicht zuletzt eine entscheidende kritische Funktion zu, die Celan selbst im Bereich des Ethischen verortet: „Kunst schafft Ich-Ferne ... vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergesenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich [...] wieder frei?“²⁹⁵

Um diese Vorstellung näher herauszuarbeiten, bringt Kligerman seine Kategorie des Holocaustal uncanny mit den Forderungen der Philosophie Emmanuel Levinas' zusammen. Demnach sind die semantischen Leerstellen in den Gedichten Celans – ebenso wie jene innerhalb der Möbelobjekte aus Salcedos *La Casa Viuda* Serie – auch insofern als Erfahrung des Unheimlichen zu beschreiben, als sie auf Momente der Begegnung mit dem absolut Anderen²⁹⁶ zurückzuführen sind: „Making me a stranger to myself, it gives rise to a distance that at the same time opens a path that leads me away from myself, toward a strangeness that exposes me to the world and to the other.“²⁹⁷ Sowohl Celan als auch Salcedo verstricken die Rezipierenden auf eine Weise in ihre Werke, die ein grundlegendes Maß an Verantwortung angesichts jener undarstellbaren Erfahrungen beschreiben, von denen sie sprechen, und folgen dadurch den Ansprüchen, die Levinas im Rahmen seiner Ethik formuliert. Umgekehrt zitiert auch Levinas selbst Celan in einem seiner Hauptwerke *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), welches Kligerman wiederum als subtile Auslegung der Dichtung Celans ansieht: „He [Levinas] detects in Celan's poetry the rudiments of an ethics based on responsibility for the Other, one that ultimately revolves around a disposition of the uncanny.“²⁹⁸ Vor diesem Hintergrund kann die Erfahrung des Unheimlichen in Anbetracht der Werke Salcedos nicht nur auf das visuelle Trauma zurückgeführt werden, das sich auf assoziativer Ebene in der Vorstellung grausamer Ereignisse konkretisiert. Jene konstituiert sich auch durch eine Begegnung mit dem absolut Anderen und der damit einhergehenden Verantwortung im Levinas'schen Sinne, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Mit Bezug auf Waldenfels' Phänomenologie des Fremden können diese beiden Momente zunächst als unterschiedliche Arten von Fremdheit differenziert werden. Demzufolge bezieht sich der befremdlich oder entfremdet erscheinende Charakter der Objekte als strukturelle Fremdheit auf etwas Gewohntes, das nun aus einer bestimmten Ordnung fällt.²⁹⁹ Auf dieser Ebene kommen die oben im Hinblick auf den Begriff des displacement herausgearbeiteten Aspekte der Verfremdung innerhalb des Wohnungskontextes sowie bezüglich der Erwartungen an ein Kunstwerk zum Tragen. Was Levinas jedoch als absolut Anderes bezeichnet, kann nach Waldenfels als eine Art radikale Fremdheit beschrieben werden, die etwas meint, das außerhalb einer jeden Ordnung liegt und nur schwer oder gar

nicht prozessiert werden kann.³⁰⁰ Es übersteigt die eigene Vorstellungskraft, ist nicht erkenn- oder fassbar und stellt so die bloße Interpretationsmöglichkeit infrage. Traumatische Erfahrungen wie jene der Gewalt oder des Schmerzes können hierfür ebenso als Beispiele genannt werden wie die des Todes, wie bereits angesichts der Installationen Margolles' deutlich wurde. Der Umstand, dass das Andere – jenseits jeglicher Möglichkeit des Begreifens liegend – nicht in das Eigene integriert werden kann, formuliert gleichzeitig den Anspruch, es in seiner vollkommenen Andersartigkeit zu bewahren: Als Philosophie des Enigmas bedeutet das Andere „not a mystery to be explained, but an essential secret which cannot be fully revealed.“³⁰¹ Sowohl bei Levinas als auch bei Waldenfels sollte es daher nicht als Bedrohung angesehen, sondern willkommen geheißener werden; Levinas beschreibt dieses Bewusstsein als einen Zustand der Freude und des Genießens („jouissance“).³⁰²

Entscheidend ist nun allerdings, dass die Annäherung an das Andere keine freiwillige ist, sondern gewissermaßen ein Gebot, das weniger als reglementierte Moral denn als Kondition unseres Daseins verstanden wird. Damit wird eine Verantwortung formuliert, die über das eigene Verständnis hinausgeht und weder verhandelbar noch gegenseitig ist, da das Andere nicht dieselbe Verpflichtung mir gegenüber hat wie ich ihm; das vorgestellte Verhältnis gleicht eher einer Geiselnahme: „I am the *hostage* of the Other, I am *persecuted* because I cannot escape the dominance of the Other over me.“³⁰³ Eben dieser Umstand beschreibt eine Einschränkung der eigenen Freiheit, die nach Levinas im Grunde zwar einen positiven Zustand meint, in der Realität jedoch negativ erfahren wird. Wenn sich das Selbst angesichts des Anderen bewusst wird, dass es nicht alleine auf der Welt ist, sondern eine Verantwortung teilt, die noch vor der Sorge um sich selbst liegt, erlebt es gleichzeitig eine fundamentale Infragestellung der eigenen Souveränität: „The Other puts me into question by revealing to me that my powers and freedom are limited.“³⁰⁴ In diesem Sinne hält auch Kligerman fest, dass die Tatsache, dass das Andere gänzlich außerhalb der eigenen rationalen Reichweite liegt und weder vorgestellt noch angeeignet werden kann, zu einer grundlegenden Verunsicherung des Subjekts führt, die mitunter als Schock oder traumatisierend erfahren wird: „Levinas describes the face-to-face encounter with the Other not as a knowing, but as ‘a shuddering different from cognition’ induced by perceptual

violence and contributing to a breakdown of 'serenity of consciousness'.³⁰⁵ Das Andere kann also weder dargestellt noch als etwas Bestimmtes wahrgenommen werden; die Wahrnehmung und das Bewusstsein von etwas *als etwas* bildet aber die Grundlage einer jeden phänomenologischen Auseinandersetzung. Im Von-Angesicht-zu-Angesicht mit dem Anderen geht das Scheitern von Imagination, Wahrnehmung, Repräsentation und Erinnerung folglich mit einem Zustand der Angst einher, wie Kligerman im Rahmen des *Holocaustal uncanny* die Rezeption der entsprechenden Kunstwerke beschreibt. Die Erfahrung des sekundären Traumas angesichts der Werke Salcedos betrifft demnach auch die Begegnung der Rezipierenden mit dem absolut Anderen, das als solches ebenfalls nicht erfasst, verarbeitet und in Besitz genommen werden kann. Dies gibt auch die Künstlerin zu verstehen: „You never manage to perceive it as something concrete; you never manage to grasp it. I'm most concerned about what goes beyond my understanding. I myself fail to apprehend it. [...] Everything that is beyond me, that I fail to grasp, that I cannot remedy or deal with, is the Other, or in the philosopher Emmanuel Levinas' description, 'the face of the neighbour'.“³⁰⁶ In diesem Sinne beschreibt die Erfahrung des Unheimlichen in Anbetracht der Werke Salcedos eben diesen epistemischen Zusammenbruch vor dem absolut Anderen, das sich hier aus den Erfahrungen des Traumas konstituiert.

154 Entscheidend für die Auseinandersetzung mit Übersetzungen des Holocaust oder anderer traumatischer Ereignisse ist für Kligerman außerdem, dass die nicht-mimetische Darstellung auch eine emotionale Identifikation mit den implizierten Opfern verhindert: „Instead of forming an empathic union with the Other, there is dissolution of any imaginary union between the spectator and the scene of trauma.“³⁰⁷ Die Kritik gilt dabei vor allem der Vorstellung, durch Identifikation bestünde die Möglichkeit, sich den Schmerz und das Leid der anderen visuell und reflexiv aneignen zu können. Das *Holocaustal uncanny* hingegen unterbindet jegliche Sentimentalität und Solidarität, indem es die Rezipierenden an die Grenzen ihrer Vorstellungskraft bringt und damit selbst in einen Zustand der fundamentalen Verunsicherung überführt, „that resists both redemptive narratives and any sense of closure by means of an empathic identification.“³⁰⁸

Eben dies kann auch im Falle der Werke Salcedos und ihren subtilen Umgang mit Assoziationen und dem Konzept der Repräsentation nachvollzogen werden, der oben bereits dargelegt wurde. Gerade die Gegensätzlichkeit und Unvollständigkeit der Eindrücke wirkt einer einfachen Emotionalisierung entgegen, wie Wu festhält: „[I]n Salcedo’s work, such emotional associations are always carefully controlled; indeed, the potency lies in the ambiguity and understatement of the representation.“³⁰⁹ Dies wird insbesondere dort deutlich, wo die Werke die Anwesenheit von Kindern suggerieren, die als solche grundsätzlich die Gefahr einer sentimentalischen Lesart in sich birgt – so nicht zuletzt im Falle der letzten Arbeit aus der Serie, *La Casa Viuda VI* (1995, Abb. 18).³¹⁰ Das Objekt besteht insgesamt aus drei einzelnen Türen, von denen jede wiederum aus zwei Türen bzw. den jeweiligen beiden Hälften der einen Tür zusammengesetzt ist; der genaue Herstellungsprozess erscheint unklar. Insgesamt wirken die drei Arbeiten so, als wären die auf dem Boden liegenden Türen in der Mitte nach oben in die Luft geknickt worden – oder wie Princenthal beschreibt: „*La Casa Viuda VI* (1995), a particularly elaborate construction, involves three elements, each composed of a free-standing door paired with one laid at the floor, like its substantiated shadow.“³¹¹ Auf einer der drei Türen wurde auf der horizontalen Fläche zusätzlich ein Kindersitz aus Metall angebracht. Der Sessel ist mit einer rätselhaften Halterung an der schrägen Türhälfte befestigt, sodass ein Kind, säße es dort, frontal auf dieselbe blicken würde. Mit einem Griff am vorderen Ende erinnert die Konstruktion an eine Wippe, war aber laut Princenthal ursprünglich als Kindersitz hinten auf einem Fahrrad befestigt.³¹² Die beiden Rippenbögen, die gewissermaßen als geschwungene Stuhlbeine angefügt wurden und dadurch an einen schaukelnden Sessel erinnern, irritieren den Anblick zusätzlich: Die Funktion dieses Stuhls wird durch die eigene materielle Beschaffenheit gleichzeitig verneint, da die aus Rippen bestehenden Beine der Last eines Kindes wohl kaum standhalten könnten. Dieser insgesamt enigmatische Eindruck der Arbeit ist letztlich dafür verantwortlich, dass der Verweis auf Kinder hier nicht zu einer emotionalen Identifikation mit denselben führt.³¹³

Darüber hinaus erschwert die Künstlerin eine auf Mitleid und Distanz beruhende Haltung auch dadurch, dass sie die Schicksale einzelner Individuen nicht erzählt und sich zu der genauen Herkunft der erworbenen Materialien

meist nicht öffentlich äußert.³¹⁴ In diesem Sinne scheint auch Salcedo selbst der Verantwortung dem Anderen gegenüber, die Levinas formuliert, nachzukommen und mit ihren Werken darauf zu antworten: „In other words, life imposes upon you this awareness of the other. Violence, horror, forces you to notice the Other, to see others' suffering. [...] So having been born in Colombia is what makes me look at the Other.“³¹⁵ Dabei wendet sie sich aber auch von der Vorstellung ab, dass sie dazu in der Lage wäre, tatsächlich etwas – zum Beispiel im Sinne einer Wiedergutmachung – für diese anderen zu tun: „There is a sense of delay: the Other needs me urgently, but I arrive late. [...] I am diasabled. My work is too.“³¹⁶

Die Einführung der Kategorie des Holocaustal uncanny hat es ermöglicht, die befremdliche Erscheinungsweise der Möbelobjekte Salcedos im Vergleich mit surrealistischen Entfremdungsstrategien auf die Konfrontation mit den traumatischen Erfahrungen anderer zurückzuführen, die den Werken eingeschrieben sind. In der Wahrnehmung der Rezipierenden konnte diese Begegnung mit dem absolut Anderen als unheimlich herausgearbeitet werden. Dadurch, dass die Objekte aus *La Casa Viuda* Momente der Gewalt, des Schmerzes und des Verlusts nicht repräsentieren und doch vermitteln, werden die Rezipierenden auf besondere Art und Weise in Verantwortung gezogen: Im Sinne Levinas' sind die Besucher und Besucherinnen dazu angehalten, die undarstellbaren Ereignisse selbst zu imaginieren. Wenn rationale Erklärungsversuche sowie die epistemische Verarbeitung der Wahrnehmung jedoch stets ins Leere laufen, wird die Auseinandersetzung mit den Werken zu einem unheimlichen Ereignis, das als Vorgang des Bezeugens als eine dem Trauma analoge Erfahrung charakterisiert werden kann.

Diesbezüglich beschreibt auch Bennett angesichts der Möbelobjekte Salcedos mit dem Begriff der „empathic vision“ eine Art der Begegnung „grounded not in affinity (*feeling for* another insofar as we can imagine *being* that other) but on a *feeling for* another that entails an encounter with something irreducible and different, often inaccessible.“³¹⁷ Dabei hält sie allerdings auch fest, dass für die Wirkkraft der Werke letztlich die Verknüpfung von Affekt und kritischem Bewusstsein wesentlich ist, da diese die Grundlage für die konzeptuelle Auseinandersetzung mit der Thematik des politisch motivierten Traumas

bildet. In ihrer Argumentation stützt sich Bennett auf Deleuzes Theorie des Zeichens und versteht die Kunstwerke als „*encountered sign* to describe the sign that is felt, rather than recognized or perceived through cognition.“³¹⁸ Als solche engagieren die Arbeiten die Rezipierenden zunächst emotional, wobei Fühlen nicht als entgegengesetzt zu Denken aufgefasst wird, sondern als eine Art Katalysator für eine kritische Konfrontation: „For Deleuze, affect or emotion is a more effective trigger for profound thought because of the way in which it grasps us, forcing us to engage involuntarily.“³¹⁹ Bennett sieht die Werke Salcedos als Beispiele einer Art von Kunst, „engendering a manner of thinking. On this account, art is not conceptual in itself but rather an embodiment of sensation that stimulates thought.“³²⁰

Bal vertritt eine ähnliche Ansicht wie Bennett und hält ebenfalls fest, dass die Rezipierenden im Rahmen einer affektiven Begegnung mit den Werken zu einer darin angelegten Denkleistung aufgefordert werden: „It [the anthropomorphic imagination] accomplishes this by moving us and making us move, so as to connect past violence and its traumatic aftermath with people living in a violent world. [...] The task of performing the piece’s moving quality falls to the viewer, who as Plato had it, is *forced* to think.“³²¹ Daraus ergibt sich wiederum die Möglichkeit, dass sich die Rezipierenden in den Raum politischer Handlungsfähigkeit bewegen und das, was sie kognitiv wahrnehmen, als soziopolitische Geschehnisse in der Welt wiedererkennen; die Werke selbst fungieren in dieser Hinsicht als theoretische Objekte. In diesem Sinne nimmt auch Bal immerfort derartige Übersetzungen vor, wenn sie etwa die Kommode in *La Casa Viuda II* mit einem unterbezahlten männlichen Arbeiter vergleicht: „This desk can, in other words, only work (politically) as art on the condition that we first turn it into a human figure and then turn that figure into a victim of political violence. But we are the ones who must do so.“³²² Bal verweist dabei mehrfach auf die Voraussetzung, dass die politische Wirkkraft der Arbeiten von der grundlegenden Bereitschaft der Rezipierenden abhängig ist, sich auf die Arbeiten einzulassen: „Salcedo enforces openness to affect by making art that is, if one remains indifferent to its impact, not even visible as such. Within the classical, retinal mode of looking, with the eyes detached from an indifferent body, there is simply nothing left to see.“³²³

Die Ansätze von Bennett und Bal kontextualisieren die Werke Salcedos auf

ihren spezifischen Entstehungshintergrund hin und widmen sich primär der Frage, wie konkrete historische Ereignisse politischer Gewalt dargestellt werden können. Die Miteinbeziehung der Rezipierenden wird hierbei zur Voraussetzung und die affektive Wahrnehmung im Sinne eines Auslösers oder Motors als eine Vorstufe der interpretativen Ebene anerkannt, die durch das tatsächliche „Verstehen“ der Werke letztlich erst vervollständigt wird. Bei Bennett sind Affekte als „effective trigger“³²⁴ für kritisches Denken anzusehen, bei Bal gilt in diesem Zusammenhang die Prämisse „affect makes the art compelling.“³²⁵ Wenn es im Folgenden nun darum geht, die leibkörperliche Miteinbeziehung der Besucher und Besucherinnen essenzieller zu denken und differenzierter zu beschreiben, stellt sich zunächst die Frage, inwiefern Aspekte traumatischer Erfahrungen auch jenseits spezifischer Kontextualisierungen und einer gesellschaftskritischen Verortung der Arbeiten körperlich erfahrbar sind. Mit der somatischen Wahrnehmungsdimension werden Momente angesprochen, die universeller sind als Interpretationen oder Urteile und so dazu in der Lage, das ethische Potenzial dieser Werke näher zu beschreiben. Entscheidend ist hierfür, dass die Begegnung mit dem Fremden immer auch das Eigene betrifft: Die Erfahrung des Unheimlichen bezieht sich folglich nicht nur auf die Konfrontation mit den traumatischen Erfahrungen anderer, die uns als absolut Anderes unvorbereitet von außen treffen, sondern auch mit dem Fremden im eigenen Leben. Die Art und Weise, wie diese Erfahrung in den Werken affektiv – und somit unmittelbarer als jene sprachlich-reflexive Dimension, die bisher dargelegt wurde – erlebt wird, soll im nächsten Abschnitt mithilfe des Atmosphärenbegriffs herausgearbeitet werden. Dieser macht es möglich, das performative Wahrnehmungsmoment zwischen Subjekt und Objekt als leibkörperliche Vermittlung in den Blick zu nehmen. In diesem Sinne beschreibt auch Bal die spezifische Art der ästhetischen Erfahrung auf den letzten Seiten ihrer Monografie wie folgt: „This transference of agency becomes possible because of the way the works instill their moods into the viewers. Once the boundary between self and other, or viewer and work, is thus made permeable, the experience Peirce calls ‘startling’ can take place. Between the work and the viewer, the ‘junction of experiences’ occurs.“³²⁶ Die folgende Analyse nimmt eben diese Vorstellung als Ausgangspunkt, indem sie sich den Werken Salcedos aus phänomenologischer Sicht nähert.

Die Atmosphäre des Unheimlichen Im Rahmen seiner Kategorie des *Holocaustal uncanny* arbeitet Kligerman auf Seiten des rezipierenden Subjekts eine Störung der Wahrnehmung heraus, die in erster Linie auf visuellen Aspekten im Hinblick auf semantische Leerstellen beruht. Die Erfahrung des Unheimlichen bezieht sich hier maßgeblich auf die epistemische Aufarbeitung des erlebten visuellen Traumas und greift demnach zu kurz, wenn auch danach gefragt werden soll, wie die Werke auf leibkörperlicher Ebene als unheimlich erfahren werden. In diesem Sinne soll die Kategorie des *Holocaustal uncanny* im Folgenden um den Begriff der Atmosphäre erweitert werden; in der Wahrnehmung der Rezipierenden lässt sich die Erfahrung des Unheimlichen so als Moment darstellen, das verschiedene Aspekte sinnlichen und leiblichen Spürens umfasst.

Laut Böhme bezeichnet das Wahrnehmen von Atmosphäre grundsätzlich eine Art ganzheitliches Spüren von Anwesenheiten und damit „das Spüren von mir als Wahrnehmungssubjekt sowie das Spüren der Anwesenheit von etwas.“³²⁷ Die Wirkung von Kunstwerken wird auf diese Weise eben nicht als rein innerliche Empfindung des Subjekts, sondern als genau das Moment in den Blick genommen, wo der Erscheinungscharakter der Arbeiten („spüren, dass etwas anwesend ist“) und die Erfahrung der Rezipierenden ihres eigenen Daseins („spüren, dass ich mich in seiner Gegenwart in bestimmter Weise befinde“) in eins fallen. Als gemeinsamer Zustand von Subjekt und Objekt stellt die Atmosphäre ein Wahrnehmungsereignis dar, das beschreibt, wodurch Umgebungsqualitäten und menschliches Befinden aufeinander bezogen sind. Grundlegend ist hierfür, dass Böhme das Spüren von Anwesenheiten im Anschluss an Heidegger als Befindlichkeit definiert und sowohl *sich-in-einem-Raum-zu-befinden* als auch *sich-auf-eine-bestimmte-Weise-zu-fühlen* meint: „Beides hängt zusammen und ist in gewisser Weise eins: In meinem Befinden spüre ich, in was für einem Raum ich mich befinde.“³²⁸ Entscheidend ist dabei, dass auf Seiten des wahrnehmenden Subjekts nicht nur Momente des unmittelbaren und bloßen *Sich-selbst-Spürens* gemeint sind, sondern auch Aspekte des körperlichen Leibes: „Die Befindlichkeit ist also erstens eine Modifikation leiblichen Spürens selbst, zweitens eine Modifikation des körperlichen Leibes, und drittens eine Modifikation der Wahrnehmung im Ganzen.“³²⁹

Um zu berücksichtigen, dass die Werke Salcedos als gegenständliche Objekte

immer auch Zeichen sind, die als solche wiederum unterschiedliche Kontexte aufzurufen vermögen, soll der subjektive Anteil der Atmosphäre an dieser Stelle um eine assoziative Dimension erweitert werden. Böhmes Wahrnehmungstheorie legt den Schwerpunkt auf die leiblichen Erfahrungen, klammert jegliche reflexive Bedeutungsdimension aus der Erfahrung von Atmosphären aus und fungiert somit als Antithese zu einer semiotischen Ästhetik, wie Fischer-Lichte kritisch anmerkt.³³⁰ In diesem Zusammenhang verweist Huppertz darauf, dass die Metapher des Ergriffenwerdens durch Atmosphären den Umstand verdeckt, dass das wahrnehmende Subjekt diese auch durch seine Fähigkeiten, Erwartungen, Fantasien sowie Erinnerungen aktiv mitgestaltet und nicht nur passiv davon betroffen ist.³³¹ Auf dieser Annahme basiert schließlich auch Rauhs erweiterte Definition des Atmosphärenbegriffs, die zwar auf Böhme aufbaut, darüber hinaus aber die Ansicht vertritt, dass sich ästhetische Wahrnehmung und Zeichendeutung nicht zwangsläufig ausschließen müssen. Wie im ersten Teil dieser Analyse bereits deutlich wurde, spielt dabei vor allem die Imagination eine Schlüsselrolle, da sie von Wahrnehmung im Allgemeinen nur schwerlich zu trennen ist und auf Erfahrungen und Erinnerungen aus der Vergangenheit einerseits gründet und gleichzeitig mit Erwartungen an die Zukunft verbunden ist.³³² In diesem Sinne soll im Folgenden mit dem Begriff der Atmosphäre das Zusammenspiel verschiedener Faktoren in den Blick genommen werden: Neben visuellen Eindrücken kann auch der somatische Akt der Wahrnehmung und folglich das gemeinsame Wirken reflexiver und leibkörperlicher Momente angemessen beschrieben werden, denn „weder sind mentale Vorgänge von den einhergehenden leiblichen Vorgängen zu trennen noch bleibt das Spüren ohne Auswirkungen auf die Reflexion.“³³³ Die bisher als visuelles Trauma erlebte, unheimliche Erscheinungsweise der Werke bezeichnet demnach *einen* Aspekt der Befindlichkeit der Rezipierenden angesichts der Werke Salcedos, der die Atmosphäre des Unheimlichen mitkonstituiert. Um mit Böhme nun aber den Blick darauf zu richten, was innerhalb der Rezeption auch jenseits bewusst reflexiver Vorgänge und sprachlicher Ausdifferenzierungen geschieht, soll zunächst eine weitere Werkgruppe Salcedos in die Analyse miteinbezogen werden, die formal sowie hinsichtlich ihres Produktionskontextes mit der Serie *La Casa Viuda* vergleichbar ist.³³⁴

Der Raum leiblicher Anwesenheit zwischen Eindringen und Bedrängt-

werden Bei der zweiten Werkgruppe handelt es sich um eine Reihe von unbetitelten Arbeiten, die zum größten Teil zwischen 1989 und 2001 und damit parallel zur Werkserie *La Casa Viuda* entstanden sind.³³⁵ Im Gegensatz zu *La Casa Viuda* ist hierbei allerdings nicht von einer konzipierten Serie mit festgelegter Reihenfolge zu sprechen, sondern von einem in seinem Umfang nicht genau zu bestimmenden Werkkomplex, dessen Arbeiten die wesentlichen formalen Gestaltungsprinzipien teilen. Jedes Objekt der Werkgruppe ohne Titel besteht aus einem oder mehreren miteinander kombinierten Möbelstücken aus Holz, insbesondere aus Schränken, (Kleider)Kästen und Kommoden sowie Betten, Stühlen und Tischen. Mit ihren Gebrauchsspuren verweisen auch diese Möbel auf ihre einstige Funktion als Alltagsgegenstände und wurden darin doch maßgeblich entfremdet: Abgesehen von ungewöhnlichen Kombinationen ergeben sich die irritierenden Momente hier vor allem dadurch, dass die Innenräume der Kommoden, Kästen und Schränke mit Beton aufgefüllt wurden; an manchen Stellen kommen an der Oberfläche zusätzlich Kleidungsstücke und andere Stoffreste zum Vorschein. Wie bereits im Fall von *La Casa Viuda* ergibt sich zunächst ein ambivalenter Erscheinungscharakter aus vertrauten und befremdlichen Eindrücken, der die Wirkungsweise des Unheimlichen als visuelles Trauma beschreibt. Auf assoziativer Ebene äußert sich die Vorstellung einer gewaltvollen Bearbeitung dieser Möbelobjekte maßgeblich in der Metapher des Begrabens. Abgesehen davon erhalten die Werke durch den Einsatz von Beton nun aber zudem eine besondere materielle Präsenz, die mit der visuellen Wahrnehmung nicht hinreichend beschrieben werden kann. Um demnach auch jene Aspekte der Werke berücksichtigen zu können, die nicht unmittelbar sichtbar, sondern eher spürbar sind, soll die Vorstellung des Raums leiblicher Anwesenheit eingeführt werden. Im Vergleich zur *La Casa Viuda* Serie stellt sich folglich primär die Frage, wie die Arbeiten aus der unbetitelten Werkgruppe durch ihre Anwesenheit und Anordnung im Raum sowie durch ihre Oberflächenbeschaffenheit leibkörperlich auf die Rezipierenden wirken.

Als Grundlage zur Auseinandersetzung mit den Arbeiten aus der Werkgruppe dient ein Schrankobjekt, das im Vergleich zu anderen Exemplaren in seiner formalen Gestaltung reduziert erscheint und dadurch den bloßen Akt der Fül-

lung durch Beton hervorhebt. Die Arbeit stammt aus dem Jahre 1998 (Abb. 19, 20) und besteht aus zwei ineinander montierten Kleiderkästen. Der größere von beiden ist aus dunklem Holz und bildet die Außenhülle des gesamten Werkes, die bis auf die fehlenden Schranktüren vorne vollkommen intakt ist. An der offenen Frontseite ist der Blick auf das Innere des Kastens freigegeben und offenbart einen weiteren kleineren Schrank mit geschlossenen Türen, der samt Beine in den Innenraum des größeren Schrankes eingebaut worden ist, denselben aber nicht vollständig einnimmt. Die übrig bleibenden Leerräume wurden mit Beton ausgefüllt. Die Vorderansicht des Möbelstücks erscheint zunächst übersichtlich gegliedert; das dunkle Holz des größeren Schrankes wirkt wie eine Rahmung für das kleinere Möbel, das sich in seiner Farbe eher den Betonflächen anpasst. Die Zementmasse selber wurde sauber verputzt und bildet eine homogene Fläche, die so den Kontrast der beiden verwendeten Materialien hervorhebt: Während das Holz mit seinen Gebrauchsspuren menschlich und daher gleichsam belebt anmutet, erhält der Beton durch die glatte Verarbeitung einen eher abstrakten Charakter und wirkt dadurch kühl, steril und leblos.³³⁶ Gleichzeitig scheint letzterer an der Oberfläche jedoch auch eine Art Eigenleben anzunehmen: Er dringt in alle möglichen Fugen ein, füllt Ecken aus und wirkt so, als würde er von links kommend eigenständig über Teile des kleineren Schrankes hinwegfließen. Durch ihre ähnliche Farbigkeit versinkt das kleinere Möbel geradezu im Beton, wodurch der Eindruck entsteht, dieser würde es unter sich begraben. An dieser Stelle wird deutlich, dass auch hier durch das Zusammenfügen des ursprünglich nicht Zusammengehörigen anthropomorphisierende Zuschreibungen gefördert werden, die für den Erscheinungscharakter des Werks entscheidend sind. Der große Schrank erscheint trotz seiner naturgetreuen Maße geradezu monumental, den kleineren einerseits schützend in sich aufnehmend und dessen Eingesperrtsein gleichzeitig zulassend. Insgesamt erweckt der offenbar rücksichtslos eingemauerte Schrank mit seinen versiegelten Türen den Eindruck des ewigwährenden Verschlussenen und fördert Assoziationen der Stille und des Schweigens – oder vielmehr des unfreiwillig schweigsam Gemachten. Wie bereits angesichts der Gedichte Celans und des kommunikativen Charakters des Schweigens festgehalten wurde, scheint dieser Schrank als lebloses Objekt stumm jenes zu verkörpern, wovon nicht erzählt und was

nicht in Worte gefasst werden kann. In diesem Zusammenhang hält auch Wong für die einbetonierten Arbeiten aus der Werkgruppe ohne Titel fest: „Rather than posing speech against silence, Salcedo explores the productive power of silence to evoke the particular experience of witnessing disappearance.“³³⁷

Betrachtet man das Objekt nun von der Rückseite, drängt sich im Vergleich zur Frontalansicht ein vollkommen neuer Eindruck auf. Die Rückwand des Schrankes besteht aus zusammengenagelten Brettern, die mit den dazwischenliegenden Fugen und Ritzen lose wirken und mit der Vorstellung spielen, sie wären leicht abzumachen. Auf diese Weise wird hinten der Eindruck des Verschlussenen von vorne konterkariert: Während sich das Werk von der einen Seite in seiner Massigkeit als schweres, unbewegliches Objekt präsentiert, erscheint die Rückseite geradezu fragil, impliziert durch die zahlreichen Bearbeitungsspuren seine ursprünglichen Benutzer und Benutzerinnen und macht auf diese Weise die Nähe zum Menschlichen noch deutlicher wahrnehmbar. Dem Eindruck der Endgültigkeit von vorne wird hinten jener der Vergänglichkeit und Verletzlichkeit entgegengesetzt. Damit lässt sich der für die gesamte Werkgruppe typische Umstand hervorheben, dass es sich bei der Arbeit nicht um ein frontalausgerichtetes Werk handelt, das mit einer vorherrschenden Schauseite eine Art vollkommenes oder umfassendes Bild vermitteln würde.³³⁸ Im permanenten Umschreiten des Objekts werden auch hier verschiedenartige, sich immer wieder aufs Neue brechende Eindrücke und ambivalente Deutungsversuche gefördert.

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass die Arbeiten aus der unbetitelten Werkgruppe einen zentralen Aspekt mit jenen aus der *La Casa Viuda* Serie gemeinsam haben, der wiederum für ihre unheimliche Erscheinungsweise verantwortlich ist. Auch hier werden die Rezipierenden zu Assoziationen angeregt und dazu aufgefordert, das Geschehene zu imaginieren; das Objekt selbst jedoch liefert keine Darstellung desselben, sondern changiert zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem, An- und Abwesenheit. Durch die Füllung mit Beton wird anschaulich gemacht, was ursprünglich nicht sichtbar war: Das Innere des Schrankes wird nach außen gekehrt und als Raum in Zement materialisiert. Wenn hier sprichwörtlich hervortritt, was eigentlich hätte im Ver-

borgenen bleiben sollen, wird nicht nur die Grenze zwischen Privatem und Öffentlichem radikal übergangen, sondern auch eine Art des Unheimlichen angesprochen, die Freuds Begriffsdefinition ins Gedächtnis ruft. Gleichzeitig stellt eben dieser Vorgang des Sichtbarmachens eine Verbindung zum abwesenden Menschen her – ohne dass jener selbst repräsentiert würde. Dadurch, dass die einstige Nutzbarkeit des Schrankinnenraums als Aufbewahrungsort für Gegenstände für den Menschen einerseits evoziert und gleichzeitig negiert wird, wird die Abwesenheit dieser Personen umso stärker präsent gemacht.³³⁹ Noch deutlicher kommt dieser Umstand in jenen Möbelobjekten aus der Werkgruppe zum Tragen, wo in den Beton zusätzlich Kleidungsstücke, Überreste von selbigen oder Stoffe eingegossen wurden und an dessen Oberfläche stellenweise und unregelmäßig zum Vorschein kommen; auch der Eindruck der Entblößung des Intimen und Privaten wird hierdurch verstärkt.

Ein Beispiel hierfür ist ein Objekt von 1995 (Abb. 21, 22), das eine auf vier dünnen Beinen stehende Kommode aus dunklem Holz zeigt. Das Möbel ist an den Seiten sowie an den Türen vorne mit großen, überwiegend intakten Glaseinsätzen ausgestattet, die den Blick auf das Innere des Kastens freigeben. Dieser wurde ebenfalls mit Beton gefüllt, wobei zusätzlich noch mehrere Stahlstangen sichtbar werden, die die Masse durchdringen und zum Teil oben und unten aus dem Holz ragen. In Anbetracht der Scheiben wird das Motiv der Sichtbarkeit auch hier unterlaufen: Das Durchsichtigkeit versprechende Glas gibt lediglich den Blick auf eine verschlossene Wand frei und betont dadurch gleichzeitig, den Eindruck des Zugemauerten; die mit Metallklammern verriegelten Schranktüren unterstützen, wie in der zuvor besprochenen Arbeit, die Vorstellung einer gewaltvoll herbeigeführten Verschlossenheit. Im Vergleich wird die Assoziation des Begrabens hier allerdings noch expliziter bemüht: Im Inneren der Kommode – und somit an der Oberfläche des Betons – werden vorne und an den Seiten drei Regalböden sichtbar, zwischen denen verschiedene Kleidungsstücke eingearbeitet wurden. Dabei handelt es sich unter anderem um Hemden aus flanellartigem Gewebe, Stoffen und Kleidungsstücken aus feingliedriger Spitze sowie eine feine, mit Blumen bestickte Textilie, die sich sowohl unten über die gesamte Breite erstreckt als auch ganz oben wiederzufinden ist. Während das Schrankobjekt aus dem Jah-

re 1998 durch die Verwendung von Gebrauchsgegenständen auf die vormaligen Benutzer und Benutzerinnen Bezug nimmt, können hier die Kleidungsstücke als direkte Körperspuren ausgemacht werden und erinnern, wie bereits die Kleider und Knochen in der *La Casa Viuda* Serie, an jene Menschen, von denen sie einst getragen wurden. Derartige Assoziationen unterstützen nicht nur den Gegensatz zwischen organischen und anorganischen Materialien, zwischen Lebendigem und Totem in der Wahrnehmung, sondern rufen auch hier die Vorstellung von Gewalt und Schmerz hervor – zum Beispiel, wenn sich die Stahlstangen durch die Kleidungsstücke und damit in der Imagination auch durch den menschlichen Körper bohren. Im Vergleich mit dem Werk von 1998 fördert außerdem allein schon die Bearbeitung des Betons einen solchen Eindruck: Die Zementmasse erscheint aufgeraut und uneben, macht Arbeitsspuren sichtbar und wirkt dadurch nicht nur unsauber und derb, sondern deutet im Hinblick auf das Holz und die Kleidungsstücke einen Umgang der Härte, Brutalität und Gewalt an. Unmittelbar drängt sich hier die Vorstellung auf, der anonyme Beton begrabe die Möbel mit ihrem lebendigen Holz und den darin eingeschriebenen Geschichten – und vielmehr noch die Kleider als menschliche Spuren und die dazugehörigen Personen – in oder unter sich.

Im Rahmen der Kategorie des *Holocaustal uncanny* kann die unheimliche Erscheinungsweise der Werke außerdem auf die ambivalenten Eindrücke zurückgeführt werden, die auch hier auf unterschiedliche Weise rationale Erklärungsversuche erschweren. So drängt sich unter anderem trotz der doch offensichtlichen Vorstellung des Begrabens bei genauerer Betrachtung die Frage auf, wie diese Möbel aus Holz mit ihren dünnen Beinen die Last der Zementmasse überhaupt zu tragen vermögen. Es erscheint durchaus zweifelhaft, dass die Innenräume tatsächlich gänzlich mit Beton ausgefüllt worden sind, obwohl die Werke dies auf den ersten Blick glauben lassen. Vor diesem Hintergrund sind auch Wesen und Zweck der Stahlstangen nicht eindeutig auszumachen: Es ist zunächst unklar, ob jene vom Inneren der Objekte durch die Masse hindurch nach außen dringen oder ob sie nachträglich von außen gewaltvoll in den Beton hinein gebohrt wurden. Außerdem lassen sie in Verbindung mit dem Beton einerseits an das Bauwesen denken und rufen ihre stützende Funktion ab; andererseits erscheinen sie in ihrer vermeintlich willkürlichen Anordnung und in Bezug auf das Holz und die Kleidungsstücke

doch zugleich als Störfaktor. Wie bereits in der *La Casa Viuda* Serie läuft also auch hier das Sehen als Sinnstifter ins Leere und zeugt auf Seiten der Rezipierenden von einer Art visuellem Trauma, das die Werke im Rahmen einer intellektuellen Verunsicherung zunächst als unheimlich erscheinen lässt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Arbeiten aus der Werkgruppe ohne Titel ebenfalls Erfahrungen der Gewalt vermitteln, ohne sie zu repräsentieren oder als solche identifizierbar zu machen. Dabei stellen sie das oben bereits nach Bennett zitierte Körpergedächtnis (sense memory) traumatischer Erfahrungen vor allem aufgrund ihrer Materialität dar: Die Momente äußerster Gewalt und Brutalität erscheinen wie im Beton konserviert, wirken in ihrer Unwiderrufbarkeit im Museum nach und werden so für die Rezipierenden wieder-erlebbar. Noch unmittelbarer als in *La Casa Viuda* scheint es hier, als würden Vergangenheit und Gegenwart in den Werken kollidieren, als wäre der Verlauf der Zeit zugleich angehalten und beschleunigt worden – oder verkürzt, wie Bal mit dem Begriff des „temporal foreshortening“ umschreibt: „The interval that separates us from the past where the violence occurred is the moment, the submoment, of actuality that is foreshortened.“³⁴⁰ Dieser Umstand führt wiederum dazu, dass die Rezipierenden nicht in einer ethisch indifferenten, ästhetischen Kontemplation verharren können, „for we are ‘touched’ and hence interested by that moment, even though we cannot appropriate it.“³⁴¹

Im Vergleich zu den Objekten aus *La Casa Viuda* wird dabei insbesondere die zeitliche Dimension des Traumas, die oben bereits kurz angesprochen wurde, hervorgehoben und damit vor allem die Unverrückbarkeit des erlebten Schmerzes: Dadurch, dass das traumatische Geschehnis in der Erinnerung kein Anfang und Ende hat und darüber hinaus kein Vor, Während oder Nachher kennt, kann das Subjekt die Erfahrung weder zeitlich abschließen noch angemessen verarbeiten.³⁴² In diesem Sinne ist das Trauma mit einer Vorstellung von Zeitlichkeit verbunden, die das Vergangene immer wieder präsent macht. Im Bestreben, die verloren gegangene Erinnerung nachträglich einzuholen, sind traumatisierte Menschen stets aufs Neue gezwungen, das traumatische Moment zu wiederholen, welches dadurch überlebt und Geschichte im Sinne einer abgeschlossenen und kohärenten Vergangenheit unmöglich macht.³⁴³ Wenn Waldenfels die traumatische Erfahrung demnach als eine be-

schreibt, „die den, der sie durchmacht, nicht nur unerwartet und schutzlos trifft, sondern ihn an eine Vergangenheit fesselt und ihm jede Antwort aus dem Mund nimmt“³⁴⁴, scheinen die unbetitelten Werke Salcedos eben diesen Umstand als stummes Eingemauertsein zu verkörpern.

Um nun aufzuzeigen, inwiefern das Eingemauertsein der Objekte aus der Werkgruppe ohne Titel nicht nur die interpretativen Zuschreibungen fördert, sondern darüber hinaus als materielle Präsenz in entscheidendem Maße auch die leibkörperliche Wahrnehmung betrifft, soll mit dem Begriff der Atmosphäre zunächst die Vorstellung des Raums leiblicher Anwesenheit eingeführt werden. Dieser beschreibt nach Böhme, wie in der Wahrnehmung außen und innen aufeinander wirken: Als „Hier-Sein“ bezieht er sich jenseits eines mathematischen Verständnisses von Raum zum einen auf die Frage, wie das wahrnehmende Subjekt den physischen Raum, in dem es sich befindet, erfährt und zum anderen darauf, worin das Selbst seine eigene leibliche Existenz räumlich spürt.³⁴⁵ Für die Auseinandersetzung mit Kunstwerken (und gleichermaßen mit Architektur) bedeutet dies, dass eine entsprechende Gestaltung der vorhandenen Örtlichkeiten, in diesem Fall der Museumsräumlichkeiten, direkt auf den Raum leiblicher Anwesenheit der Rezipierenden wirkt und ihr Dasein in Form von Wahrnehmungen, Stimmungen sowie Handlungs- und Bewegungsmöglichkeiten mitbestimmt.³⁴⁶ Eine solche Vorstellung wurde im vorangehenden Kapitel bereits für die Arbeiten Margolles‘ dargelegt, allerdings in erster Linie anhand der Eigenschaften des Mediums Installation diskutiert. Der Begriff der Atmosphäre macht es nun möglich zu beschreiben, wie auch in der Begegnung mit Einzelobjekten Raum und Wahrnehmung ineinanderwirken und in dieser Hinsicht wiederum unsere Befindlichkeit angesichts dieser Werke mitbestimmen. Hierfür sollen die Objekte aus der unbetitelten Werkgruppe zunächst mit einer Arbeit des kolumbianischen Künstlers Oscar Muñoz verglichen werden. In seinem Werk *Aliento* (1996–2002) setzt sich Muñoz wie Salcedo mit Opfern politischer Gewalt auseinander und spricht dabei ebenfalls die Rezipierenden auf affektive Weise an. Allerdings ist die Performativität dieser Arbeit an eine tatsächliche Interaktion der Besucher und Besucherinnen gebunden, wodurch die Notwendigkeit einer Differenzierung zwischen körperlicher Partizipation und leibkörperlicher Anteilnahme deutlich wird.

Aliento besteht aus mehreren runden Stahlscheiben mit einem Durchmesser von in etwa 20 Zentimetern, die als Spiegel aufpoliert an der Wand auf Augenhöhe installiert werden, sodass beim Hineinblicken das eigene Angesicht sichtbar wird.³⁴⁷ Folgen die Besucher und Besucherinnen der vermeintlichen Anweisung des Titels *Aliento – Atem* und hauchen die Scheiben an, weicht das eigene Spiegelbild dem Porträt einer anderen Person: Inmitten der beschlagenen Oberfläche erscheint eine eingravierte Fotoserigrafie, die jeweils das Abbild eines Menschen zeigt, der spurlos verschwunden ist und von seinen Angehörigen als vermisst oder tot gemeldet wurde. Die Fotos, die den Porträts als Vorlage dienen, stammen aus Todesanzeigen und Nachrufen in kolumbianischen Zeitungen, die der Künstler über Jahre hinweg gesammelt hatte. Die Abbilder der Betroffenen stehen demnach formal wie inhaltlich im Zentrum der Arbeit und machen bereits einen fundamentalen Unterschied zu den Werken Salcedos deutlich, da jene selbige gerade nicht darstellen und identifizieren. Während die Möbelobjekte die Erfahrungen von Gewalt, Schmerz und Verlust thematisieren, die die Opfer politischer Gewalt und ihre Angehörigen durchmachen, liegt der Fokus in *Aliento* auf den verschwundenen Personen selbst und ihrem Status als Individuen, wie der Künstler deutlich macht: „Above all, they were individuals with particular features that distinguished them from others, and they had died.“³⁴⁸ Muñoz scheint noch offenkundiger als Salcedo dem Vergessen entgegenzuarbeiten, indem er in seiner Arbeit jedem Opfer ein, wenn auch flüchtiges, Andenken setzt. Verantwortlich ist hierfür der Vorgang des Anhauchens durch die Besucher und Besucherinnen, der die Abbilder der Betroffenen erst sichtbar und in ihrem Dasein für die Rezipierenden präsent macht.

Eine zusätzliche Bedeutungsdimension erhalten diese Porträts insbesondere vor dem Hintergrund, dass die gewaltsam Getöteten in Kolumbien als „gesichts- und identitätslos“³⁴⁹ gelten; *Aliento* verweist damit nicht zuletzt auf die Anonymität des Terrors, der Identitäten auslöscht. Durch das Auftauchen und Verschwinden der Bilder der Opfer – es dauert nur einen Atemzug lang an – wird auf das Oszillieren von Erinnern und Vergessen im Umgang mit dem Geschehenen aufmerksam gemacht sowie, in den Worten des Künstlers, auf den Umstand, „that the image cannot be made permanent. In other words, that is, if we don't see the image, it doesn't exist.“³⁵⁰ Im Wechselspiel zwi-

schen der Wahrnehmung des eigenen Spiegelbilds und dem Porträt der Opfer ergibt sich eine besondere Beziehung zwischen dem Selbst und den anderen: „When you mist up the image with your breath, your image is erased, you no longer exist, and become somebody else. But you cannot continue to exhale in order to sustain the other person, you need to inhale. So that, at the moment in which you stop exhaling and inhale again, the other person disappears and you reappear in the mirror. There is this confrontation between one’s own life and that of another...“³⁵¹ Wenn der Atem seit jeher als Metapher der Seele gilt, als Urstoff, der sämtlichem Seienden Leben einhaucht³⁵², dann restituieren die Rezipierenden die Verstorbenen hier in einem letzten lebenseinflößenden Akt. Einen kurzen Augenblick später, wenn ihr Abbild wieder verschwindet, werden allerdings auch ihr Verlust und die Tatsache, dass ihre Leben ausgelöscht wurden, gegenwärtig. In diesem Sinne heißt es im Katalog zur Ausstellung auch: „Der Flüchtigkeit allen Seins bewusst, mahnt Muñoz vor dem Vergessen.“³⁵³

Damit wird deutlich, dass auch Muñoz sich die Strategie der Repräsentation auf derart subtile Weise zunutze macht, dass durch die Involvierung der Rezipierenden in das Werk zunächst eine gewisse Verantwortung dem Anderen gegenüber formuliert wird. Ein- und Ausatmen sind als dualer Akt nicht nur stets aneinander gebunden, sondern symbolisieren – aufgespannt zwischen dem ersten Einatmen bei der Geburt und dem letzten Ausatmen beim Sterben – den Kreislauf des eigenen Lebens, in den der Tod der anderen hier unwiderruflich integriert wird.³⁵⁴ In diesem Zusammenhang kann auch der Spiegel als Mittel zur Selbstreflexion angesehen werden; die Wahrnehmung des Selbst in der Welt meint dabei gleichzeitig das Nachdenken über das eigene Dasein. Nach Jacques Lacan bedeutet der Blick in den Spiegel aus entwicklungspsychologischer Sicht die Bildung des Selbst: Das sogenannte „Spiegelstadium“ beschreibt eine, über die Visualität konstruierte, ganzheitliche Körpererfahrung, die der Selbstaneignung dient und das Subjektkonzept bestimmt.³⁵⁵ Die Ganzheitlichkeit der Wahrnehmung ist jedoch ein lediglich imaginärer Vorgang, der die vom „corps morcelé“ definierte Erfahrungswelt überdeckt und der psychischen Differenzierung von Ich und Umwelt dient. Demnach ist der Blick in den Spiegel insofern immer verzerrt, als er auf einer Art Selbstentfremdung beruht, die vom Ich in einer narzisstischen Selbsttäu-

schung übergangen wird; die „Vollkommenheit bleibt letztlich ein Phantasma des Imaginären.“³⁵⁶ In diesem Sinne stellt auch in *Aliento* der Blick in die vom Künstler bereitgestellten Spiegel eine Beziehung zwischen Ich und Außenwelt dar, die Selbst- und Fremdwahrnehmung aneinanderbindet und mit der Ich-bezogenheit des Spiegelbilds gleichzeitig die Frage nach Verantwortung und Altruismus aufwirft: Sein und Nichtsein bestimmt sich hier auf Grundlage der Entfremdung vom eigenen Selbst durch die Wahrnehmung der anderen.

Damit fordert *Aliento* an zentraler Stelle ein aktives Engagement von Seiten der Rezipierenden ein, das das Werk letztlich erst vollendet und die Bedeutungsfindung anleitet. Durch ihre körperliche Teilnahme sind die Besucher und Besucherinnen an einem bildgebenden Vorgang beteiligt, der den Verlust der dargestellten Personen sichtbar macht und jene gleichsam – wenn auch nur für kurze Zeit – ins Leben zurückholt. Das Auftauchen und Verschwinden der Abbilder der vermissten Personen suggeriert eine Vermittelbarkeit des Geschehenen, bleibt aber letztlich eine flüchtige Begegnung mit dem fremden Schicksal. Die direkte Konfrontation mit den anderen im eigenen Spiegelbild verhilft dadurch, dass sie betroffen macht, zu einer emotionalen Identifikation mit den Opfern und wirft Fragen nach Schuld und Moral in Bezug auf jenen konkreten Kontext auf, in dem die Arbeit verankert ist – der soziopolitischen Lage in Kolumbien. Letzten Endes fördert *Aliento* so eben jene distanzierte Haltung, die die Arbeiten Salcedos zu verhindern suchen. Im Vergleich dazu bedingt sich die Wirkungsweise der Möbelobjekte vielmehr aus dem Grunde des eigenen Daseins, das als Befindlichkeit angesichts dieser Werke nun näher beschrieben werden soll. Die affektive Teilhabe gestaltet sich hier weniger als physisch nachvollziehbare Interaktion denn als eine Art ganzkörperliches Spüren, das als solches wiederum auf der materiellen Präsenz der Werke beruht. Im Folgenden soll demnach herausgearbeitet werden, wie die Möbelobjekte mit ihrer Anordnung und Anwesenheit im Raum, also ihrer Form und Materialität auf den Raum unserer leiblichen Anwesenheit einwirken. Damit wird deutlich, dass ihre formalen Qualitäten nicht nur interpretiert, sondern im Akt der Wahrnehmung – als Atmosphäre des Unheimlichen – erst hervorgebracht werden.

Im Rahmen seiner Neuen Ästhetik entwirft Böhme eine neue Ontologie der Dinge, die die Vorstellung erläutert, inwiefern wir uns in der Gegenwart von Objekten in einer bestimmten Weise befinden. Diese bezieht sich auf das Ding als Motiv der Wahrnehmung und beschäftigt sich nicht nur mit gegenständlichen Objekten, sondern auch mit anderen Subjekten, Situationen und Ereignissen, „die dem wahrnehmenden Subjekt als Nicht-Eigenes, in das es gleichwohl verflochten sein kann, begegnen.“³⁵⁷ Innerhalb einer klassischen Ding-Ontologie werden die Eigenschaften eines Dinges als Bestimmungen angesehen, die ihm von einem denkenden und erkennenden Subjekt zugeschrieben werden und sein Dasein ausmachen. Nach Böhme wird das Objekt nun aber gerade nicht mehr „durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt.“³⁵⁸ Die Art und Weise, wie Dinge ihre Präsenz spürbar machen, ist von ihren jeweiligen Eigenschaften abhängig, die als „Ekstasen“ ihre Umgebung auf eine bestimmte Weise einfärben. Als solche können zunächst die sekundären Qualitäten eines Objekts angesehen werden und damit all jene Merkmale, die im Rahmen eines klassischen Subjekt-Objekt-Verhältnisses dem Ding nicht an sich, sondern nur in Bezug auf ein Subjekt hin zukommen. Die Vorstellung, dass zum Beispiel Farben, Gerüche und Geräusche nach außen und auf das wahrnehmende Subjekt wirken, erscheint dabei einleuchtend. Entscheidend ist aber, dass bei Böhme auch primäre Qualitäten wie Form und Ausdehnung als Ekstasen gedacht werden. So beschreibt er zum Beispiel im Rahmen von Architektur die Möglichkeit, dass geometrische Strukturen und körperliche Konstellationen ihre Anwesenheit im Raum als sogenannte „Bewegungsanmutungen“ formulieren; abseits von ihren zweckhaften Bestimmungen können diese vom wahrnehmenden Subjekt als Richtungsanweisungen oder Bewegungssuggestionen gespürt werden.³⁵⁹

Dies kann im Falle der Objekte Salcedos zunächst in der Art und Weise, wie die Werke in Ausstellungen angeordnet werden, nachvollzogen werden. Während die Arbeiten aus *La Casa Viuda* – wie für die Präsentation von Kunstwerken im Museum üblich – gleichmäßig im Raum installiert werden, sodass jede einzelne gut und aus der Nähe sichtbar ist oder umschritten werden kann, erscheinen jene aus der Werkgruppe ohne Titel in eigentümlichen Arrangements: Stühle werden auf Schränke gestellt, Kästen liegend positioniert und

übereinander gestapelt oder die Objekte allgemein in kleineren Gruppierungen eng aneinander aufgestellt. In der Einzelausstellung der Künstlerin im Museum of Contemporary Art in Chicago stehen die 22 gezeigten Arbeiten teilweise so dicht beieinander, dass sie als einzelne Objekte gar nicht gänzlich sichtbar sind.³⁶⁰ In der Ausstellung *Carnegie International* hingegen ließ Salcedo den Großteil der Objekte (auch hier waren es über 20 an der Zahl) als Ansammlung auf einer Seite der Ausstellungsräumlichkeiten anordnen, während der restliche Raum nahezu leer blieb.³⁶¹ Im Zuge anthropomorphisierender Zuschreibungen erwecken die Werke so zum einen den Eindruck von verfolgten und unfreiwillig auf einen Haufen gedrängten Menschen, die zum Teil wie eng aneinander geklammert oder mit dem Gesicht zur Wand dastehen. Gleichzeitig beeinflussen die Objekte durch diese labyrinthartige Anordnung aber auch aktiv den Handlungsraum der Rezipierenden: Indem sie Wege blockieren und Zugänge versperren oder nur gewisse (Durch)Sichten freigeben, wird mitunter eine distanzierte Betrachtungshaltung aus der Ferne verweigert und von den Werken eine Nähe eingefordert, die die Rezipierenden gleichzeitig in ihren Bewegungen durch den Raum anleitet. Wenn sich Besucher und Besucherinnen vorsichtig zwischen den Arbeiten hindurchschlängeln, ihre Schritte verlangsamen und zugleich auch ihre Atmung, um die Objekte nicht zu berühren, werden sie auf ihren eigenen Körper aufmerksam gemacht und auf ihre Position innerhalb der Wahrnehmungssituation zurückverwiesen – eine verlangsamte und doch angespannte Haltung, die Bal umschreibt als „the need to listen to the sculptures’ silence.“³⁶² Dabei kommen in erster Linie propriozeptive und kinästhetische Wahrnehmungsweisen zum Einsatz: Durch Muskelbewegungen werden sowohl Informationen über die Wahrnehmung der Bewegung als auch über die Haltung und Stellung des Körpers im Raum übertragen. In der Art wie hier durch eigenartige Lücken und Absperrungen in der Anordnung der Objekte bestimmte Wege vorgeschrieben und andere verweigert werden, vergleicht Adan die Anleitung der Rezipierenden durch die Museumsräumlichkeiten mit der politischen Reglementierung öffentlicher Räume: „The vast, open public spaces became compressed and constrained, pointing to the ways in which political violence forcibly transforms spaces of public circulation and engagement into sites of containment and oppression.“³⁶³ Auf vom reflexiven Bewusstsein unabhängige Weise wird so das Dasein des leiblichen Selbst ver-

mittelt, das zur ganzheitlichen Erfahrung der Werke beiträgt; ein direkter Kontakt zur Materie ist hierfür nicht notwendig, wie Curtis betont.³⁶⁴

Ein Bezug zum Leibbegriff von Schmitz macht es an dieser Stelle möglich, das Vokabular für diese zum Teil klaustrophobisch anmutende Erfahrung aus phänomenologischer Sicht zu erweitern. Anhand des Grundcharakters leiblichen Spürens kann die formale Enge der ausgestellten Werke zueinander – vor allem im Kontrast zu der Offenheit und Weite des restlichen Raumes – als am Leib wahrgenommene Spannung bezeichnet werden, die als beklemmendes Gefühl zur eigenen Befindlichkeit beiträgt.³⁶⁵ Darüber hinaus sind die Rezipierenden auch von der Ausdehnung der einzelnen Objekte affektiv betroffen, sofern Böhme mit dem Volumen, „gedacht als Voluminität eines Dinges, [...] die Mächtigkeit seiner Anwesenheit im Raum“³⁶⁶ beschreibt. Die Massigkeit und Schwere der einbetonierten Möbelobjekte, die dahingehend als „Lastcharaktere“³⁶⁷ zu bezeichnen sind, kann demnach als Gedrücktsein oder Eingeschlossenheit erfahren werden. In diesem Zusammenhang sind Form und Ausdehnung der Objekte zunächst dafür verantwortlich, dass die Rezipierenden in Anbetracht der Arbeiten aus der Werkgruppe ohne Titel ein gewisses Unwohlsein – eine Beengung oder ein Erdrücktsein – spüren und dadurch eine Art von Ausgeliefertsein gegenüber ihrer massigen und übermächtigen Erscheinungsweise erleben, die unmittelbar Druck auf Leib und Stimmung ausübt. Während die Arbeiten aus *La Casa Viuda* durch die Betrachtung aus der Nähe, die sie einfordern, immer wieder neue verstörende Details offenbaren und sich dadurch selbst als verletzte Objekte präsentieren, übertragen die unbetitelten Arbeiten eben diesen Zustand auf die Rezipierenden. Weniger subtil denn auf brachiale und unverkennbare Weise wird das Gefühl der Schutzlosigkeit gegenüber Gewalt und Unterdrückung hier durch die derb-grobe materielle Präsenz der Arbeiten für die Besucher und Besucherinnen spürbar gemacht.

Gleichzeitig kann die von den Werken eingeforderte Nähe auch auf ganz gegensätzliche Weise erfahren werden. Wenn sich die Rezipierenden zwischen den Arbeiten durchzwängen, geben sie nicht nur ihre distanzierte Betrachterposition auf, sondern werden gleichsam selbst zu Eindringlingen in die von den Möbelobjekten dargestellte Sphäre des Hauses, wie auch Bal beschreibt:

„The way the pieces turn away from the entering viewer *compel* a walk around the gallery, yet they also make that walk feel like an act of intrusion.“³⁶⁸ Dieser Umstand konnte im Falle der Arbeit *La Casa Viuda III* bereits nachvollzogen werden, wo die Besucher und Besucherinnen zwischen die einzelnen Werkkomponenten und so unmittelbar in den Raum des Objekts eintreten können. Dabei hält Bal jedoch fest, dass sie bei diesem Akt nicht nur Eindringende sind, sondern gleichzeitig auch die dem Werk eingeschriebene Erfahrung der Opfer teilen: „The physical need to step into the space of the bed itself [...] forces the visitor to commit the violation, not only of property [...] but also of privacy. [... But ...] this entrance into complicity is also accompanied by the sharing of the pain suffered by the owners (property) or inhabitants (privacy) of this bed. Hence, visitors share the space of both perpetrators and victims.“³⁶⁹

Die Tatsache, dass die Rezipierenden selbst sich also – von den Werken angeleitet – auf durchaus ambivalente Weise den Möbelobjekten gegenüber verhalten, kann an einem weiteren Beispiel aus der Werkgruppe ohne Titel aufgezeigt werden. Das Objekt stammt ebenfalls aus dem Jahre 1995 (Abb. 23, 24) und zeigt die Kombination aus einem Bettgestell ohne Lattenrost und Matratze und einem Kleiderschrank, der größtenteils mit Beton aufgefüllt wurde.³⁷⁰ Die beiden hölzernen Möbelstücke sind so ineinander verschoben, dass sich die linke Seitenlatte des Bettgestells durch den Kasten und die Zementmasse hindurchbohrt und jener innerhalb des Rahmens am Kopfende des Bettes positioniert ist – an jener Stelle, an der sich eigentlich das Kopfkissen befinden sollte. Auch hier entsteht durch die offensichtliche Nicht-Zusammengehörigkeit der einzelnen Komponenten der Eindruck einer unfreiwilligen Kollision, wobei der Schrank selber die Sphäre des abwesenden schlafenden Menschen stört und somit einen Akt der Gewalt vorstellt, der durch die Assoziation der begrabenen Stoffe verstärkt wird: Inmitten des Betons kommen an verschiedenen Stellen Teile eines zarten Blumenstoffes zum Vorschein, die jedoch durch die ähnliche Farbe nicht überall auf Anhieb zu erkennen sind. Die Oberfläche lässt das Objekt reizvoll erscheinen und fordert eine Betrachtung aus nächster Nähe ein, die allerdings nicht eingelöst werden kann, da durch den Rahmen des hervorragenden Bettgestells der direkte Zugang zur Schauseite des Kastens verhindert wird. Der Umstand, dass die räumliche Struktur

des Werkes hier auf mehrdeutige Weise Bezug auf den Raum der Besucher und Besucherinnen nimmt, deutet Bal zufolge auf eine Grenzüberschreitung ihrerseits hin: Durch die vom Werk erzwungene, physische Distanz werden die Rezipierenden auf Abstand gehalten und gleichzeitig auf ihre eigene voyeuristische Haltung zurückverwiesen.³⁷¹ Das Objekt selbst wiederum wird nicht nur vor ihrem Eindringen geschützt, sondern fungiert gleichsam als Mahnung an den gebührenden Respekt den insinuierten Personen gegenüber.

An dieser Stelle wird deutlich, dass die Grenzüberschreitung von Seiten der Rezipierenden nicht nur eine tatsächlich physische Miteinbeziehung wie im Falle von *La Casa Viuda III* meint, sondern eine Art Eindringen in die von den Objekten vorgestellten Räume der Intimität und Schutzlosigkeit beschreibt, die ebenfalls als Akt der Gewalt angesehen werden kann: „The space between a compassionate, empathic look and an uneasy feeling of complicity becomes hard to avoid.“³⁷² Den Besuchern und Besucherinnen wird also nicht nur auf interpretativer Ebene eine distanzierte Haltung gegenüber den Erfahrungen des gewaltsamen Eindringens und schmerzvollen Bedrängtwerdens verweigert, die den Arbeiten eingeschrieben sind. Vielmehr nehmen sie – jenseits einer tatsächlichen Interaktion – an eben diesen Erfahrungen leibkörperlich teil und bringen Räume der Gewalt so selbst hervor. Im Vergleich mit *Aliento* wird auf diese Weise deutlich, inwiefern sich die Atmosphäre des Unheimlichen hier auf Grundlage der eigenen Befindlichkeit ausbildet. In diesem Sinne beschreibt Böhme die Wahrnehmung von Atmosphäre als am eigenen Leib gespürte räumliche Erfahrung und Atmosphären selbst als betretbare Räume, „insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d. h. durch deren Ekstasen ‚tingiert‘ sind.“³⁷³

Wenn dreidimensionale Objekte immer auch räumlich gedacht werden müssen, tritt die Thematisierung des Raums leiblicher Anwesenheit im Allgemeinen an die Stelle der Diskussion um die Werkform – und so auch im Falle Salcedos. Die Unterscheidung, ob es sich in Anbetracht der Arbeiten aus *La Casa Viuda* sowie der Werkgruppe ohne Titel um installativ ausgestellte Einzelobjekte oder Installationen handelt, wird im Rahmen des Wahrnehmens von Atmosphäre aus phänomenologischer Sicht hinfällig. Wie oben bereits angedeutet, sind die performativen Aspekte der Werke damit nicht länger wie die

Arbeiten von Teresa Margolles an die Werkform der Installation gebunden.³⁷⁴ Die Thematisierung des Raums leiblicher Anwesenheit treibt so nicht nur die Analyse des Verhältnisses von Subjekt und Objekt innerhalb des Rezeptionsprozesses voran, sondern auch die Frage um die Beschaffenheit der affektiven Wahrnehmung, die als Befindlichkeit zwischen Momenten körperlicher Bewegung und eigenleiblichen Spürens changiert.

Die haptische Wahrnehmung als Spüren der eigenen Verletzlichkeit

Bisher konnte gezeigt werden, inwiefern die materielle Präsenz der Arbeiten aus der Werkgruppe ohne Titel angesichts Form, Volumen und Anordnung im Raum auf die Rezipierenden einwirkt. Mit seiner neuen Dingontologie vertritt Böhme allerdings die Ansicht, dass auch Materialien auf spezifische Weise gespürt werden. Diese Vorstellung soll im Folgenden in Bezug auf die Oberflächenbeschaffenheit der Möbelobjekte Salcedos näher untersucht werden. Im Hinblick auf ihre ausdifferenzierte Stofflichkeit kommt dabei insbesondere die haptische Wahrnehmung zum Tragen, die als Begegnung des Eigenen mit dem Fremden auf materieller Ebene angesehen und als Erfahrung der Verletzlichkeit beschrieben werden kann.

In der Analyse der beiden Werkgruppen hat sich bereits gezeigt, dass Salcedo die Oberflächen ihrer Arbeiten äußerst detailliert und differenziert ausarbeitet – ein Umstand, den Bal auf die malerische Ausbildung der Künstlerin zurückführt.³⁷⁵ In Anbetracht des unbetitelten Möbelobjekts aus dem Jahre 1995 wird dies besonders deutlich: Der Schrank wirkt mit seinen Türen wie ein Rahmen aus Holz dafür, was sich auf der Leinwand aus Beton abzuspielen scheint. Hier brechen die unterschiedlichsten Texturen miteinander, so zum Beispiel die grobfasrigen, flanellartigen Gewebe der Hemden mit den zarten feingliedrigen Spitzentextilien, die sich beide wiederum durch ihre zum Teil bunt wechselnde Farbigkeit deutlich vom Beton abheben. Dieser scheint sich mit dem weiß-gräulichen Stoff rechts oben und unten zu einer nahezu homogenen Fläche zu verbinden, aus der scheinbar losgelöst einzelne Blumen hervorwachsen. Auch die Stahlstangen tragen zum Eindruck elaborierter Stofflichkeit bei und betonen darüber hinaus die Gegensätzlichkeit der verwendeten Materialien. Wenn sie mit ihrer gerillten Struktur ebenfalls an der Oberfläche des Betons

zum Vorschein kommen, heben sie sich mit ihren kühlen und harten Eigenschaften deutlich von den weichen Textilien ab. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die verschiedenen Materialien mit ihren widersprüchlichen Qualitäten – Herzog zum Beispiel beschreibt sie im Gespräch mit der Künstlerin als „soft and hard, powerful and dominant versus poetic and subtle“³⁷⁶ – unterschiedliche Assoziationen hervorrufen und damit auch diverse Interpretationen fördern: Die Kleider evozieren den menschlichen Körper, der von den kalten fremdartigen Stahlstangen durchdrungen wird; der Beton mauert diese warmen Körper, das Holz und alles Menschliche ein, begräbt sie in sich und macht sie stumm. Im Folgenden soll der Blick nun allerdings darauf gerichtet werden, inwiefern diese ausdifferenzierte Bearbeitung der Oberflächen jenseits solch assoziativer Zuschreibungen für die auffallende haptische Präsenz der Werke und somit die affektive Wahrnehmung des Unheimlichen verantwortlich ist.

Vor diesem Hintergrund kann die gewaltvolle Gegenüberstellung unterschiedlicher Materialien mit ihren divergierenden Qualitäten aus phänomenologischer Sicht als grundlegende Störung des Eigenen durch das Fremde beschrieben werden. Der Mehrwert dieser Sichtweise wird deutlich, wenn in die Analyse eine genderspezifische Untersuchung der Materialien eingeführt wird. Die Tatsache, dass viele der verwendeten Stoffe – sowohl in der Werkgruppe ohne Titel als auch in der *La Casa Viuda* Serie – als weibliche auszumachen sind, lässt auf interpretativer Ebene zunächst die Annahme zu, dass die Gewaltopfer, von denen Salcedo spricht, vorwiegend Frauen seien: „Fabric and lace irresistibly and immediately denote the gender identity of the evoked victims as feminine. This femininity makes the furniture more overtly anthropomorphic. This feminine fabric also makes the surface stand out as a token of innocence.“³⁷⁷ In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Sphäre des Zuhauses in seiner Dimension des Privaten als eine spezifisch weibliche ausmachen und dessen Darstellung folglich als ein vermeintlich typisch weibliches Bildmotiv.³⁷⁸ So konnte zum Beispiel aufgezeigt werden, dass die Arbeiten Oppenheims den Raum des Häuslichen in diesem Sinne auf gesellschaftliche Zuschreibungen hin befragen, die das Verhältnis der Geschlechter betreffen. In Verbindung mit Assoziationen zum weiblichen Körper wird insbesondere der distanzierende Blick des männlichen Voyeurs und die damit einhergehende Objektivierung des Weiblichen kritisch vorgeführt.

Im Vergleich mit den Möbelobjekten Salcedos wird nun allerdings deutlich, dass aus phänomenologischer Sicht solch genderspezifische Interpretationen zu kurz greifen, um ihre Wirkungsweise hinreichend zu beschreiben. Wie oben herausgearbeitet wurde, verweigern die Arbeiten bereits eine klassische Rollenverteilung zwischen aktiv betrachtendem Subjekt und passiv dargestelltem Objekt. Da die Rezipierenden auf elementare Weise in die Werke involviert werden, ist auch die polarisierende Rekonstruktion von (weiblichen) Opfern, (männlichen) Tätern und voyeuristischem Publikum nicht länger sinnvoll.³⁷⁹ In diesem Sinne soll der Raum des Häuslichen nicht wie im Fall Oppenheims geschlechterstereotypisierenden Zuschreibungen dienen; vielmehr wird hier der Zusammenbruch sämtlicher Distanz an sich thematisiert. Auf materieller Ebene stellen die Werke eine Nähe vor, die in ihrer Wärme und Intimität auf brutale Weise gestört wird: Hart, kalt und farblos erscheinen Beton und Stahl demnach selbst als fremdartige Eindringlinge in die Präsenz des Lebendig-Menschlichen, Weichen und Zarten, die von Holz und Stoffen ausgeht. Diese Deutung scheint die Künstlerin zu unterstützen, wenn sie zu verstehen gibt: „The presence of the feminine interests me. Not in a feminist sense but in a more conventional sense, in what it encompasses, the possibility of house and home, of what is known, something familiar, and this is the basis on which I deal with it.“³⁸⁰ Wenn es darum geht, die Qualität des Vertrauten als solches hervorzuheben, suggerieren die Oberflächen der Objekte eine Störung des Eigenen durch das Fremde, die allein schon durch den Umgang mit den Werkstoffen suggeriert wird. Diesbezüglich hält Salcedo weiter fest: „The feminine education I received lacked any technical skills or knowledge of materials, with the result that I have a certain awkwardness handling materials and an inability to be technically impeccable. And I like this, since it allows me to demand unlikely things from the materials. I do not have any preconceptions about the use or function of materials.“³⁸¹

Im Hinblick auf die Frage, wie dieser Umstand nun auf die leibkörperliche Erfahrung des wahrnehmenden Subjektes wirkt, wird zunächst angenommen, dass visuelle und taktile Wahrnehmung grundlegend miteinander verknüpft sind. Diese Vorstellung ist nicht neu und bezieht sich darauf, dass die bildliche Darstellung den Tastsinn – und potenziell den gesamten Körper – innerhalb der Erfahrung affiziert. Damit wird auch an dieser Stelle eine intermodale

Wahrnehmungsweise angesprochen, die im Gegensatz zu den Installationen Margolles' allerdings nicht auf einer tatsächlich sinnlichen Interaktion beruht. Vielmehr kann mit Böhme eine Art der synästhetischen Wahrnehmung beschrieben werden, die für die Beurteilung von Werkstoffen wesentlich ist. Diese wird abseits eines direkten Körperkontakts oder einer Aufnahme von Sinnesdaten durch die klassischen fünf Sinne im Anschluss an Merleau-Ponty als ursprüngliche Einheit der Sinneswahrnehmung vorgestellt.³⁸² Eine solche Auffassung konnte im vorangehenden Abschnitt bereits am Beispiel von Oppenheims Pelztasse nachvollzogen werden: Das unpassende, da für den Gegenstand (die Tasse) ungewöhnliche Material (das Tierfell) und die Assoziationen, die mit beiden verknüpft sind (das Trinken oder zum Mund führen der Tasse und das Pelzige, Wilde und Animalische), üben einen Reiz aus, der maßgeblich für die erotisch konnotierte Erscheinungsweise des Werkes verantwortlich ist. Entscheidend ist dabei der Umstand, dass die angesprochenen Materialien mit Qualitäten beschrieben werden, die unterschiedlichen Sinnesbereichen angehören und damit auch unterschiedliche affektive Reaktionen hervorrufen. Dies wird auch in der Beschreibung der Werke Salcedos deutlich, wo die Charakterisierung der Materialien ebenfalls auf ihrem synästhetischen Charakter beruht. Der Eindruck der Kälte wird durch die glatte Oberfläche und graue Farbe des Betons erzeugt, die ihn außerdem dumpf und leblos erscheinen lässt; jener der Härte und Brutalität an anderer Stelle durch seine aufgeraute Oberfläche und den sichtbaren Arbeitsspuren. In Kombination mit dem Holz, dessen warmer Charakter auf entgegengesetzten Eigenschaften wie Mattigkeit und rot-bräunlicher Farbe beruht, werden die jeweiligen Materialeffekte intensiviert.³⁸³ Anhand dieser Beschreibung wird auch deutlich, inwiefern das Prinzip der Synästhesie die „Trennung von sinnlichen, kognitiven und Speicherungsfunktionen in der Wahrnehmung und Informationsverarbeitung im Bewusstsein grundsätzlich in Frage“³⁸⁴ stellt. Die synästhetische Wahrnehmung beschreibt laut Böhme demnach, wie Materialien nicht nur visuell wahrgenommen, sondern auf eine umfassendere Weise gespürt werden, die neben verschiedenen Sinnesbereichen auch unterschiedliche Gefühlslagen betrifft: „Wir spüren die Anwesenheit der Materialien, indem wir uns in ihrer Gegenwart in bestimmter Weise befinden.“³⁸⁵ Eine derartige Vorstellung scheint die Künstlerin selbst zu vertreten, wenn sie in Bezug

auf die Möbelobjekte und den Stellenwert der Oberfläche erklärt: „I wanted to bring everything to the surface, a surface that confronts the spectator directly. [...] up against your being, your body. There is no way you can observe; rather it forms part of your immediate environment.“³⁸⁶

In diesem Zusammenhang schlägt auch Curtis eine erweiterte Definition taktiler Wahrnehmung vor, die nicht nur auf die Tastfunktion der Hände, sondern auf den ganzen Körper zu beziehen ist: Mittels der gesamten Körperoberfläche kommt die hauteigene Fähigkeit zum Tragen, Nähe spüren zu können.³⁸⁷ Wenn die Haut folglich, wie bereits im vorangehenden Kapitel dargelegt wurde, als Kontaktzone zwischen innen und außen fungiert, so hält auch Waldenfels fest, dass sich in der Berührung – hier im übertragenen Sinne in der haptischen Wahrnehmung – ein Umschlag von Ferne in Nähe vollzieht und umgekehrt; Berührungen finden daher nicht nur an der Oberfläche statt, sondern gehen „unter die Haut“, wodurch sich In-sein und Um-sein begegnen.³⁸⁸ Dabei gilt die implizite Annahme, „dass ein Individuum bei der taktilen Erfahrung primär an der Bestätigung von Grenzen, an der Differenzierung zwischen Eigen- und Fremdkörper interessiert ist.“³⁸⁹ Die für Salcedos Arbeiten oben bereits angesprochene Analogie von Werkoberfläche und menschlicher Haut kann demnach nicht länger nur auf assoziativer Ebene hergestellt, sondern auf die leibkörperliche Erfahrung der Rezipierenden übertragen werden: Was auf der Oberfläche der Arbeiten geschieht, wird durch das Motiv der Nähe über die haptische Wahrnehmung am eigenen Leib gespürt. Die sogenannten Tastqualitäten sind als Haut eines Dinges also Qualitäten, die wir erfahren, noch bevor wir sie als Eigenschaften von Dingen auffassen.³⁹⁰ Während durch die taktile Wahrnehmung (und das Ineinanderwirken verschiedener Sinnesbereiche) im Falle von Oppenheims Pelztasse das Aufeinandertreffen divergierender Materialien einen begehrenswerten sinnlich-sexuellen Körper andeutet, meint die Störung des Vertrauten in den Werken Salcedos eine Begegnung des Fremden im Eigenen, die auf Seiten der Rezipierenden als Erfahrung der Verletzlichkeit beschrieben werden kann.

Das Motiv der Verletzlichkeit angesichts der Werke Salcedos wurde im vorherigen Abschnitt bereits in Bezug auf die Möbelobjekte selbst angesprochen.

Als Zeugnisse traumatischer Erfahrungen sind jene im Rahmen anthropomorphisierender Zuschreibungen zunächst als verwundete Objekte anzusehen. In diesem Zusammenhang beschreibt auch Levinas das Andere mitunter als „homeless, poor, widowed, orphaned“³⁹¹ und hebt dessen Schutzlosigkeit als zentrales Moment des Ethischen hervor: „From a situation of egoistic self-sufficiency, the one is called upon to respond to the vulnerability, destitution and nakedness of the other, to act not for-oneself, but as the one-for-the-other.“³⁹² Allerdings bezieht Levinas die Erfahrung der Verletzlichkeit nicht nur auf das Andere, sondern in entscheidendem Maße auch auf das damit konfrontierte Selbst. Die Vorstellung, dass das Subjekt der eigenen Verpflichtung dem Anderen gegenüber nicht widerstehen kann, bedeutet letztlich ebenfalls ein schutzloses Ausgesetztsein: „In consequence of my openness to the other, in a proximity unmediated by any principle, I open myself to the utmost vulnerability.“³⁹³ In diesem Sinne sind auch die Rezipierenden den traumatischen Erfahrungen, die von den Möbelobjekten Salcedos vermittelt werden, ausgeliefert – ein Umstand, der oben bereits als visuelles Trauma umschrieben wurde und nun im Rahmen des leibkörperlichen Spürens ebenfalls nachvollzogen werden konnte.

Vor diesem Hintergrund kann die eigene Verletzlichkeit mit Waldenfels zunächst als leibliche Grundlage unseres Wesens angesehen werden, das sich nur am Leben erhalten kann, indem es sich gegen eine Umwelt abgrenzt und somit taktilen Empfindungen immerzu ausgesetzt ist: „Die Intaktheit des leiblichen Selbst ist in der Sphäre des leiblichen Berührens verankert.“³⁹⁴ Um an dieser Stelle herauszuarbeiten, inwiefern eben diese Erfahrung nun als Spüren der eigenen Verletzlichkeit zur Atmosphäre des Unheimlichen beiträgt, sollen die Arbeiten Salcedos mit den Möbelobjekten Ai Weiweis verglichen werden. Auch hier werden gebrauchte, hölzerne Möbelstücke durch Strategien der Kombination und Transformation formal entfremdet und erhalten dadurch einen irritierenden Charakter, der zwischen humorvollen und verstörenden Momenten changiert. Wenn sich dabei ebenfalls eine Konfrontation des Eigenen mit dem Fremden auf materieller Ebene feststellen lässt, wird im Vergleich jedoch nicht wie in den Werken Salcedos das leibkörperliche Spüren der eigenen Verletzlichkeit thematisiert, sondern eine Störung, die in erster Linie auf kultureller Ebene anzusiedeln ist.

Ai Weiwei erstes Möbelobjekt *Stools* stammt aus dem Jahre 1997. Es besteht aus zwei nahezu identischen Schemeln, die so miteinander kombiniert wurden, dass sie ein Stuhlbein teilen. An der Stelle des Übergangs ist nicht mehr auszumachen, welche Teile ursprünglich welchem Hocker angehörten; die beiden Sitzflächen verschieben sich sichtbar ineinander und evozieren und verweigern auch hier gleichzeitig ihre einstige Funktion für den Menschen. Unter dem Titel *Grapes* kombiniert der Künstler in anderen Fällen auf dieselbe Weise bis zu 17 Hocker miteinander, die sich als halbrunde, sich in die Luft erstreckende Gebilde der Schwerkraft scheinbar entziehen und bisweilen einen absurden und humorvollen Eindruck hinterlassen. Andere Arbeiten, wo weniger Schemel miteinander verarbeitet wurden, erscheinen anthropomorph und erinnern unter anderem an eine Reihe aufeinandergeprallter Menschen. Bei einer vergleichbaren Werkgruppe des Künstlers, die aus benutzten hölzernen Tischen besteht, ergibt sich ein ähnlicher Eindruck: Ai Weiwei unterzieht die Möbelstücke hier verschiedenen Arten der Veränderung, die einer dreidimensional umgesetzten optischen Verzerrung gleichkommen. So werden zum Beispiel Tische in verschiedenen Winkeln eingeknickt (*Table with Two Legs*, 2005), nach oben geklappt an die Wand gestellt (*Table with Two Legs on the Wall*, 1997), eigentümlich miteinander kombiniert (*Two Joined Square Tables*, 2005) oder ihre Tischbeine so verkürzt, dass die Möbel schief, gleichsam schräg absinkend auf dem Grund stehen (*Slanted Table*, 1997). Auch Ai Weiwei verwendet hier die Mittel der De-Montage und De-Konstruktion und unterzieht die Möbelstücke zunächst einer formalen Entfremdung. So ist mitunter unklar, welches Stuhlbein einst welchem Schemel angehörte und ob die Tischobjekte aus ein und demselben Gegenstand oder aus mehreren verschiedenen zusammengebaut wurden. Auf Seiten der Rezipierenden führt die Metamorphose der Möbel zu überraschenden Effekten und damit zu einer Irritation der Wahrnehmung und einem mitunter kritischen Hinterfragen des Gesehenen. Allerdings werden dabei weniger Vorgänge der Gewalt oder Brutalität angedeutet: Bis auf die gewöhnlichen Gebrauchsspuren, die die Möbel an sich aufzeigen, gibt es hier keine menschlichen Erinnerungsspuren, die auf schmerzhaftere Ereignisse verweisen oder derartige Assoziationen zulassen würden. Im Vergleich zu den Arbeiten Salcedos führt die Begegnung mit dem Fremdartigen hier weniger zu einem

visuellen Trauma, sondern zunächst zu einer humorvollen Perspektivierung des Gesehenen.

Dass das Motiv des Komischen jedoch grundsätzlich einen widersprüchlichen Charakter hat und sowohl positiv als auch negativ wahrgenommen werden kann, lässt sich unter anderem an Werken wie *Table and Beam* (2008) und *Table and Pillar* (2002) nachvollziehen. Wenn hier die Tischoberflächen mittig vertikal oder schräg von hölzernen Pfeilern und Balken durchbohrt werden, driftet das harmlos Humorvolle der oben vorgestellten Objekte ins Bedrohliche ab, das unter Umständen auch Assoziationen des Schreckens hervorzurufen vermag.³⁹⁵ Die Pfähle, die ursprünglich abgebauten oder zerstörten chinesischen Tempeln angehörten, erscheinen im Vergleich zu den handwerklich detailliert ausgearbeiteten und mit feingliedrigem Dekor ausgestatteten Tischen derb und roh und verstärken so die Vorstellung der mutwilligen Zerstörung – auch wenn keines der Möbelstücke in dem Sinne tatsächlich vollkommen vernichtet worden ist. In der Art und Weise, wie die Materialien hier bearbeitet wurden, werden die Gemeinsamkeiten zu Salcedos Objekten deutlich: Durch die Gegenüberstellung der beiden verschiedenartigen Holzoberflächen wird auch hier auf materieller Ebene eine Schädigung vorgestellt, die als Eindringen des Fremden von außen aufgefasst werden kann. Auf assoziativer Ebene suggerieren die Tischobjekte wie bereits die Werke aus *La Casa Viuda* sowie der Gruppe ohne Titel den Zusammenbruch eines Zuhauses und damit ebenfalls die Störung einer vertrauten Sphäre.

Dies wird noch deutlicher, wenn Ai Weiwei in *Through* (2007–08) mehrere solcher Einzelobjekte zu einer Installation verbindet und dadurch gewissermaßen noch offenkundiger einen gewaltsam durchdrungenen Raum darstellt.³⁹⁶ Wenn hier gleich mehrere Tische an unterschiedlichen Stellen von Holzpfählen gerammt und durchbohrt werden, erscheinen diese als Opfer gewaltsamer Akte, wobei auch hier in entscheidendem Maße anthropomorphisierende Zuschreibungen zum Tragen kommen: „*Through* is suffused with a penetrating sense of menace rarely so overtly present in Ai’s work. [...] Certainly *Through* suggests a powerful bully imposing its will on the powerless (the tables, which are made to look so small by the massive beams that impale them to the ground).“³⁹⁷ Gleichzeitig ist diese erdrückende Wirkung auch auf die Erfahrung der Rezipierenden zu übertragen: Die massigen Holzbalken ragen

zwar vermeintlich schwerelos in die Luft, erscheinen aber letztlich doch als äußerst fragile Konstruktion und rufen angesichts ihrer Last beim Betreten die Vorstellung hervor, unter den einstürzenden Balken begraben zu werden. Aus phänomenologischer Sicht ermöglicht *Through* somit ebenfalls eine verunsichernde oder gar unheimliche Erfahrung, die auf die eigene Verwundbarkeit verweist. Allerdings wird im Vergleich mit den Arbeiten Salcedos auch deutlich, dass dieser Eindruck weniger leibkörperliche und emotionale Aspekte betrifft als eine tatsächliche Verletzlichkeit im engsten Wortsinne, die auf die potenziell gefährliche Struktur der Installation zurückzuführen ist.

Im Hinblick auf die Umstände ihrer Entfremdung kommt in der Wahrnehmung der Werke Ai Weiwei außerdem eine Dimension zum Tragen, die nicht unmittelbar an die eigene Befindlichkeit gebunden, sondern sehr viel konzeptueller angelegt ist. Dadurch, dass die verwendeten Materialien als aus China stammende identifiziert werden können, setzt der Künstler seine Objekte in direkten Bezug zu ihrem lokalen Kontext und fördert dahingehend auch soziopolitische Interpretationen. Dies wird im Falle von *Through* deutlich, wenn Smith weiter schreibt: „It is a metaphor for human experience, where frailty is pitted against might, and yet refuses to yield entirely: like David before Goliath, or, given the context of China and the possible interpretation of the beams as the reigning force of communism in the act of subjugating the simple, honest masses of people, represented by the humble tables.“³⁹⁸ Anhand der charakteristischen handwerklichen Details lässt sich feststellen, dass sowohl die Möbelstücke als auch die Pfeiler und Balken von einstigen Tempeln aus der Ming- (1368–1644) oder Qing-Dynastie (1644–1911) stammen. Im Vergleich zu den Möbelstücken Salcedos sind diese demnach in Form und Materialität (in den meisten Fällen handelt es sich bei den verwendeten Holzarten um das sogenannte huali oder huanghuali, das für chinesische Möbel bekannt ist³⁹⁹) als Zeugnisse einer chinesischen Kultur auszumachen. Die Pfeiler und Balken erinnern an die Tempel als kulturelle Stätten des Landes, die Möbel mit ihren charakteristischen Details an dessen handwerkliche Tradition. Diese Deutung wird auch von der Tatsache unterstützt, dass Ai Weiwei sämtliche Möbelobjekte nach einer speziellen chinesischen Handwerkstechnik anfertigen lässt, die gänzlich ohne Nägel und Schrauben auskommt; im

Falle von *Through* haben insgesamt zehn dafür spezialisierte Schreinermeister fast ein Jahr lang an der Installation gearbeitet.⁴⁰⁰ Dieser Rückbezug zur chinesischen Kultur ist typisch für das Werk des Künstlers und unterscheidet seine Arbeiten damit maßgeblich von jenen Salcedos – so zum Beispiel auch in einer weiteren vergleichbaren Arbeit: *Fragments* aus dem Jahre 2005 zeigt ebenfalls eine begehbare gewölbte Konstruktion aus zusammengebauten Pfeilern, die an verschiedenen Stellen mit Stühlen und Tischen kombiniert wurden. Während innerhalb der Installation das eigene Dasein als Verunsicherung wahrgenommen wird, ergibt sich bei der Betrachtung der Arbeit von oben aus der Anordnung der Gewölbe und Tische die Landkarte Chinas.⁴⁰¹ In diesem Zusammenhang scheinen auch die Gebrauchsspuren, die die Möbel aufweisen, weniger von den einstigen individuellen Benutzern und Benutzerinnen zu zeugen (um so deren Abwesenheit deutlich zu machen) als von der Zeit, aus der sie stammen. Als Antiquitäten verweisen die Objekte auf ihren Status als Artefakte chinesischer Kultur und evozieren auch ihren ehemaligen Stellenwert innerhalb derselben: „the purpose for which they were produced, the human intelligence and skill manifested in them, and not least of all the role they played in the development of historical consciousness and the process of defining the identity of past and present generations.“⁴⁰²

An dieser Stelle kommt nun der entscheidende Umstand zum Tragen, dass die Möbel als historische Zeugnisse entfremdet wurden. Besonders im Falle der Einzelobjekte und der Art ihrer zum Teil humorvollen, zum Teil gewaltsamen Metamorphose werden dadurch die Bezüge zu eben jener chinesischen Kultur auf kritische Weise unterlaufen. Ai Weiwei verwendet die Mittel der De-Montage und De-Konstruktion hier nicht wie Salcedo, um die verletzte menschliche Hautoberfläche zu insinuieren, sondern dazu, den Mythos der Ursprünglichkeit dieser chinesischen Artefakte zu thematisieren. Die Frage nach dem Konzept der Authentizität und dessen Relativität, die sich im Laufe der Zeit ergibt, wird dabei ebenso aufgeworfen wie jene nach der Bedeutung und dem Wert von Originalität.⁴⁰³ Diesbezüglich erscheint auch der Umstand, dass Ai Weiwei seine Werke von ausgebildeten Spezialisten in traditionellen Methoden anfertigen lässt, nicht nur als Anerkennung an die eigene Handwerkstradition. Wenn die Objekte letztlich auf eine bestimmte Weise dekonstruiert und folglich auch dekontextualisiert werden, so erschein-

en sie als kritischer Kommentar zu eben jener Kultur, die sie zitieren: „affirming brilliance and mastery while questioning at the same time the relevance of the resulting objects – the archetypes of which frequently attained the rank of status symbols in the past – and presenting them in an entirely new light through an act of creative appropriation of his own culture.“⁴⁰⁴ In diesem Sinne betont auch Smith, dass Ai Weiweis Werke weniger darauf abzielen, das kulturelle Erbe Chinas zu bewahren oder gar zu beehren, sondern vielmehr kritisch zu hinterfragen – ein Vorhaben, das die Autorin nicht zuletzt mit der Tradition westlicher Avantgarden in Verbindung bringt: „The artworks are unapologetically intended to subvert instituted notions of culture and of the role and form of art: to question the value of all, and to unsettle the status quo, much as the interventions and actions of Duchamp and Joseph Beuys achieved.“⁴⁰⁵ Wie bereits angesprochen, scheint die Verfremdung der Möbelstücke hier demnach in erster Linie auf die subversive Kraft der Kunst zu verweisen. Dabei geht es vor allem um die Frage, welche neuen Möglichkeiten sich aus der Transformation und Verfremdung der Artefakte, die ihrer ursprünglichen Funktion und dem Kontext ihrer Bedeutungsgebung beraubt wurden, ergeben. Ai Weiweis Entfremdung der Möbelstücke steht damit im Dienste der Ironie als politisches Mittel, die die Kunst in ihrer Kraft der sozialen Veränderung thematisiert: „In so far as the ‘useless’ objects Ai creates are intended to serve the greatest purpose of prompting questions about the value of culture and of art, they are all conceived with a function in mind.“⁴⁰⁶ Ähnlich wie die Surrealisten stellt auch Ai Weiwei einen kritischen Umgang mit Tradition vor, kritisiert allerdings nicht gängige bürgerliche Zwänge und erotische Moralvorstellungen, sondern die vorherrschende Kulturpolitik sowie ökonomische Macht- und Monopolstellungen seines Heimatlandes.⁴⁰⁷ Nach seiner Rückkehr aus New York, wo unter anderem auch offenkundig surrealistisch anmutende Werke entstanden waren (so zum Beispiel *Violin*, 1985 oder *One Man Shoe*, 1987), verbindet Ai Weiwei die ästhetischen Strategien westlicher Avantgarden mit dem Wissen über die chinesische Kultur, um sein Ziel der Kritik an seinem Heimatland zu verfolgen: „I came back from New York and jumped into another world. I wanted to see how to work with it, to overcome it. The furniture began there; combining the New York experience with the Chinese conditions, its history and my understanding of all.“⁴⁰⁸

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Strategie der Entfremdung auf formaler Ebene auch bei Ai Weiwei in erster Linie über den Umgang mit den Materialien stattfindet, dabei allerdings in einem kulturellen Kontext verankert ist und daher nur bedingt körperlich und vielmehr konzeptuell erfahren wird.⁴⁰⁹ Da jene in ihrem Ursprung stets als „typisch chinesische“ auszumachen sind, äußert sich die Begegnung mit dem Fremden hier als Entfremdung von der eigenen Kultur. Die Referenzialität der Werke Ai Weiwais ermöglicht eine distanzierende Perspektivierung im Rezeptionsprozess, die im Falle der Möbelobjekte Salcedos nicht gegeben ist. Hier stellen die minutiös bearbeiteten Oberflächen eine Störung des Eigenen durch das Fremde dar, die von den Rezipierenden als Verletzlichkeit am eigenen Leib gespürt wird. In diesem Sinne äußert sich auch die Künstlerin selbst: „I think a surface is the most essential aspect and I always connect it to vulnerability, to our fragility and our human condition. For this reason I make textures that, in spite of being in cement or steel, are fragile. It is that fragility I want to point out so that it is permanently present. [...] I think that the significance of my work emerges from this aspect, rather than from form.“⁴¹⁰

In diesem Zusammenhang wurde das Motiv der eigenen Verletzlichkeit oben im Anschluss an Levinas als fundamentale Bedingung unseres Daseins beschrieben. Demnach konstituiert sich das Subjekt weder durch Momente des Bewusstseins oder der Erkenntnis noch der Intentionalität, sondern allein aus seiner Nähe zum Anderen; die Verletzlichkeit ist die Grundlage dieser Beziehung auf beiden Seiten: „It [das Subjekt] exists in proximity to the Other, it approaches the Other, achieving the conditions of communication in the 'risky uncovering of oneself, in sincerity, in the breaking up of inwardness and the abandon of all shelter, in exposure to traumas, in vulnerability'.“⁴¹¹ Wenn die Begegnung mit dem Anderen zuallererst dafür verantwortlich ist, dass das Selbst als Subjekt begründet wird, formuliert Levinas eine ethische Subjektivität, die als Ausgesetztsein dem Anderen gegenüber gedacht werden muss: „Identity begins in, and relies on, the engagement with radical otherness.“⁴¹² Shildrick verweist darauf, dass wir demzufolge immer und überall verwundbar sind, da das Andere als absolut Fremdes der Erfahrung unseres Daseins inhärent ist und die Durchlässigkeit der Grenzen eines vermeintlich in sich abge-

schlossenen Selbst deutlich macht.⁴¹³ Eben dieser Umstand soll im Folgenden nun mit Waldenfels näher in den Blick genommen werden, da jener in seinen Studien zum Fremden nicht nur den Aspekt der Intersubjektivität fokussiert, sondern die Erfahrung des eigenen Daseins aus phänomenologischer Sicht genauer definiert. Damit kann das Spüren der eigenen Verletzlichkeit nicht nur als Begegnung mit dem Fremden von außen, sondern auch als Fremdwerden der Erfahrung selbst beschrieben werden. Wie die Analyse der affektiven Wahrnehmung gezeigt hat, sind angesichts der Werke Salcedos hierfür maßgeblich die leibkörperliche Einflussnahme durch die Objekte sowie die haptische Wahrnehmung ihrer Oberfläche verantwortlich.

Auch für Waldenfels ist die Frage nach dem Fremden nicht von der Frage nach dem Subjekt zu trennen; vielmehr ist das Fremde als genuiner Teil des eigenen Selbst anzusehen: „Was wir sind, sind wir nie ganz und gar. [...] Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, dass je Herr im eigenen Hause wäre.“⁴¹⁴ Er beschreibt die Begegnung mit dem Fremden im Rahmen eines ursprünglichen Selbstempfindens, das immer auch schon die Erfahrung des Anderen enthält. Dies äußert sich, wie bereits im theoretischen Vorbau angedeutet, im Weltbezug des Leibes: Als Zwischenleiblichkeit gedacht stellt Waldenfels eine Verflechtung des Subjekts mit der Welt vor, die sich an Merleau-Pontys Begriff der „intercorporité“ sowie an die Figur des Chiasmus anlehnt, die jener in seinem letzten Werk *Le Visible et l'invisible* (1964) formuliert. Levinas beschreibt eine ähnliche Art der Verkörperung mit der Welt, betont dabei aber – im Sinne seiner Forderung nach einer Ethik als erster Philosophie und damit als Ontologie – den Bezug zum Fremden, der gänzlich vor dem Bezug zum eigenen Selbst stattfindet. Dem Anderen wird das Primat über das Selbst eingeräumt, was oben bereits als einseitige Beziehung dargelegt wurde: „The sensible experience of the body is already and from the start incarnate. The sensible – maternity, vulnerability, apprehension – binds the node of incarnation into a plot larger than the apperception of self. In this plot I am bound to others before being tied to my body.“⁴¹⁵ Waldenfels hingegen beschreibt die Verschränkung von eigenem und fremdem Leib als „Selbstbezug *im* Fremdbezug“ und entsprechend einen synchronen Vorgang, der als „SichEmpfinden in der Welt“ meint, dass wir uns, in der Art und Weise, wie die Welt uns begegnet, gleichzeitig selbst

empfinden.⁴¹⁶ Diese Auffassung entspricht dem Begriff der Befindlichkeit, den Böhme innerhalb der Wahrnehmung von Atmosphäre beschreibt. Damit wird erneut deutlich, inwiefern die Atmosphäre des Unheimlichen angesichts der Möbelobjekte Salcedos sowohl auf dem Erscheinungscharakter der Werke als auch auf der Erfahrung des eigenen Daseins beruht und eben nicht im Rahmen psychologisierender Deutungen als bloße Projektion in der Innenwelt des Subjekts verankert werden kann: „Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist.“⁴¹⁷

Laut Waldenfels geht das Eigene immer erst aus einem Vorgang der Begrenzung hervor; der Mensch wird folglich als ein Wesen begriffen, das sich stets auf eine bestimmte Weise zu seinen Grenzen verhält. Das, was sich entzieht, wird als fremd oder fremdartig erfahren und demnach als „*Grenze der Eigenkapazität* oder als *Infragestellung des Eigenen*.“⁴¹⁸ Die Verstrickung des Subjekts mit der Umwelt ist damit nicht nur als Aufeinander-bezogen-sein, sondern auch als „Moment des Selbstentzugs“⁴¹⁹ anzusehen, der an dieser Stelle wiederum die letzte mögliche Erfahrungsebene der Werke Salcedos beschreibt. Wenn laut Waldenfels bereits die Selbsterfahrung gewissen Einschränkungen unterliegt, dann kann die Atmosphäre des Unheimlichen nicht nur auf die Konfrontation mit den entfremdeten Möbelobjekten, sondern auch auf die Begegnung mit dem Fremden im eigenen Dasein zurückgeführt werden. Da sich das Fremde letztlich nie vollkommen und eindeutig fassen und bestimmen lässt, enthält auch die Erfahrung des eigenen Selbst Momente, die sich der Kontrolle entziehen: „Fremderfahrung besagt also nicht nur, dass uns Fremdes begegnet; Fremderfahrung gipfelt in einem Fremdwerden der Erfahrung selbst.“⁴²⁰ Für die Werke Salcedos bedeutet dies, dass die Ereignisse äußerster Gewalt und Schmerz, die jene verkörpern, unsere Vorstellungskraft übersteigen – und demnach in letzter Instanz auch das Nachdenken darü-

ber, welche Rolle wir selbst angesichts der implizierten Grausamkeiten eingenommen hätten. Die Begegnung mit dem Fremden in unserem eigenen Dasein stellt uns folglich mitunter vor die nicht zu beantwortende Frage, ob wir selbst in Anbetracht des Geschehenen Opfer oder Täter gewesen wären.⁴²¹ Die Möglichkeit dieser beiden Erfahrungen wurde oben bereits hinsichtlich des Raums leiblicher Anwesenheit herausgearbeitet, wenn die Rezipierenden gegenüber den Objekten ohne Titel sowohl eindringen als auch bedrängt werden.⁴²² Die Werke Salcedos nehmen damit an der Vermittlung dessen teil, was die Opfer politischer Gewalt erlebt haben, sofern sie die Besucher und Besucherinnen selbst affektiv in solche Momente verstricken: Durch die Art und Weise ihrer Miteinbeziehung bringen die Rezipierenden die Erfahrungen von Schmerz und Gewalt, Trauer und Verlust im Akt der Wahrnehmung leibkörperlich hervor. Das Bewusstwerden der eigenen Verletzlichkeit angesichts der Möbelobjekte, das sich in der Störung des Eigenen durch das Fremde äußert, wird zu einer Verhandlung der eigenen Selbstgrenzen – und zwar im Hinblick auf jene Momente im eigenen Leben, die mitunter schwer fassbar sind.

Vor diesem Hintergrund beschreibt die Erfahrung des Unheimlichen angesichts der Arbeiten Salcedos – wenn auch subtiler als der Ekel in den Installationen Margolles‘ – ebenfalls eine grundlegende Verunsicherung des wahrnehmenden Subjekts: „This shudder of the uncanny marks the limit of knowledge – knowledge of others, knowledge of ourselves.“⁴²³ Auch Waldenfels hält diesbezüglich fest, dass die vom Fremden ausgehende Beunruhigung dann als unheimlich erfahren wird, wenn jenes als „spezifische Form der zugänglichen Unzugänglichkeit“⁴²⁴ und so als Überwältigung des Eigenen wahrgenommen wird. Fuchs wiederum verweist darauf, dass eine derartige Erfahrung nicht zuletzt auf die Konstitution des modernen, aufgeklärten Subjekts zurückzuführen ist, das als solches eine Grenzüberschreitung erfährt, die unter anderem auf die eigene Ambivalenz und Labilität verweist: „Das Zweideutige und Abgründige, das uns aus der Welt entgentritt, spiegelt einen inneren Zwiespalt, der aus der latenten Fortdauer animistischen Denkens unter der Oberfläche des rationalen Weltbildes resultiert. Auch die einmal errungene Vernunft, Autonomie und Selbstkontrolle bleiben gefährdet, ja vom Selbstverlust bedroht.“⁴²⁵

An dieser Stelle ist jedoch zu betonen, dass die beschriebene Verschränkung des Selbst mit dem Objekt der Wahrnehmung nicht dazu dienen soll, das Subjekt als solches zu negieren. Vielmehr besteht nun abschließend die Möglichkeit, die Verunsicherung und Infragestellung der Konstitution des Subjekts – und damit das Motiv der Verletzlichkeit – einer positiven Umwertung zu unterziehen und somit das entscheidende Potenzial der Werke Salcedos hervorzuheben. In diesem Sinne hält auch Waldenfels fest: „Fremdheit löscht all das, was in unserer neuzeitlichen Tradition ‚Subjekt‘ und ‚Rationalität‘ heißt, nicht aus, aber sie führt zu der Einsicht, dass niemand je völlig bei sich selbst und in seiner Welt zu Hause ist.“⁴²⁶ Wie bereits mit Bezug auf Levinas formuliert wurde, sollte das Fremde demzufolge weniger als etwas aufgefasst werden, das „*noch nicht* begriffen, verstanden oder erklärt ist“⁴²⁷, sondern eher als etwas, das als Abwesenheit und Ferne grundsätzlich nicht angeeignet und integriert werden kann und daher über das sinnhafte Verstehen hinausgedacht werden muss.⁴²⁸ Im Gegensatz zu Levinas beschreibt Waldenfels diesen Umstand nicht als rein passive Situation, die unser Getroffensein als vollkommene Schutz- und Machtlosigkeit vorstellt. Mit seiner Theorie der leiblichen Responsivität verweist er hingegen auf die Möglichkeit, im positiven Sinne von der Beunruhigung durch das Fremde auszugehen: Leibliche Verletzung darf demnach nicht nur als Beschädigung oder Zerstörung gedacht werden, wodurch das Selbst seine Integrität einbüßt, „sondern als Zudringlichkeit, als erzwungene Nähe, als eine Form des Antuns, die selbst in der versuchten Vernichtung ein Moment adressierenden Verhaltens wahr.“⁴²⁹ Mit dieser Vorstellung, die im nächsten Kapitel näher ausgeführt wird, knüpft Waldenfels an die Intentionalität als einen der Grundbegriffe der Phänomenologie an und damit an die Auffassung, dass jedes Erleben sich stets *auf etwas* bezieht. Wenn unser leibliches Verhalten immer schon auf fremde Ansprüche antwortet, so hat es auch immer einen gewissen Sinn: „Der intentionale Sinn steht für das Woraufhin eines Verhaltens oder eines Erlebens. [...] Intentionalität meint nicht etwas, was ich tun oder lassen kann, sondern Intentionalität bezieht sich auf die Art und Weise, wie ich etwas tue, etwas sage, erfahre.“⁴³⁰ In diesem Zusammenhang ist das schutzlose Ausgeliefertsein hinsichtlich der Werke Salcedos sowie das Spüren der eigenen Verwundbarkeit im Sinne eines Ver-Antwortens auch als

produktives Gerichtetsein zu verstehen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Bal, wenn sie über die Arbeiten schreibt: „Moreover, they also expose – in the sense of exposure, making vulnerable – the participant-viewer to the dilemmas and turn the taking of a nuanced yet forceful attitude toward them into an *attractive* proposition. This is how agency is bestowed.“⁴³¹

Die Erfahrung der Werke Salcedos konnte nun in zweifacher Hinsicht als Begegnung mit dem Fremden herausgearbeitet und als unheimlich charakterisiert werden. Die Kategorie des *Holocaustal uncanny* beschrieb die Grenzen unseres Zugangs zu den Arbeiten als visuelles Trauma und damit letztlich, dass wir als Rezipierende nicht dazu in der Lage sind, uns in die traumatischen Erfahrungen anderer hineinzusetzen. Der Umstand, dass Salcedo von Ereignissen ausgeht, die in ihrer Grausamkeit nur schwer greifbar und kaum zu beurteilen scheinen, spiegelt sich, wie mit dem Begriff der Atmosphäre gezeigt werden konnte, in der Wahrnehmung der Werke wider, wenn die Rezipierenden wiederum in eben diese Ambivalenz verstrickt werden. In diesem Zusammenhang macht es die Atmosphäre des Unheimlichen als Metapher möglich, auch auf sprachlicher Ebene jenen Momenten nachzukommen, die nur bedingt in Worte zu fassen sind und eher einer latenten Bedrohlichkeit entsprechen, die weniger gelesen oder interpretiert denn gespürt wird.⁴³²

Insgesamt wird das, was als solches eigentlich unaussprechlich und nicht darstellbar zu sein scheint – Erfahrungen äußerster Grausamkeit, die nichts hinterlassen als Schmerz und Leere – in den Werken Salcedos nicht nur als Zeugnis anderer verkörpert, sondern über das Motiv der Verletzlichkeit affektiv und damit auch jenseits eines spezifischen Kontextes erfahrbar gemacht. In diesem Sinne hält auch Barson fest, dass die Arbeiten nicht nur die traumatischen Erfahrungen des plötzlichen, gewaltsamen Todes oder Verschwindens eines geliebten Menschen offenbaren, sondern eher jene Elemente dieser Ereignisse, die für alle erkennbar sind: „This quality Salcedo identifies as the ‘purely human’ aspect. Quoting Franz Rosenzweig she says ‘art is the transmission without words of what is the same in all human beings.’“⁴³³ Die hier vorgestellten Arbeiten ermöglichen demnach ein Wahrnehmungsereignis, das die Rezipierenden auf derart fundamentale Weise involviert, dass sie jenseits

eines didaktischen oder belehrenden Zugangs zu einer bestimmten Art der Anteilnahme angeleitet werden. In diesem Zusammenhang verweist Alloa mit Bezug zu Levinas auch darauf, dass die Verwundbarkeit des Selbst als existenzielle Bedingung unseres Daseins fernab von der Frage nach dem erlittenen Unrecht zu formulieren ist, sondern vielmehr ein neues Ethikkonzept sowie eine neue Vorstellung von Subjektivität nach sich zieht.⁴³⁴ Inwiefern die Werke Salcedos – ebenso wie jene von Teresa Margolles – hierzu beitragen, soll im folgenden Kapitel näher herausgearbeitet werden.

Anmerkungen

- 1 Dies fällt bei höheren Außentemperaturen und entsprechend leichter Bekleidung – die Ausstellung in London wurde während der Sommermonate gezeigt – besonders auf.
- 2 Jeppe Hein: *Invisible Labyrinth* (2005).
- 3 Vgl. Wagner u.a. 2002, Eintrag „Luft“, S. 171.
- 4 Vgl. die Webseite der Künstlerin der Galerie Peter Kilchmann http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/teresa-margolles/id/17/media/tm12_hayward_16.jpg/ (26.07.2015).
- 5 Jauregui 2004, S. 145.
- 6 Vgl. Wagner u.a. 2002, Eintrag „Luft“, S. 170.
- 7 Kittelmann und Görner 2004, S. 22.
- 8 Ebd.
- 9 Nichtsdestotrotz betont Margolles im Gespräch mit Haase, dass sie auf kein bestimmtes Verhalten von Seiten der Rezipierenden abzielt: „Schrecken und Ekel jedoch sind Kategorien, die ich in meinen Diskurs nicht einbeziehe. Dies sind Wahrnehmungskategorien, die ich mit meiner Arbeit nicht beeinflussen kann und will.“, Haase 2006, S. 278. Reiß berichtet in ihrer Untersuchung von einer Version von *Vaporización*, die im Jahre 2002 im Rahmen der Ausstellung *Zebra Crossing* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin gezeigt und wo das Hinweisschild außerhalb des Raumes angebracht wurde; ihren Beobachtungen zufolge haben viele der Besucher und Besucherinnen die Installation erst gar nicht betreten, vgl. Reiß 2007, S. 152.
- 10 Dieser Hinweis findet sich auch auf der Webseite der Stiftung, <http://www.princeclausfund.org/en/calendar/item/name/exhibition-carnal-by-teresa-margolles> (26.07.2015).
- 11 Margolles im Gespräch mit Matt, Matt 2003, S. 28. In diesem Sinne wurde die Arbeit auch im Vergleich zu *Aire* nur wenige Male gezeigt, erstmals im November 2001 in der ACE Galerie in Mexiko-Stadt. Ein Jahr später ist sie Teil der Ausstellung *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* im MoMA PS1 in New York von 30.06. bis 02.09.2002 (und reist auch nach Deutschland in die Kunst-Werke Berlin), wo die Besucher und Besucherinnen der Ausstellung zum Betreten der Installation durch eine Unterschrift ihre Zustimmung und Einverständniserklärung abgeben mussten.
- 12 Medina 2002, S. 162.
- 13 Vgl. Schmidt 2011, S. 89.
- 14 Medina 2002, S. 162f.
- 15 Bätzner 2010, S. 45.
- 16 Medina 2002, S. 163.
- 17 Ebd.
- 18 Margolles entwarf *En el aire* ursprünglich für die Gruppenausstellung *Fuera de campo*, die im Jahre 2003 auf einem Musik- und Tanzfestival in Mexiko-Stadt gezeigt wurde; Ausstellungsort war das in einer ehemaligen barocken Kirchenanlage angesiedelte Museum für zeitgenössische Kunst X-Teresa-Arte Actual. Im Kontext der gesamten Ausstellungssituation ging es nicht zuletzt um die Frage, wie ein Publikum zu erreichen war, das das Festival in erster Linie für Konzerte und zur Unterhaltung besuchte.
- 19 Seit dem 16. und 17. Jahrhundert werden Kinder oder Erwachsene beim Spiel mit Seifenblasen gezeigt, in deren Kugeln sich das Licht bricht und deren Zerbrechlichkeit somit als Vanitas-Motiv fungiert, vgl. Wagner u.a. 2002, Eintrag „Luft“, S. 170.
- 20 Biesenbach 2002, S. 151
- 21 Kittelmann und Görner 2004, S. 18.
- 22 Medina 2002, S. 163.
- 23 Vgl. Macho 2007, S. 351 f.
- 24 Siehe hierzu auch andere Arbeiten im Vergleich: So verwendet die Künstlerin das Leichenwaschwasser

- ebenso zur Herstellung von Beton, um minimalistisch anmutende Bänke und Tische anzufertigen (*Mesa y Bancos*) oder den Boden der Ausstellungsräumlichkeiten neu zu auszugießen (*Fosa común*) – beide Arbeiten sind seit 2005 unter anderem im Zentrum für zeitgenössische Kunst CAC Brétigny dauerhaft zu sehen. Im Jahre 2009 lässt sie auf der 53. Biennale di Venezia Angehörige von Mordopfern mit demselben Wasser den Boden der Ausstellungsräumlichkeiten reinigen (*What else could we talk about? Cleaning*).
- 25 Andere Arbeiten der Künstlerin hingegen sind schon eher in einer solchen Tradition zu verorten, zum Beispiel das Objekt *Lengua* (2000), das die Zunge eines toten Mannes zeigt, oder jene Werke, die in Zusammenarbeit mit dem Kollektiv SEMEFO entstanden sind.
- 26 Damit sind die vorgestellten Werke auch von solchen Arbeiten abzugrenzen, die auf eine Ästhetisierung des Todes setzen, so zum Beispiel jenen Damien Hirsts, der das Material der Toten – Totenschädel und Tierkadaver – zwar präsentiert, ihm gleichzeitig aber jeglichen Schrecken und Ekel nimmt.
- 27 Vgl. Menninghaus 1999, S. 12f.
- 28 Mießgang 2008, S. 15.
- 29 Vgl. hierzu Macho, Thomas: Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich, in: Assmann, Jan: Der Tod als Thema der Kulturtheorie: Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten, Frankfurt a. M. 2000, S. 89–120. Andere Arbeiten der Künstlerin hingegen scheinen eher solche Fragen zu verhandeln, so zum Beispiel die oben bereits angesprochene Arbeit *Lengua* oder die verschiedenen Leichentücher (*Tela de los muertos*, 2003), *What else could we talk about? Recovered Blood*, 2009) und blutgetränkten Papiere (*Papeles*, 2003). Zum Verhältnis zum christlichen Reliquienkult in diesen Werken vgl. auch Santing, Catrien: Cynical Vanity or Fons Vitae: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art, in: Baert, Barbara (Hg.): Fluid Flesh. The Body, Religion and the Visual Arts, Leuven 2009, S. 89–106.
- 30 Lutz 2006, S. 28. Vgl. hierzu auch Belting, Hans: Bild-Anthropologie, München 2001.
- 31 Margolles im Gespräch mit Matt, Matt 2003, S. 24f.
- 32 So gründet Margolles im Jahre 1989 mit befreundeten Künstlern und Künstlerinnen auch das Kollektiv SEMEFO, das nach dem gerichtsmedizinischen Dienst Mexiko-Stadts (*Servicio Médico Forense*) benannt ist und dessen Arbeiten und Aktionen sich dementsprechend bereits aus den Erfahrungen der Mitglieder in den verschiedenen forensischen Instituten speist. Dabei wählt Margolles oftmals Ausdrucksformen, die ihre gerichtsmedizinische Arbeit dokumentieren sollen, zum Beispiel Selbstporträts mit Leichen (*Autorretrato*, unter anderem aus dem Jahre 1998).
- 33 Vorkoeper 2009, S. 87.
- 34 Vgl. Macho 2007, S. 346.
- 35 Vgl. Wagner u. a. 2002, Eintrag „Wasser“, S. 239.
- 36 Margolles im Gespräch mit Matt, Matt 2003, S. 23f.
- 37 Beausse 2005, S. 109. In diesem Sinne hält auch Macho fest, dass Margolles letztlich doch die ältesten Motive des Totenkults verwirklicht, so zum Beispiel die Pflicht zur Versöhnung der Toten im Ritual, vgl. Macho 2007, S. 341.
- 38 Beausse 2005, S. 107.
- 39 Mießgang 2008, S. 14.
- 40 Biesenbach 2002, S. 151.
- 41 Macho 2007, S. 340.
- 42 Margolles im Gespräch mit Haase, Haase 2006, S. 279. Der Umstand, dass in vielen Fällen die Identität der Opfer ungeklärt bleiben muss, ist zum einen auf ihren Status als Flüchtlinge oder illegale Einwanderer zu beziehen und zum anderen darauf, dass sie enthauptet oder so sehr verstümmelt wurden, dass sie nicht länger identifiziert werden können.
- 43 Vgl. hierzu auch Hans Belting und Thomas Macho im Gespräch, in: Macho, Thomas und Kristin Marek (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 235–260.

- 44 Wörtlich übersetzt: „Sie geben ihr mehr als 50 Schüsse“, „Sie nehmen ihren Kopf auseinander“.
- 45 Vgl. Sykora 2009, S. 429.
- 46 Vgl. Cowie 2004, S. 17.
- 47 Vgl. Steyerl 2004, S. 93f. So wurde nicht zuletzt seit 9/11 vermehrt über die Macht und Angemessenheit politischer Bilder diskutiert – zum Beispiel im Hinblick auf die Frage, inwiefern sie ihre Zeugniskraft verlieren und eher zu einer Ästhetisierung der Erfahrung beitragen und in Ikonen verwandelt werden, vgl. hierzu unter anderem Kat. Ausst. BILD-GEGEN-BILD/Image Counter Image, Haus der Kunst München 2012, Köln 2012.
- 48 In diesem Zusammenhang sind auch die Fotografien von halbnackten, in einigen Fällen aus der Film- und Musikbranche bekannten Frauen zu sehen, die auf zahlreichen Titelblättern unmittelbar neben den Abbildungen der Mordopfer gezeigt werden.
- 49 Steyerl 2004, S. 100.
- 50 Vgl. Lutz 2006, S. 36. Auch Sykora weist darauf hin, dass durch die Nähe zum Referenten und den zeitlichen Abstand im Sinne einer unhintergehbaren Nachträglichkeit eine Analogie von totem Körper und Fotografie hergestellt werden kann, die sich auf ähnliche Bildwertungsverfahren bezieht, vgl. Sykora 2009, S. 24.
- 51 Rebentisch 2013, S. 202.
- 52 Ebd.
- 53 Vgl. Bismarck u.a. 2002, S. 8.
- 54 In diesem Zusammenhang ist auch der Umstand, dass Margolles – als sie *PM 2010* auf der 7. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst im Jahr 2012 ausstellt – einen Stapel mit kostenlosen Plakaten zum Mitnehmen für das Publikum bereitstellt, zwar als partizipativ, aber dennoch als ausgrenzend anzusehen. Das Poster, das im Hochformat exemplarisch 24 Frontseiten aus der Arbeit zeigt, führt gerade nicht zu einer Art der Auseinandersetzung mit dem Dargestellten, die die Rezipierenden tatsächlich involviert. Vielmehr wird ihre Position als Außenstehende doppelt bekräftigt: sowohl hinsichtlich ihrer voyeuristischen Haltung als auch bezüglich der Vorstellung, sie könnten sich das Gesehene auf diese Weise verstehend und konsumierend aneignen.
- 55 Vgl. Bronfen 2006, S. 43. Macho spricht mit Blick auf die Totenfotografie von einer gescheiterten Wiederkehr der Toten: „Denn die Toten können nur ‚auferstehen‘ (und sei es für eine Nacht), wenn sie nicht bloß verdoppelt werden.“, Macho 2007, S. 343.
- 56 Cowie 2004, S. 21.
- 57 Als Beispiel hierfür nennt sie unter anderem die Darstellung traumatischer Erinnerungen, vgl. ebd., S. 23.
- 58 Vgl. Kittelmann und Görner 2004, S. 21.
- 59 Vgl. Cowie 2004, S. 25.
- 60 Steyerl 2004, S. 100.
- 61 Vgl. Menninghaus 1999, S. 30.
- 62 Moses Mendelssohn zit. nach ebd., S. 63.
- 63 Marek 2012, S. 1302. In einem anderen Erfahrungsbericht über *Aire* und *En el aire* heißt es ebenfalls: „Die Information, dass die Flüssigkeit zwischenzeitlich desinfiziert wurde, hat für die Intensität meiner Reaktion eine erstaunlich geringe Bedeutung. Ich imaginäre spontan die Leichen in unterschiedlichen Stadien der Verwesung, die Farben ihrer Haut, die Gerüche und habe das Gefühl, an einem Extrempunkt der Erfahrung angelangt zu sein.“, Huber 2013, S. 281. Auch Kittelmann und Görner halten über *En el aire* fest: „Die leichte und schöne Installation *En el aire* (2003) erhält ihre schockhafte Wendung, wenn man erfährt, dass das Wasser dieser Seifenblasen aus dem Leichenschauhaus stammt und zur Reinigung der toten Körper vor der Obduktion diente. Es ist dann für den Betrachter gleichgültig, dass das Wasser desinfiziert ist.“, Kittelmann und Görner 2004, S. 18.
- 64 Vgl. Steyerl 2008, S. 9–14. Dies bezieht Steyerl vor allem auf die Allgegenwärtigkeit dokumentari-

scher Bilder in den Medien, die sich sowohl auf formaler Ebene (aufgrund ihrer Unschärfe) als auch bezüglich ihrer Produktion und Herkunft durch Intransparenz auszeichnen. Letztere führt sie unter anderem auf die Verunsicherung einer Epoche zurück und verweist darauf, dass die Art der Konstruktion der Bilder gleichzeitig das reale Abbild ihrer Produktionsbedingungen und ihres Kontextes darstellt, vgl. ebd., S. 15.

65 Vgl. Holert 2004, S. 62.

66 Ebd., S. 51.

67 Vgl. Bronfen 2009, S. 13. Gleichzeitig hält die Autorin fest, dass diese Ästhetisierung des Todes innerhalb der westlichen Darstellungstradition zwar ursprünglich dazu dient, ihn zu verneinen, seine Unvermeidlichkeit aber in eben diesem Akt gleichzeitig affirmiert. Den Verweis auf das Imaginäre sieht sie folglich im Sinne der Selbstreflexivität als Kernmerkmal der Todesbilder seit 1800: „Wir tun dies in dem Sinne, als das Objekt der Referenz dieser Todesbilder unbestimmt geworden ist, diese Darstellungen auf ein nicht greifbares Anderes verweisen, welches als Objekt der Betrachtung immer wieder zum Betrachtenden zurückführt.“, ebd., S. 15.

68 Matt im Gespräch mit Margolles, Matt 2003, S. 25.

69 Titel einer Ausstellung im Frankfurter Kunstverein (01.05.–06.07.2014), die sich mit dem Tod und vor allem dem Verhältnis von totem und lebendem Körper auseinandersetzt und in der auch Margolles vertreten war.

70 In diesem Sinne wurde der Begriff bereits zum Zwecke kunstwissenschaftlicher Analysen verwendet: Während Oliver Grau (2001) Immersion an den objektiven Eigenschaften verschiedener Medien im Laufe der Kunstgeschichte festmacht, die die Rezipierenden zu 360 Grad umschließen (Beispiel Panoramadarstellungen), bezieht Michael Fried (2002) den Begriff auf die Malerei von Adolf Menzel und schlägt dabei ein imaginär-leibliches Eintauchen in die Atmosphäre von Gemälden vor. Dabei grenzt er sich gleichzeitig von jenen „theatralen“ Ausdrucksformen ab, die die Rezipierenden – jenseits einer narrativen Darstellungsweise und auf materielle Dinghaftigkeit reduziert – durch verschiedene formale Effekte einbeziehen, vgl. Curtis und Voss 2008, o.S. Zur somatischen Ebene immersiver Erfahrung vgl. auch Griffiths, Allison: Shivers down your spine. Cinema, museums, and the immersive view, New York 2008.

71 Vgl. Bieger 2011, S. 77.

72 Vgl. Curtis 2008a, S. 105. Einen ähnlichen Ansatz vertritt auch Bal in ihrer Analyse der Nebel- und Farbräume Ann Veronica Janssens, die auf formaler Ebene mit den Werken Margolles' vergleichbar sind, so zum Beispiel die auf der 48. Biennale di Venezia gezeigte Arbeit *Horror Vacui* (1999). Die herrschenden Wahrnehmungsbedingungen umschreibt Bal als „brief sensation of losing clarity“, wodurch die Grenzen und Unterscheidungen der Vorstellungen verändert werden, die unser Dasein ausmachen, vgl. Bal 2013, S. 6. Eben darin liegt laut Bal das politische Potenzial dieser abstrakten Arbeiten begründet.

73 Curtis 2008a, S. 99.

74 Im Hinblick auf die ungegenständliche Erfahrungsweise der Werke Margolles' meint Einfühlung hier folglich auch weniger ein automatisches Miterleben oder Nachahmen im Sinne der Mimikry als direktes körperliches Begreifen von beobachteten Zuständen, wie es heute auf dem Gebiet der Neurowissenschaften durch die Spiegelneuronen erklärt wird. Ebenso ist die Verwendung des Begriffs von dem der Empathie abzugrenzen, sofern jener eine emotionale Übereinstimmung bei zwischenmenschlichen Erlebnissen meint; damit unterscheidet sich die Verwendung des Begriffs von ihrem psychologistischen Entstehungskontext, vgl. hierzu auch Curtis, Robin und Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009.

75 Vgl. hierzu auch Friedrich, Thomas und Jörg H. Gleiter (Hg.): Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst, Berlin 2007.

76 Vgl. Curtis und Voss 2008, o.S.

- 77 Vgl. Bieger 2007, S. 210. Die Annahme, dass bereits Skulpturen und Objekte auf die räumliche Konstitution des Wahrnehmens verweisen, bildet die Grundlage der Werkanalyse der Arbeiten Salcedos im nächsten Kapitel.
- 78 Ebd., S. 221.
- 79 Die Erfahrung der Irritation und Verunsicherung beschreibt Schürmann in Bezug auf die Werke Turrells im Sinne Merleau-Pontys als Moment, in dem die Leibgebundenheit des Sehvorgangs deutlich und Wahrnehmung demnach „anschaulich als eine den ganzen Körper und seine räumliche Bezogenheit betreffende Aktivität“ wird, vgl. Schürmann 2000, S. 74.
- 80 Vgl. Curtis 2008c, S. 131.
- 81 Vgl. Curtis 2008b, S. 79.
- 82 Vgl. Benthien 2002, S. 46.
- 83 Vgl. Menninghaus 1999, S. 62.
- 84 Vgl. Böhme 2013b, S. 19f. In diesem Zusammenhang beschreibt Immersion auch die Art und Weise, wie die Realität von Dingen (ihre Existenz, siehe hierzu auch Anmerkung 40, S. 56) erfahren werden kann: nämlich indem jene an der Erscheinungswirklichkeit ihrer Bilder partizipieren.
- 85 Vgl. Bishop 2005, S. 50.
- 86 Vgl. Bieger 2011, S. 84.
- 87 Vgl. Schmidt 2011, S. 115.
- 88 Vgl. Rebentisch 2003, S. 15.
- 89 Wagner u. a. 2002, Eintrag „Dampf“, S. 62.
- 90 Vgl. ebd., S. 61.
- 91 Rebentisch 2003, S. 16.
- 92 Vgl. Bishop 2005, S. 10. Siehe hierzu auch die wegweisende Untersuchung: Reiss, Julie H.: From margin to center. The spaces of installation art, Cambridge 1999.
- 93 Vgl. Bätzner 2010, S. 45–48.
- 94 Ebd., S. 48.
- 95 Der Begriff setzt sich zusammen aus dem griechischen *atmós* „Dunst“ und *sphaīra* „Kugel“ und stammt aus dem 17. Jahrhundert.
- 96 An dieser Stelle wird die Nähe zwischen den Begriffen der Immersion und Atmosphäre im Hinblick auf das körperliche Eintauchen in den Wahrnehmungsraum deutlich, auf die auch Bieger in ihrer Untersuchung verweist; Böhmes Neue Ästhetik wäre demnach als Basis für Biegers Entwicklung des Immersionsbegriffs anzusehen, vgl. Bieger 2007, S. 240.
- 97 Bätzner 2010, S. 45.
- 98 Im Rahmen von Böhmes Ansatz wären Margolles' Arbeiten eher mit dem Atmosphärischen in Verbindung zu bringen, das insofern vom Wahrnehmungskonzept der Atmosphäre zu unterscheiden ist, als es gänzlich ohne subjektives Moment auskommt und lediglich als Qualität zur Beschreibung eines Dings dient; als Beispiel nennt Böhme vor allem Phänomene des Wetters, vgl. Böhme 2001, S. 59f.
- 99 Bishop 2005, S. 76. Mit solchen Werken, die zwischen abstrakt-minimaler Form und politischem Inhalt agieren, beschäftigt sich auch die Ausstellung *Political/Minimal* im KW Institute for Contemporary Art Berlin (30.11.2008–25.01.2009), in der auch Margolles vertreten war, vgl. Biesenbach, Klaus (Hg.): *Political/Minimal*, Nürnberg 2008.
- 100 Vgl. Plodeck 2010, S. 281–287.
- 101 Schmidt 2011, S. 120.
- 102 Auch Plodeck beschreibt Eliassons Arbeiten in diesem Sinne als immersiv, ohne jedoch näher auf die theoriegeschichtlichen Aspekte des Begriffs einzugehen, vgl. Plodeck 2010, S. 280.
- 103 Schmidt 2011, S. 118.
- 104 Vgl. Curtis 2008c, S. 135.
- 105 Bieger 2011, S. 75.

- 106 Ebd., S. 84.
- 107 Ebd., S. 90.
- 108 Laut Grynstejn folgt diese Tendenz nicht zuletzt dem allgemeinen Trend der Kunstwissenschaft und -kritik sowie der Ausstellungspraxis der 1990er Jahre, künstlerische Arbeiten wieder verstärkt in Bezug zu der Biografie und dem geografischen und kulturellen Kontext der Künstler und Künstlerinnen zu setzen, vgl. Grynstejn 2002, S. 54.
- 109 Ebd., S. 49. Vgl. hierzu auch Rondeau, James: The Mobility of the Real: Olafur Eliasson in Now, in: Solomon R. Guggenheim Museum (Hg.): The Hugo Boss prize 2002, Ostfildern/Ruit 2002, S. 37–41.
- 110 Vgl. Birnbaum 2002, S. 32.
- 111 Bishop 2005, S. 77.
- 112 Eliasson verweist auch auf die Vorstellung des Subjekts im Verhältnis zur Gemeinschaft und sieht allenfalls darin den (geistesgeschichtlichen) Bezug zu seiner skandinavischen Herkunft: „We have a history of the self in order to have a community; we have a wonderful humanistic tradition. [...] My work is interested in the subject in relation to its surroundings, which perhaps has to do with the importance in Scandinavia of questioning freedom.“, Eliasson im Gespräch mit Birnbaum, Birnbaum 2002, S. 33.
- 113 Vgl. Beccaria 2013, S. 59.
- 114 Vgl. ebd.
- 115 Plodeck 2010, S. 297.
- 116 Dabei weitet er seine künstlerische Praxis auch über die eigentliche Präsentation der Installation im Museum aus: So fasst er im Sinne einer Meta-Erzählung einen Text für den Ausstellungskatalog mit kritischen Fragen und Thesen zum Thema und nähert sich diesen im Rahmen quantitativer Forschung mittels des Verteilens von Fragebögen sowie in einer Plakataktion an, die sich über ganz London erstreckt, vgl. ebd., S. 302–305.
- 117 Vgl. ebd., S. 299.
- 118 Beccaria 2013, S. 71.
- 119 Bishop 2005, S. 80.
- 120 Rebentisch 2003, S. 233.
- 121 Vgl. hierzu Kwon, Miwon: One place after another: site-specific art and locational identity, Cambridge 2002.
- 122 Vgl. Rebentisch 2003, S. 258.
- 123 Vgl. die Webseite des Kunsthauses Bregenz http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/aus_elias.htm (26.07.2015). In anderen Arbeiten adressiert Eliasson die Rezipierenden im Titel seiner Werke, so zum Beispiel in *Your fading other* (2014), *Your fading self* (2013) oder in *Your rainbow panorama* (2010).
- 124 Bieger 2011, S. 90.
- 125 An dieser Stelle sei auf die Kritik an Margolles' Werken verwiesen, zum Beispiel die Unterstellung, Künstlerin und Museum präsentieren derartige Kunst aus Marketinggründen (vgl. Marek 2012, S. 1302) oder den Vorwurf, Margolles setze sich mit ihren Arbeiten über die Würde und Integrität des Menschen hinweg (vgl. Matt 2003, S. 31).
- 126 Medina 2001, S. 48. Diesbezüglich betont Biesenbach, dass Margolles für sich keine Position der Unschuld beansprucht, sondern die Rahmenbedingungen, die ihre Kunst ermöglichen, thematisiert, indem sie an den fragwürdigen Umständen dieses Systems zugleich selbst partizipiert, vgl. Biesenbach 2002, S. 146. Gleichzeitig verweist Jauregui darauf, dass sie sich der Logik dieses Systems auch wieder entzieht, wenn sie gerade jene Arbeiten, denen der Körper als Material zugrunde liegt, nicht zum Verkauf anbietet, vgl. Jauregui 2004, S. 139.
- 127 Novak 2009, S. 146.

- 128 Ebd., S. 148. Diese Vorstellung subsumiert sie schließlich im Begriff des „observing performer“, wodurch der Rezipient oder die Rezipientin selbst die Installation aufführt und gleichzeitig die eigene Performance beobachten kann, vgl. hierzu auch Novak, Anja: *Space for experience. Installation art and spectatorship/Ruimte voor beleving. Installatiekunst en toeschouwerschap*, Leiden 2010.
- 129 Bieger 2011, S. 84.
- 130 So stellt der Ekel bei Nietzsche eine Einsicht in das ewige Wesen der Dinge dar, bei Freud die Wahrheit verdrängter Lüste und Neurosen und bei Sartre den einzig täuschungsfreien Zugang zur Existenz Erfahrung, vgl. Menninghaus 1999, S. 545. In diesem Zusammenhang scheint laut Menninghaus auch die *Abject Art* mit der Rezeption Julia Kristevas den Anspruch zu vertreten, in der Konvergenz von Ekel, Realem und Wahrheit die Position der Wahrheit selbst einzunehmen und damit eine wirkliche Realpräsenz des Absoluten bieten zu wollen, vgl. ebd., S. 564f.
- 131 Beausse 2005, S. 108.
- 132 Menninghaus 1999, S. 7.
- 133 Vgl. Reiß 2007, S. 20. Medina spricht im Hinblick auf *Vaporización* diesbezüglich von „kalten Schauern“, vgl. Medina 2002, S. 162.
- 134 Vgl. Reiß 2007, S. 14.
- 135 Vgl. Menninghaus 1999, S. 9. Aus neurowissenschaftlicher Sicht stellt der Ekel eines der fünf verbreitetsten Gefühle dar, das als primäres Gefühl (im Gegensatz zu sekundären Gefühlen, die – durch Erfahrung beeinflusst – auf der systematischen Verknüpfung von primären Gefühlen und verschiedenen anderen Kategorien beruhen) angeboren, präorganisiert und durch eine starke biologische Komponente geprägt ist. Auf den Schaltkreisen des limbischen Systems basierend, wäre er demnach als körperlicher Vorgang von Aktion und Reaktion zu verstehen, der durch neuronale Impulse (Spiegelneuronen) in der Interaktion mit der Umwelt gesteuert wird, vgl. Damasio 2006, S. 186f. Aufgrund der Tatsache, dass das Ekelregende in den Werken Margolles' nicht mimetisch dargestellt wird, sondern allein in der Vorstellungskraft zu verankern ist, greifen derartige Definitionen zu kurz, um die Empfindung des Ekels hier näher zu beschreiben.
- 136 Vgl. hierzu Hoff, Michael: *Die Kultur der Affekte: Ein historischer Abriss*, in: Krause-Wahl, Antje u.a. (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld 2006, S. 20–35.
- 137 Macho und Marek 2007, S. 9. In dieser Hinsicht wird er für Levinas in dem Sinne, als er unsere Souveränität vollkommen übersteigt, zum Ausgangspunkt für seine Auseinandersetzung mit dem Anderen (vgl. Davis 1996, S. 31) und auch Waldenfels nennt ihn als Beispiel für das radikal Fremde, das die bloße Interpretationsmöglichkeit infrage stellt, vgl. Waldenfels 2008, S. 36f. Laut Freud ist der eigene Tod deshalb unvorstellbar, da das Subjekt im Unbewussten nicht an die eigene Sterblichkeit glaubt bzw. sich nicht damit anfreunden kann, vgl. hierzu Schneider, Peter: *Das Sterben der Anderen und der eigene Tod*, in: Wyler, Daniel (Hg.): *Sterben und Tod. Eine interprofessionelle Auseinandersetzung*, Zürich 2009, S. 21–27.
- 138 Vgl. Sykora 2009, S. 26. Mit der Verlagerung des Todes von der Gemeinschaft auf das Individuum verstärkt sich laut Ariès die Bindung des Selbst an das Diesseits, weshalb er selbigen aus Sicht abendländischer Kulturen nach wie vor als oberstes Tabu bezeichnet, vgl. Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*, München 1999.
- 139 Menninghaus 1999, S. 8.
- 140 In der Annahme, dass Gefühle grundsätzlich er- und verlernbar sind, ist an dieser Stelle zu berücksichtigen, dass sich Menschen, die aus beruflichen Gründen mit toten Körpern zu tun haben (und demnach auch die Künstlerin), in Anbetracht der Arbeiten Margolles' vermutlich weniger ekeln als das durchschnittliche Museumspublikum. In diesem Zusammenhang wäre auch danach zu fragen, ob sich die Wirkung der Werke bei mehrmaliger Betrachtung verändert, was Huber zufolge nicht der Fall ist: „Obwohl mir, anders als 2004 in Frankfurt, von vornherein klar war, was mich erwartet, ist die Intensität des Erlebnisses nicht wirklich geringer. Ich habe das Gefühl, auch in diesem vergleichsweise

- geschützten Raum an einer physisch-sinnlichen Grundlinie des Erlebens angekommen zu sein, an der immer wieder ähnliche instinktive Reaktionen ablaufen.“, Huber 2013, S. 286.
- 141 Vgl. Macho 2006, S. 19.
- 142 Medina 2009, S. 18.
- 143 Vgl. Bieger 2007, S. 12.
- 144 In diesem Sinne bezeichnet Kolnai die Verwesung und Zersetzung der Leiche als Ekel erster Ordnung. Als Ekel zweiter Ordnung gelten subjektive Formen des Ekels wie unter anderem der Lebensekel; jener gilt als weniger gemeinschaftsbildend und ist laut Reiß daher schwerer zu kategorisieren, vgl. Reiß 2007, S. 18.
- 145 Vgl. Bronfen 2009, S. 11.
- 146 Empirische Untersuchungen aus dem Bereich der Museumpychologie ergeben, dass der freiwillige Besuch im Museum entweder als telischer (also auf Aufgabenerledigung wie zum Beispiel Informationsgewinn gerichteter) oder paratelischer (auf Spiel, Kontemplation, Genuss gerichteter) Zustand angesehen werden kann, vgl. Schuster 2006, S. 28. Dass der jeweilige Kunstbegriff mit den individuellen Erwartungen gleichzusetzen ist, wird vor allem angesichts negativer Erfahrungen deutlich; dies kann sich unter anderem in einer Ablehnung des Werkes äußern sowie im Falle Margolles' auch in dem Zweifel über die rechtliche und moralische Legitimität der künstlerischen Vorgehensweise.
- 147 Vgl. Bronfen 2009, S. 15.
- 148 Fischer-Lichte 2004, S. 265.
- 149 Vgl. Menninghaus 1999, S. 171 f.
- 150 Ebd., S. 7.
- 151 Vgl. Miller 2004, S. 3. Damit wird auch die doppelte Begriffsbedeutung des Geschmacksurteils in Bezug auf das Ekelhafte angesprochen, das sich nicht nur auf ästhetische Fragen, sondern im eigentlichen Wortsinne auch auf das Essen bezieht.
- 152 Vgl. Benthien 2002, S. 52.
- 153 Vgl. Menninghaus 1999, S. 172.
- 154 Miller 2004, S. 178.
- 155 Vgl. Wagner u. a. 2002, Eintrag „Haut“, S. 142. Aus psychoanalytischer Sicht herrscht die Vorstellung, dass sich das Subjekt über die Haut konstituiert: Die psychischen Selbstgrenzen korrespondieren mit den Körpergrenzen bzw. der Wahrnehmung der Haut als Körperoberfläche, vgl. hierzu Anzieu, Didier: *Das Haut-Ich*, Frankfurt a. M. 1991.
- 156 Vgl. Schmidt 2011, S. 115.
- 157 Eliasson in einem Brief an die Besucher und Besucherinnen, der nach der Eröffnung der Ausstellung auf der Webseite des Kunsthauses Bregenz veröffentlicht wurde, vgl. http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/aus_elias.htm (26.07.2015). Bishop definiert in diesem Zusammenhang eine weitere Gruppe von Installationen, die sich von den oben genannten insofern unterscheiden, als sie weniger auf die eigene Wahrnehmung aufmerksam machen, sondern vielmehr die Möglichkeit eines solchen Vorhabens grundsätzlich infrage stellen: So beschreibt sie unter anderem die Arbeiten von James Turrell als unzugängliche Räume, in denen das Subjekt mit Leib und Körper gleichsam verschluckt wird, vgl. das Kapitel 3 *Mimetic Engulfment* in: Bishop 2005, S. 82–101.
- 158 Vgl. Schmidt 2011, S. 90.
- 159 Curtis 2008a, S. 98. In dieser Hinsicht erkennt Bieger in der Immersion auch die paradoxe Zusammenführung zweier konträrer Bedürfnisse: dem Erlebnishunger auf der einen und dem Bedürfnis nach Selbstversicherung auf der anderen Seite; diesen Umstand beschreibt sie als Entrückungsgefühl, vgl. Bieger 2011, S. 90.
- 160 Marek 2012, S. 1302f. In diesem Sinne formuliert auch Beausse die den Werken inhärente Frage: „Where else can we, hypermodern individuals desensitized by the fantastic universe of technology, be put in a situation of co-presence with death without the company of religiosity?“, Beausse 2005,

S. 108.

- 161 Vgl. Tecklenburg 2006, S. 248.
- 162 Vgl. Waldenfels 2002, S. 77f. Diese Vorstellung beschreibt bereits Merleau-Ponty mit dem Begriff der Doppelpemphindungen, wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits angedeutet wurde, siehe S. 40. Umgekehrt verweist Waldenfels ebenfalls darauf, dass, indem wir etwas berühren, immer auch etwas bewegen, bewirken und verändern, vgl. ebd., S. 71.
- 163 Vgl. Bishop 2005, S. 13. Bishop bringt in diesem Zusammenhang die Entwicklung des Mediums mit der poststrukturalistischen Auffassung des Subjekts als fragmentiertes und multiples Dasein zusammen, wobei die Erfahrungen innerhalb der Installation gewissermaßen als Spielfeld für die Konfrontation mit anderen Situationen in der Welt dienen sollen.
- 164 Bieger 2007, S. 240.
- 165 Jauregui 2004, S. 136.
- 166 Menninghaus 1999, S. 66f. In eben dieser Tatsache sieht Menninghaus ein weiteres Argument, das den Ekel von anderen negativen ästhetischen Gefühlen unterscheidet.
- 167 Tecklenburg 2006, S. 248.
- 168 Miller 2004, S. 189. In diesem Zusammenhang weist Miller auch darauf hin, dass weniger die Materialität der Leiche an sich die Empfindung des Ekels auslöst, sondern vielmehr die Vorstellung dessen, was sie bedeutet: „It is the *idea* of death that is at times horrifying and that we seek to refuse through disgust at the physical particulars of death.“, ebd.
- 169 Söntgen 2006, S. 24. Laut Söntgen wird der Illusionismus der Arbeiten durch das Verstümmeln der Körper zwar durchkreuzt, nicht aber außer Kraft gesetzt; vielmehr sieht sie das Verlebendigen des Körpers aus Wachs als Motor einer körperlichen Anteilnahme auf Seiten der Rezipierenden, vgl. ebd., S. 25. Diese Vorstellung wird im letzten Kapitel dieser Arbeit näher ausgeführt.
- 170 Vgl. Wieg 2011, S. 160.
- 171 Auch in anderen Objekten der Künstlerin wachsen menschliche und tierische Körper oder Mensch und Baum (Gliedermaßen und Äste) zu neuen Geschöpfen zusammen, so zum Beispiel in *Marthe* (2008) oder in der Reihe *Actaeon* (2012–2013).
- 172 In anderen Arbeiten bemüht De Bruyckere derartige Assoziationen noch expliziter, wenn sie die Körper wie auf einem Krankenbett liegend oder wie tot aufgebahrt präsentiert, so zum Beispiel *Liggende I* und *II* (jeweils 2012).
- 173 Wieg 2011, S. 160. Zum entstellten Körper als Ekelmotiv vgl. auch das Kapitel *Fragmentierung des Körpers* in: Reiß 2007, S. 275–333.
- 174 Menninghaus 1999, S. 16. Aus medizinischer Sicht hingegen galt der Körper bis ins 18. Jahrhundert als offen und porös und wurde als Ort der Durchlässigkeit und des Austausches mit der Welt angesehen, wie Benthien festhält. Mit den neu entstehenden Hygienekonzepten allerdings gelten derartige Körper als problematisch und werden der Pathologie zugeschrieben, vgl. Benthien 2002, S. 49–59. Auch Menninghaus bezeichnet in diesem Zusammenhang Ästhetik und Anatomie im 18. Jahrhundert als zwei entgegengesetzte Wissenschaften, vgl. Menninghaus 1999, S. 83.
- 175 Auf diese Weise grenzt Kolnai den Ekel auch von anderen negativen Erfahrungen, wie zum Beispiel der Angst ab, die in erster Linie auf die Daseinslage des Subjekts gerichtet ist, vgl. Menninghaus 1999, S. 28f.
- 176 Vgl. hierzu Theys, Hans: Über Zweifel und Offenheit, Lucas Cranach den Älteren und die Farben Rot und Grün. Ein Gespräch mit Berlinde De Bruyckere, in: Wieg, Cornelia (Hg.): *Mysterium Leib*. Berlinde De Bruyckere im Dialog mit Cranach und Pasolini, München 2011, S. 12–20.
- 177 De Bruyckere im Gespräch mit Gnyp, Gnyp 2013, S. 45.
- 178 Vgl. Söntgen 2006, S. 12.
- 179 Vgl. ebd., S. 22.
- 180 Vgl. De Bruyckere im Gespräch mit Gnyp, Gnyp 2013, S. 45.

- 181 Söntgen 2006, S. 30.
- 182 Die Affinität De Bruyckeres zur christlichen Ikonografie äußert sich nicht zuletzt auch in zahlreichen Bildmotiven, die die Künstlerin in Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Vorbildern (zum Beispiel Cranachs d. Ä.) aufgreift, so zum Beispiel die Reihe *Schmerzensmann* (2006), mehrere Arbeiten mit dem Titel *Pietà* (unter anderem aus den Jahren 2007 und 2008), die Reihe *Doornenkroon* (2009) sowie Plastiken, die auf Heilige Bezug nehmen (*San S.*, 2004).
- 183 Vgl. Wieg 2011, S. 168.
- 184 Vgl. Söntgen 2006, S. 14.
- 185 Laut Wieg besteht das Tröstliche dieser Gegenstände (der Decken und Kissen) ebenfalls im Bezug zum Menschlichen, in ihrer Vertrautheit sowie im nostalgischen Weiterleben durch die Zeiten, vgl. Wieg 2011, S. 161f.
- 186 Alloa 2014, S. 212.
- 187 Vgl. Reiß 2007, S. 23.
- 188 Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin.
- 189 Vgl. hierzu Burke, Edmund: Philosophische Untersuchung über unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Hamburg 1980.
- 190 De Bruyckere im Gespräch mit Gnyp, Gnyp 2013, S. 48.
- 191 Vgl. Anz 2003, S. 151.
- 192 Menninghaus 1999, S. 52.
- 193 Als Beispiel nennt er unter anderem den Sättigungsekel, der als Exzess an der Stelle der Lust selbst entsteht, nämlich da, wo es zu viel Lust gibt, vgl. ebd., S. 57f. Im Gegensatz dazu stellt Anz auf Grundlage der Annahme, dass sich Menschen im Falle der Kunst freiwillig dem Ekelhaften aussetzen, doch eine Lust an selbigem fest und führt hierfür mehrere Gründe an: unter anderem ebenfalls das erprobte Vermögen, sich über die Bedrohung zu erheben („dem starken emotionalen Widerwillen einen noch stärkeren Willen entgegenzusetzen“, S. 151), die moralische Genugtuung am Tod und Fall anderer sowie das Gefühl der Sicherheit oder der Erleichterung, nicht real davon tangiert zu sein, vgl. Anz 2003. Alle diese Argumente laufen – wie oben dargestellt – angesichts der Werke Margolles' ins Leere.
- 194 Vgl. Zelle 2010, S. 445.
- 195 Kittelmann und Görner 2004, S. 21f. Wenn die Werke nicht (länger) als ekelhaft wahrgenommen werden, wäre womöglich ein Moment beschrieben, in dem die Vorstellung des eigenen Todes, aber auch der Tod der evozierten anderen seine Fremdheit verliert und in das Eigene integriert werden kann.
- 196 Menninghaus 1999, S. 8.
- 197 In diesem Kontext wurde auch Julia Kristevas Theorie des Abjekten als identitätspolitische Kategorie rezipiert – nicht zuletzt zum Teil im Widerspruch mit ihren eigenen Thesen, wie Menninghaus betont. Für gesellschaftliche Randgruppen (zum Beispiel Homosexuelle) wird der Ekel in den 1980er Jahren unter dem Stichwort der „affirmative abjection“ zur Revolte mit dem Ziel, sich aus der sozialen und politischen Unterdrückung zu befreien: „Die Affirmation des Abjekten, bei Kristeva der tendenziell psychotische Widerpart jeder Identität des Subjekts, dient der Selbstbegründung von Gruppenidentitäten.“, ebd., S. 555. Vgl. hierzu auch Zimmermann, Anja: Die Negation der schönen Form. Ästhetik und Politik von Schock und Ekel, in: *Frauen Kunst Wissenschaft* 35 (2003), S. 14–25.
- 198 Sykora 2009, S. 492f.
- 199 Miller 2004, S. 164.
- 200 Escobedo verweist in seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung *Teresa Margolles. Frontera* darauf, dass solch ausgrenzende Assoziationen in Bezug auf bestimmte Teile der Bevölkerung auch innerhalb der mexikanischen Gesellschaft stattfinden, vor allem im Hinblick auf geografische Randgebiete: Viele Orte an der Grenze des Landes gelten gemeinsam mit ihrer Einwohnerschaft als Ungehörige, Unkorrekte, Unpassende und daher Unangemessene, vgl. Escobedo, Alpha: Grenze, in: *Wolfs, Reins*

und Letizia Ragaglia (Hg.): Teresa Margolles. Frontera, Köln 2011, S. 60–65. Vgl. hierzu auch Yépez, Heriberto: Vom Rest, in: Kat. Ausst. Teresa Margolles. 127 *cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2006–2007, Düsseldorf 2006, S. 185–192.

- 201 Miller 2004, S. 158.
- 202 Vgl. Reiß 2007, S. 22.
- 203 Jauregui 2004, S. 146.
- 204 Menninghaus 1999, S. 154. Nach Mary Douglas springt der (Un-)Reinheitscode an jenen Stellen eines gesellschaftlichen Systems ein, wo dieses aus sozialen, juristischen oder moralischen Gründen gefährdet ist. Ihre Thesen führt sie in erster Linie auf geschwächte Hierarchien innerhalb von Geschlechterbeziehungen zurück: Wenn der weibliche Körper nicht das Ideal des Schönen erfüllt, gilt er als Gefährdung der Ordnung und wird so zum Ekelhaften, vgl. Douglas, Mary: *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*, London 1966.
- 205 Vgl. ebd., S. 552.
- 206 Miller 2004, S. 180.
- 207 Reiß 2007, S. 13.
- 208 Menninghaus 1999, S. 563.
- 209 Vgl. ebd., S. 517.
- 210 Auch in der Arbeit 127 *cuerpos* stammen die Fäden zum Teil aus dem Leichenschauhaus in Düsseldorf und unter anderem von Opfern aus der heimischen Drogenszene, vgl. Marek 2012, S. 1303.
- 211 Jauregui 2004, S. 150.
- 212 Bieger 2007, S. 223.
- 213 Rebentisch 2013, S. 76f.
- 214 Bal 2013, S. 34.
- 215 Dessen spitz zulaufenden, abgerundeten Beine sind als typisches Merkmal kolumbianischer Möbel der 1940er Jahre auszumachen, vgl. Bal 2010, S. 108. Nähere Informationen zur Herkunft aller hier verwendeten Materialien – und so auch im Falle der unbetitelten Werkgruppe – werden von der Künstlerin nicht bereitgestellt.
- 216 Princenthal 2000, S. 63.
- 217 Bradley 1998, S. 19.
- 218 Ebd.
- 219 Princenthal 2000, S. 60.
- 220 Schneede 2006, S. 174.
- 221 Vgl. Pfeiffer 2011, S. 15. In diesem Zusammenhang wird auch der in den Augen der Surrealisten zu sehr mit Ästhetik konnotierte Begriff der Skulptur mit jenem des Objekts ersetzt, der von da an für dreidimensionale Werke abseits der Definitionen von Plastik und Skulptur verwendet wird.
- 222 Vgl. ebd., S. 17.
- 223 Eipeldauer 2013, S. 17.
- 224 Als Beispiel zieht sie unter anderem die Deutung Thomas McEvilleys heran, der in dem Werk als Grundthema die Überwindung der Natur/Kultur-Dichotomie sieht, vgl. Gardner 2003, S. 30.
- 225 Ebd., S. 29.
- 226 Vgl. ebd.
- 227 Laut Pfeiffer ist eine Übersetzung des Begriffs ins Deutsche unzureichend, da er sowohl im Französischen als auch im Englischen Verlangen, Begehren, Wunsch und Sehnsucht gleichzeitig meint, vgl. Pfeiffer 2011, S. 28.
- 228 Ebd.
- 229 Ebd., S. 29.
- 230 Gardner 2003, S. 29. Auf eben diese manchmal eindimensional-sexualisierende Rezeption spielt die Künstlerin laut Eipeldauer mit der oben erwähnten Geste, sich die Pelztasse zum Mund zu führen, an,

- vgl. Eipeldauer 2013, S. 17.
- 231 Vgl. Wagner u. a. 2002, Eintrag „Knochen“, S. 157.
- 232 Bal 2010, S. 94f.
- 233 Ebd., S. 83f. Für Bal ist eine Stellungnahme zu Repräsentation, wie auch immer sie aussehen mag, letztlich unerlässlich für eine politisch engagierte Kunst. Diese Annahme wird – insbesondere im Verhältnis zur affektiven Wahrnehmung – im letzten Kapitel dieser Arbeit näher untersucht.
- 234 Ebd., S. 80.
- 235 Princenthal 2000, S. 60.
- 236 Ebd., S. 77.
- 237 In diesem Zusammenhang kann darauf verwiesen werden, dass Gewaltdarstellungen in Verbindung mit Sexualität der surrealistischen Bewegung im Allgemeinen als Ausdruck ihrer Verachtung bürgerlicher Moralvorstellungen und als Rebellion gegen gesellschaftliche Zwänge dienen, vgl. Bühler, Kathleen: Vom Kribbeln in der erogenen Zone, in: Eipeldauer, Heike u. a. (Hg.): Meret Oppenheim – Retrospektive, Ostfildern 2013, S. 206–208. Inwiefern die Wahl von Wohnungsgegenständen im Falle der Arbeiten Salcedos eine andere Qualität hat, soll später näher erläutert werden.
- 238 Bal 2010, S. 128. Diesen Umstand umschreibt Adan als Akte des Sehens, die die Werke im Sinne einer Visualisierung von Gewalt selbst vornehmen, vgl. Adan 2015, S. 32f.
- 239 Laub 1992, S. 69.
- 240 Ebd.
- 241 Broy 2004, S. 162f.
- 242 Vgl. ebd., S. 154.
- 243 Vgl. Bennett 2005, S. 63.
- 244 Ebd., S. 67.
- 245 Eipeldauer 2013, S. 18f.
- 246 Ebd., S. 19.
- 247 Freud 1919, S. 298.
- 248 Ebd., S. 302.
- 249 Ebd., S. 314. Als strukturelle Quelle des Unheimlichen bestimmt Freud (basierend auf der Lektüre von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*) die Angst des kindlichen Kastrationskomplexes und damit das infantile Verdrängte.
- 250 Vgl. Bronfen 2013, S. 39.
- 251 Ebd.
- 252 Eipeldauer deutet das Thema der Mode in den Werken Oppenheims im Sinne einer vergänglichen Hülle als Motiv der Umformung und Erneuerung des Lebens, vgl. Eipeldauer 2013, S. 21. Grundsätzlich ist das Prinzip der Metamorphose hier auch in der Nähe des Parodiebegriffs zu verorten: Butler führt jenen als performative Strategie der Subversion von Geschlechterordnung ein, wo die Vorstellung eines natürlichen, einheitlichen und kohärenten Geschlechts durch Vervielfältigung und Wiederholung immer wieder untergraben wird. So kann es gelingen, Widerstand gegen die Dominanz hegemonialer Kulturen und Diskurse auszuüben, vgl. Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York 1990.
- 253 An dieser Stelle kann auch auf Oppenheims Auseinandersetzung mit den Schriften C. G. Jungs verwiesen werden, womit die Lust an der Dissimulation und am Anders-Werden als Modus der Befreiung von sozialen Masken angesehen werden kann, vgl. Eipeldauer 2013, S. 14.
- 254 Vgl. Schneede 2006, S. 48. Als Metapher für eben jene Äußerungen von Imagination und Kreativität des unbewussten Selbst dient den surrealistischen Künstlern und Künstlerinnen unter anderem das Haus, vgl. Alison, Caws: *The surreal house*, New Haven 2010.
- 255 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 22.
- 256 García-Antón 1999, S. 21.

- 257 Vgl. Vorkoeper 2009, S. 90f.
- 258 Guerin und Hallas 2007, S. 11.
- 259 Ebd., S. 14.
- 260 Bennett 2005, S. 67.
- 261 Kligerman 2007, S. 24. Kligerman bezieht sich hauptsächlich auf die Dichtung Paul Celans sowie auf Arbeiten von Anselm Kiefer, Alain Resnais und Daniel Libeskind.
- 262 Ebd., S. 5.
- 263 Salcedo zit. nach Villaveces-Izquierdo 1997, S. 238.
- 264 Kligerman 2007, S. 24. Damit soll nicht behauptet werden, dass die Rezipierenden dieselbe traumatische Erfahrung machen, wie die Opfer politischer Gewalt. Auch Salcedo selbst ist nicht unmittelbar das Subjekt traumatischer Erfahrungen, sondern erfährt als sekundäre Zeugin den Schmerz und die Trauer ihrer Gesprächspartner und -partnerinnen und macht jene für die Rezipierenden erfahrbar. Inwiefern eben dieser Umstand angesichts der Möbelobjekte nicht nur auf dem Kollaps des intellektuellen Verstehens, sondern entscheidend auch auf der affektiven Wahrnehmung beruht, wird im nächsten Abschnitt näher ausgeführt.
- 265 Ebd., S. 59.
- 266 Ebd., S. 33. An dieser Stelle grenzt sich Kligerman auch von der Kategorie des Erhabenen ab, das zwar ähnliche Eigenschaften aufweist, sich aber letztlich dadurch vom Unheimlichen unterscheidet, dass es – wie im vorangehenden Kapitel am Beispiel der Werke De Bruyckeres deutlich wurde – einen Moment des Behagens und des Genusses enthält und somit nicht dazu geeignet ist, die Erfahrung des Traumas angemessen zu beschreiben; das Unheimliche, von dem Kligerman spricht und dem wir auch in den Werken Salcedos begegnen, kennzeichnet sich als ausschließlich negative Erfahrung.
- 267 Ebd., S. 311.
- 268 Laub 1992, S. 57.
- 269 Bal 2010, S. 148.
- 270 Barson 2004, o.S. In diesem Zusammenhang bezeichnet Adan die Werke als ikonoklastisch, sofern sie die visuelle Repräsentation der Opfer verweigern und eben dadurch zu einer Diskrepanz, Verwirrung und Hinderung des Sehens führen, vgl. Adan 2015, S. 30f.
- 271 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 26. Die Vorstellung, dass Sehen – mit Erkenntnis gleichgesetzt – auch eine überlegene Position bedeutet, wurde im vorangehenden Kapitel im Hinblick auf Margolles' Arbeit *PM 2010* bereits angesprochen: Wenn hier die vermeintlich lückenlose Darstellung des Grauens gleichzeitig ein konsumierbares Wissen über dasselbe suggeriert, werden die Rezipierenden nicht nur auf Distanz gehalten, sondern auch mit der eigenen voyeuristischen Haltung konfrontiert.
- 272 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013a, S. 335.
- 273 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, ebd., S. 334.
- 274 Laut Celan sind seine Gedichte nicht als von ihm loszulösende Kunstprodukte anzusehen, sondern als ständige Begleiter seines eigenen Fortlebens, vgl. Teubner 2014, S. 211–222.
- 275 Vgl. May u.a. 2012, S. 274.
- 276 Ebd., S. 48.
- 277 Vgl. ebd., S. 76.
- 278 Diesen Gedanken übernimmt er von Levinas, der eine Parallele zwischen dem Umgang mit Formen in kubistischen Kunstwerken und der Materialität der Sprache innerhalb moderner Dichtung zieht: „Like modern poetry, Cubism is not concerned with images. [...] The chunk of forms – blocks, cubes, planes, triangles – in Cubism come towards us in poetry as the materiality of language: the sounds of shattered or fractured words.“, Kligerman 2007, S. 65f.
- 279 Barson 2004, o.S.
- 280 May u.a. 2012, S. 78. Als Zeugnisse – sowohl für die Möglichkeit als auch die Notwendigkeit – einer

- Dichtung nach dem Holocaust finden Celans Texte letzten Endes auch die Zustimmung Adornos, vgl. ebd., S. 399. Bal verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass Adornos Diktum oftmals zu reduktiv aufgefasst wird, vgl. Bal 2010, S. 64.
- 281 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 26.
- 282 Vgl. May u. a. 2012, S. 154f.
- 283 Vgl. Ryland 2010, S. 23. Vgl. hierzu auch Samuels, Clarise: *Holocaust Visions: Surrealism and Existentialism in the Poetry of Paul Celan*, Columbia, SC 1993.
- 284 Einen ausschlaggebenden Grund hierfür sieht Ryland in der sogenannten Goll-Affäre: Nach dessen Tod übersetzte Celan Gedichte des jüdischen Dichters Yvan Goll vom Französischen ins Deutsche und wurde von den frühen 50er Jahren an zunehmend von der Witwe Claire Goll mit Plagiatvorwürfen konfrontiert. Laut Ryland liegt in diesem empfindlichen Sachverhalt auch das marginale Bestreben der Forschungslandschaft begründet, Celans Gedichte mit surrealistischen Texten zu vergleichen, vgl. ebd., S. 20f.
- 285 Ebd., S. 4.
- 286 Diese These legt Ryland allen voran anhand Celans Textes *Edgar Jené und der Traum vom Traume* aus dem Jahre 1948 dar, den sie im Sinne André Bretons als „communicating vessel“ bezeichnet, vgl. ebd., S. 49–70. Sie verweist dabei auch auf die Diversität surrealistischer Texte, die nicht durchgängig die Auseinandersetzung mit der vergangenen und gegenwärtigen politischen Realität verweigern; als Beispiel nennt sie unter anderem Schriften Bretons von Ende der 1920er an bis in die 40er Jahre hinein, vgl. ebd., S. 3.
- 287 Ebd., S. 6.
- 288 Barson 2004, o.S.
- 289 Ebd. Barson verweist auf die drei Arbeiten der Serie *Unland*, wo Salcedo das Zitat Celans als Titel verwendet (*Unland: audible in the mouth*, 1998) und auf diese Weise ebenfalls jenes thematisiert, das außerhalb jeglichen Verständnisses und Ausdrucks liegt: „Beyond sound and its articulation as language, this testimony is unutterable.“, ebd.
- 290 Vgl. May u. a. 2012, S. 79.
- 291 Exemplarisch hierfür ist unter anderem das Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* aus dem Jahre 1962, vgl. Kligerman 2007, S. 13.
- 292 Vgl. May u. a. 2012, S. 180.
- 293 Kligerman 2007, S. 118.
- 294 May u. a. 2012, S. 90.
- 295 Celan zit. nach Greisch 2011, S. 229 (Übersetzung in der Fußnote). Diesen Auszug aus der Rede wählt Salcedo auch für Princenthals Monografie in der Rubrik *Artist's Choice*, vgl. Princenthal u. a. 2000, S. 114–121.
- 296 In der Diskussion der Ethik Levinas' soll die von ihm verwendete Terminologie des „Anderen“ („Autrui“, welches später durch „le prochain“ ersetzt wird) beibehalten werden; ansonsten wird im Sinne Waldenfels' der Begriff des Fremden verwendet. Die beiden Begriffsbestimmungen entsprechen sich in ihren Grundzügen, wie im nächsten Abschnitt noch deutlich wird.
- 297 Greisch 2011, S. 229.
- 298 Kligerman 2007, S. 68. Kligerman bezieht sich vor allem auf einen Aufsatz aus dem Jahre 1996, den Levinas der Dichtung Celans widmet: *Paul Celan: From being to the Other*. Davis weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Levinas in *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht* einen Umgang mit Sprache aufweist, der mit jenem Celans vergleichbar ist. Er betont dabei allen voran die Unbeständigkeit des Textes hinsichtlich Kohärenz und Sinn, die er auf die Verweigerung der Logik als Mittel zur Analyse zurückführt: „The extreme audacity of Levinas's text lies in its attempt to theorize the limitations of theory, to conceptualize and to exemplify a dimension of language which normally slips through the themes and propositions of philosophy.“, Davis 1996, S. 75.

- 299 Vgl. Waldenfels 2008, S. 36f.
- 300 Waldenfels differenziert selbst noch zwischen radikaler und absoluter oder totaler Fremdheit, indem er festhält, dass das radikal Fremde als Außer-Ordentliches sich letztlich doch immer auf eine Ordnung bezieht, die es aber vollkommen übersteigt, vgl. ebd., S. 37.
- 301 Davis 1996, S. 90.
- 302 Vgl. ebd., S. 43.
- 303 Ebd., S. 80.
- 304 Ebd., S. 49. Laut Levinas beschreibt diese Begrenzung deshalb eine positive Erfahrung, da sie seiner Ansicht nach gerade die Grundlage unserer Freiheit darstellt: „In the face to face, the Other gives my freedom meaning because I am confronted with real choices between responsibility and obligation towards the Other, or towards hatred and violent repudiation.“, ebd.
- 305 Kligerman 2007, S. 63.
- 306 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 26f.
- 307 Kligerman 2007, S. 24. Kligerman bezieht diese Vorstellung auf Levinas' Begriff der Substitution, der die Verantwortung dem Anderen gegenüber auf eine Weise formuliert, die weder Mitleid noch Einfühlung noch Integration meint, sondern eine immer verbleibende Differenz im eigenen Selbst, vgl. ebd., S. 70–73.
- 308 Ebd., S. 73.
- 309 Wu 2011, S. 67.
- 310 Die Arbeit *La Casa Viuda V* aus der Reihe ist nicht mehr erhalten.
- 311 Princenthal 2000, S. 63.
- 312 Vgl. ebd., S. 70.
- 313 Vgl. ebd.
- 314 Dies wird besonders im Vergleich mit jenen wenigen Fällen deutlich, wo die Künstlerin die Herkunft der Materialien preisgibt und es schwierig scheint, sich einer sentimentalten Haltung zu entziehen – zum Beispiel im Falle der Arbeit *Unland the orphan's tunic* (1997) aus der Serie *Unland*. Das Kinderkleidchen, das Salcedo hier verarbeitet, stammt von einem sechsjährigen Mädchen, das die Ermordung seiner Eltern miterlebte und seitdem täglich eben jenes Kleid trug, das ihre Mutter einst genäht hatte. Scheinbar unweigerlich wird in der Rezeption der Werkserie stets auf diese Geschichte Bezug genommen und dieser Arbeit innerhalb der Reihe eine Sonderstellung eingeräumt. Eine emotionale Auseinandersetzung mit dem Opfer wird durch das Offenlegen der Entstehungshintergründe gefördert und somit gleichzeitig eine Distanzierung von der Erfahrung der Rezipierenden selbst. Entsprechend versteht Huyssen das Objekt auch als beständiges Kennzeichen der Identität dieses Mädchens, vgl. Huyssen, Andreas: *Unland: the orphan's tunic*, in: Princenthal u. a. (Hg.): Doris Salcedo, New York 2000, S. 92–102. Laut Wu stammen nach Aussagen der Künstlerin etwa 20–30% der Objekte von tatsächlichen Opfern, der Rest ist gefunden oder gekauft, vgl. Wu 2011, S. 66.
- 315 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 14.
- 316 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, ebd., S. 27.
- 317 Bennett 2005, S. 10.
- 318 Ebd., S. 7.
- 319 Ebd.
- 320 Ebd., S. 8.
- 321 Bal 2010, S. 118–120.
- 322 Ebd., S. 104.
- 323 Ebd., S. 178f.
- 324 Bennett 2005, S. 7.
- 325 Bal 2010, S. 3.
- 326 Ebd., S. 251.

- 327 Böhme 2001, S. 45.
- 328 Böhme 2006, S. 122.
- 329 Böhme 2001, S. 82. Wie im theoretischen Vorbau bereits angesprochen wurde und im Laufe der Analyse noch deutlich wird, ist mit Bezug zu Heidegger hier durchaus auch das Spüren sozialer Existenz gemeint.
- 330 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 208f.
- 331 Vgl. Huppertz 2007, S. 159.
- 332 Vgl. Rauh 2012, S. 174. In Anbetracht sogenannter „besonderer Atmosphären“ führt Rauh die Vorstellung der ästhetischen Hintergrunderfahrung ein, die sich aus der Historie des Befindens sowie ästhetischen und epistemischen Reflexionen herausbildet und damit zukünftige Wahrnehmungsergebnisse beeinflusst. Demnach beschreibt das Wahrnehmen von Atmosphäre zwar die Qualität des gegenwärtigen Spürens, bezieht aber gleichzeitig immer auch das Vergangene und Zukünftige mit ein.
- 333 Ebd., S. 170. Auch Hauskeller vertritt in seiner Untersuchung zu Atmosphären die These, dass diese nicht auf ihre sinnlichen Komponenten zu reduzieren sind, sondern immer genauso von der Semantik der Dinge abhängen. Jene wiederum ist aber nicht nur an ihre Funktion gebunden, sondern kommt in einer spezifischen Weise sinnlich zur Geltung, vgl. Hauskeller, Michael: Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung, Berlin 1995.
- 334 Dem Umstand, dass die Wahrnehmung von Atmosphäre zuallererst eine prädiffenzierte Erfahrung ist und erst nachträglich reflexiv auf gewisse Umstände zurückzuführen ist, lässt sich auf analytischer Ebene nicht nachkommen; die sprachliche Beschreibung ist immer schon kontextualisiert und besteht in kausalen Zusammenhängen. Wenn die Werkanalyse von der Beschreibung des konkreten Gegenstandes ausgeht und zur Beschreibung der Atmosphäre hinführt, stellt sie also zwangsläufig einen methodischen Gegenpol zur leibkörperlichen Erfahrung dar. Rauh verweist in diesem Zusammenhang auch auf die sprachliche Vagheit von Atmosphären, die sich einer abschließenden Terminologisierung entziehen und die Wahrnehmungsbeschreibung eher in der Schwebe halten. Er bezeichnet Sprache hier als Auffindungszusammenhang des Atmosphärenphänomens, der als Umgebungsqualität die Atmosphäre einerseits mitprägt und gleichzeitig als Beschreibungsgrundlage dient, wodurch sich die Ergebnisse „mal schlecht, mal recht konservieren“ lassen, vgl. Rauh 2012, S. 84.
- 335 Es gibt auch später datierte Arbeiten, die der Gruppe zugeordnet werden können. Wu führt die Rückkehr Salcedos zur Werkgruppe, da von ihrer New Yorker Galerie Alexander and Bonin in Auftrag gegeben, auf die Anfrage des Kunstmarktes zurück, vgl. Wu 2011, S. 74.
- 336 Einzig die fortschreitende Alterung des Objekts ist am Beton abzulesen, was nicht zuletzt auf die schwierigen konservatorischen Bedingungen zurückzuführen ist: Schwankende klimatische Verhältnisse führen zu wechselndem sich Ausdehnen und Zusammenziehen des Holzes, was sich an den Rissen im Beton bemerkbar macht. Die Charakterisierung des Materials Holz als „lebendig“ hat im Vergleich zum Beton, der nahezu wärmeresistent ist, somit durchaus ihre Berechtigung.
- 337 Wong 2007, S. 179.
- 338 In anderen Arbeiten der Werkgruppe wird diese Allsichtigkeit noch deutlicher, wenn einzelne Schränke zum Beispiel so ineinander verschoben wurden, dass sich ihre jeweiligen Vorderseiten und Innenräume nach verschiedenen Seiten hin ausrichten, vgl. zum Beispiel Installationsansichten der Ausstellung *Doris Salcedo* in der Galerie White Cube in London in: Jopling und White Cube 2007, insbesondere S. 12–17.
- 339 Dieser Umstand lässt sich auch am Beispiel der zahlreich verwendeten Stühle aus der Werkgruppe nachvollziehen. Indem hier jene Räume im Winkel zwischen Lehne und Sitzfläche als Betonkuben materialisiert werden, wird jener Raum sichtbar gemacht, den der menschliche Körper zum Sitzen einnehmen würde und der als solcher nicht mehr genutzt werden kann.
- 340 Bal 2010, S. 204.
- 341 Ebd. Diese zeitliche Strategie beschreibt Bal (als Verdichtung der Gegenwart gedacht) gleichzeitig

als Möglichkeit des politischen Widerstands, der gegen die Anonymisierung des Geschehenen durch das Vergessen ankämpft und Erinnerung so zu einer Angelegenheit sozialer Handlungsmacht werden lässt, vgl. hierzu das Kapitel *Acts of memory* in: ebd., S. 191–242. Mit diesen Vorstellungen baut Bal auf Huyssens Begriff der „memory sculptures“ auf, den jener am Beispiel der Objekte Salcedos als geschichtliche Zeugnisse des kolumbianischen Kontextes entwickelt und definiert als: „a kind of memory work that activates body, space, and temporality, matter and imagination, presence and absence in a complex relationship with their beholder.“, vgl. Huyssen 1998, S. 31.

- 342 Vgl. Laub 1992, S. 69.
- 343 Vgl. Kligerman 2007, S. 57. Kligerman bezieht sich hier auf die grundlegende Studie auf diesem Gebiet: Caruth, Cathy: *Unclaimed experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996.
- 344 Waldenfels 2002, S. 63.
- 345 Vgl. Böhme 2004, S. 133f.
- 346 Vgl. ebd., S. 134.
- 347 Die Anzahl der Scheiben variiert; in der gleichnamigen Ausstellung *Aliento. Arte de Colombia. Zeitgenössische Kunst aus Kolumbien* (24.11.2013–02.02.2014) im Kunstmuseum Bochum werden acht dieser Spiegel gezeigt.
- 348 Muñoz im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013b, S. 384.
- 349 Muñoz im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, ebd., S. 383.
- 350 Muñoz im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, ebd.
- 351 Muñoz im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, ebd.
- 352 Vgl. Wagner u. a. 2002, Eintrag „Luft“, S. 170.
- 353 Golinski 2013, S. 30.
- 354 Vgl. Muñoz im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013b, S. 383.
- 355 Vgl. Horatschek 2013, S. 699.
- 356 Ebd. Für die Vorstellung, dass jeder visuelle Vorgang letztlich einem fundamentalen Narzissmus zuzuschreiben ist, der dazu dient, das Selbst vor dem Außen zu schützen vgl. Silverman, Kaja: *The Threshold of the Visible World*, New York u. a. 1996.
- 357 Rauh 2012, S. 90.
- 358 Böhme 2013a, S. 32f.
- 359 Böhme 2006, S. 124. Wie im vorangehenden Kapitel bereits angesichts der Arbeiten Margolles' angedeutet, wurden derartige Vorstellungen ansatzweise bereits in der Einfühlungsästhetik formuliert und nicht zuletzt im Rahmen von Architekturtheorien weiterentwickelt (allen voran mit Heinrich Wölfflin und August Schmarsow). Jäkel greift diese Ansätze auf, um so die Wirkung von Räumen als architektonische Gesten zu beschreiben, die die Befindlichkeit der Nutzer und Nutzerinnen beeinflussen, vgl. Jäkel, Angelika: *Gestik des Raumes. Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*, Tübingen u. a. 2013.
- 360 Vgl. Kat. Ausst. Salcedo 2015.
- 361 Auf ähnliche Weise wurden die Arbeiten auch auf der *Liverpool Biennial of Contemporary Art* im Jahre 1999 präsentiert, vgl. die Installationsansichten in Princenthal 2000, S. 144–147. Im Sinne Böhmes ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die Atmosphäre durch das Prinzip der Wiederholung verdichtet wird und mehrere Objekte das Wahrnehmungsergebnis intensivieren.
- 362 Bal 2010, S. 172. Ähnliches lässt sich auch für die Arbeit *Plegaria Muda* (2008–10) feststellen, wo die Künstlerin unzählige Tischobjekte, die in Form und Darstellung an Särge erinnern, auf dieselbe Weise im Raum anordnet; in Schlangenlinien werden die Rezipierenden hier zu einer Art langsamen und bedachten Prozession durch die Masse an Werken angeleitet.
- 363 Adan 2015, S. 35. Diesbezüglich hält die Künstlerin fest: „I don't believe that space can be neutral. The history of wars, and perhaps history in general, is but an endless struggle to conquer space.“, Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 12.

- 364 Vgl. Curtis 2008b, S. 79. Es gibt auch Ansätze, die Propriozeption nicht als sensorisch, sondern als spontan, und unmittelbar und damit als „basic knowledge of one’s body“ oder „bodily awareness“ auffassen. Hier fallen neuro- bzw. kognitionswissenschaftliche mit leibphänomenologischen (das Körperschema als präreflexive, sich bewegende und wahrnehmende Leibstruktur) Ansätzen zusammen, vgl. hierzu unter anderem Hamilton, Andy: Proprioception as Basic Knowledge of the Body, in: Woudenberg, van u.a. (Hg.): Basic belief and basic knowledge. Papers in epistemology, Frankfurt a. M. 2005, S. 269–292.
- 365 Vgl. Fuchs 2000, S. 74f.
- 366 Böhme 2013a, S. 33.
- 367 Böhme 2006, S. 124.
- 368 Bal 2010, S. 173. Kursivsetzung der Autorin: Mit dem Wort „compel“ scheint Bal außerdem eine Art von Bewegungssuggestionen im Sinne Böhmes zu beschreiben, die von den Objekten ausgehen und denen sich die Rezipierenden hingeben. Im Anschluss an Henri Bergson vertritt sie dabei die Vorstellung eines Raumes, der sich von den Werken kommend auf das wahrnehmende Subjekt hin ausbreitet: „Foreshortened space extends from the ‘other’ toward the subject, not the other way round. The other – the affective load of the works – thus touches the viewer.“, ebd., S. 149.
- 369 Ebd., S. 176.
- 370 Es sind mehrere Varianten dieser Arbeit entstanden (unter anderem in den Jahren 1996 und 1997), die sich durch einzelne Details unterscheiden, im Gesamten aber denselben Eindruck vermitteln.
- 371 Vgl. Bal 2010, S. 172.
- 372 Ebd., S. 174. In diesem Zusammenhang verweist Waldenfels auf den grundsätzlich ambivalenten Charakter von Eindringen und Abstoßen, die sich einander nicht nur ablösen, sondern auch bedingen und überlagern; im übertragenen Sinne ist daher mitunter schwer auszumachen, welche Bewegung dem „Täter“ und welche dem „Opfer“ zuzuschreiben ist, vgl. Waldenfels 2002, S. 84.
- 373 Böhme 2013a, S. 33. Mit dem Begriff des „tingierens“ bezieht sich Böhme auf den deutschen Mystiker Jakob Böhme, der mit seiner Theorie der „signatura rerum“ ebenfalls eine Alternative zur klassischen Konstitution von Dingen vorschlägt.
- 374 Bal hingegen macht im Falle Salcedos die Einbindung der Rezipierenden in den ästhetischen Akt am Medium fest und konstatiert anhand der Werkgruppe *Unland* eine Verlagerung im Werk der Künstlerin von Einzelobjekten hin zu Installationen. Während sie in der Analyse der Möbelobjekte an der klassischen Trennung von Subjekt und Objekt festhält und von einer „third-person narrative as a readerly attitude“ ausgeht, spricht sie erst den Installationen ein performatives Potenzial zu, das die Rezipierenden zu Handelnden werden lässt, vgl. Bal 2010, S. 139f.
- 375 Vgl. ebd., S. 170.
- 376 Herzog im Gespräch mit Salcedo im Jahre 2004, Herzog 2013a, S. 336.
- 377 Bal 2010, S. 108.
- 378 Eine solche Vorstellung entwickelte unter anderem Griselda Pollock am Beispiel von Malerinnen im Kreise des französischen Impressionismus, die den sozialen Ort der Weiblichkeit in der Moderne als einen, aus dem öffentlichen Bereich verdrängten Innenraum im Sinne der Privatsphäre identifiziert. Ihre These stützt sich dabei vor allem auf die Organisation des Bildraums sowie den inhärenten Blickstrukturen, die sich aus männlicher Sicht durch Distanz, aus weiblicher Sicht durch Nähe kennzeichnen, vgl. Pollock, Griselda: Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne, in: Brassat, Wolfgang und Hubertus Kohle (Hg.): Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft, Köln 2003, S. 133–147.
- 379 Im Vergleich zu den Möbelobjekten scheinen derartige Zuschreibungen angesichts Salcedos Arbeit *Atrabiliarios* (1992–2004) zumindest auf den ersten Blick eindeutiger: Die Installation besteht aus in die Wand geschlagenen Nischen, in denen einzelne oder paarweise angeordnete Frauenschuhe ausgestellt werden. Die Schuhe identifizieren ihre ehemaligen Trägerinnen und Opfer als weibliche und

schwanken damit zwischen Fetischobjekt und Relikt, wenn sie reliquienartig ihren abwesenden Körper evozieren. Gleichzeitig wird der voyeuristische Blick doch nur bedingt freigegeben: Da die Nischen mit dichten Tierfasern überzogen wurden und die Schuhe somit nur schemenhaft zu erkennen sind, wirken sie wie verblässende Abbilder, die den Verlust der Opfer verdeutlichen. Für eine ausführliche Werkanalyse vgl. Princenthal 2000, S. 49–57.

- 380 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013a, S. 336.
- 381 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, ebd.
- 382 Vgl. Böhme 2013a, 55f. Gemeint ist hier eben keine reiz-reaktions-schematische Organgebundenheit, sondern eine leibliche Organverbundenheit, vgl. Rauh 2011, S. 196.
- 383 Vgl. Böhme 2013a, S. 55.
- 384 Curtis 2008c, S. 131.
- 385 Böhme 2013a, S. 54.
- 386 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013a, S. 332f.
- 387 Curtis 2008b, S. 79.
- 388 Vgl. Waldenfels 2002, S. 83f. Der Umstand, dass wir die hier vorgestellten Werke im Normalfall nicht berühren dürfen, kann mit Waldenfels als faktische Unberührbarkeit beschrieben werden, die als solche mitunter auf die Grenzen unserer Reichweite zurückgeht, durch die synästhetische Wahrnehmung aber aufgehoben wird, vgl. ebd., S. 89.
- 389 Curtis 2008b, S. 78.
- 390 Vgl. Waldenfels 2002, S. 68.
- 391 Shildrick 2002, S. 92.
- 392 Ebd., S. 88.
- 393 Ebd., S. 93.
- 394 Waldenfels 2002, S. 97. Wobei Waldenfels in diesem Zusammenhang darauf verweist, dass sich Verletzungen eben nicht nur auf äußere Schädigungen beschränken, sondern gleichzeitig immer auch das Innere betreffen, vgl. ebd., S. 93.
- 395 In diesem Sinne dient das Komische als derart vielschichtige Grenzverletzung den historischen Avantgarden allgemein als Motiv zur Subversion von Systemen und Ordnungen, vgl. hierzu auch Scherer, Ludger und Rolf Lohse (Hg.): *Avantgarde und Komik*, Amsterdam u.a. 2004.
- 396 Die Auseinandersetzung mit derart großräumigen Installationen wird von mehreren Autoren auf Ai Weiweis Erfahrungen als Architekt zurückgeführt. Merewether betont dabei die Verlagerung vom rein Visuellen auf die physische Präsenz der Rezipierenden: „While the sculptural remains of central importance, its essence is no longer purely visual. Occupancy has become critical to its meaning.“, Merewether 2012, S. 36...
- 397 Smith 2009, S. 94.
- 398 Ebd.
- 399 Vgl. Kataoko 2012, S. 16.
- 400 Vgl. Smith 2009, S. 94.-
- 401 Vgl. ebd.
- 402 Rahman-Steiner 2014, S. 44.
- 403 Eller hält in diesem Zusammenhang fest, dass innerhalb der Kennerschaft chinesischer Handwerkskunst die Zeit, die sich in die Oberfläche der Objekte eingeschrieben hat, besonders geschätzt wird; nicht Perfektion, sondern die Einordnung in den Lauf der Geschichte bestimme demnach den Wert der Arbeiten, vgl. Eller 2014, S. 35. Wenn Ai Weiwei in anderen Werken die oberste Schicht der Möbel abschleifen lässt und ihnen mit den Spuren der Zeit vermeintlich auch ihre Authentizität nimmt, so wirft er ebenfalls Fragen nach Original und Nachahmung sowie nach deren jeweiligem Wert auf.
- 404 Rahman-Steiner 2014, S. 41.
- 405 Smith 2009, S. 62.

- 406 Ebd., S. 85.
- 407 Vgl. Rahman-Steiner 2014, S. 40.
- 408 Ai Weiwei zit. nach Smith 2009, S. 82.
- 409 Das Interesse an Materialien, die für China charakteristisch sind, weist Ai Weiwei in seinem gesamten Schaffen auf. So verwendet er nicht nur Holz von traditionellen chinesischen Häusern oder Tempeln, sondern in anderen Arbeiten auch Porzellan aus Jingdezhen, Süßwasserperlen, Marmor, Lack oder Tee. Dem Künstler zufolge geht die Konzeption seiner Werke maßgeblich von den vorhandenen Materialien aus, vgl. ebd., S. 89.
- 410 Salcedo im Gespräch mit Herzog im Jahre 2004, Herzog 2013a, S. 336.
- 411 Davis 1996, S. 78.
- 412 Shildrick 2002, S. 89.
- 413 Vgl. ebd., S. 1.
- 414 Waldenfels 2008, S. 11. Hiermit bezieht sich Waldenfels nicht zuletzt auf die intrakulturelle Ebene und hält in diesem Sinne fest, dass niemandem seine sprachlichen Ausdrucksformen und kulturellen Gewohnheiten ganz zugänglich sind und niemand seiner Kultur demnach ganz und gar zugehörig ist, vgl. Waldenfels 2006, S. 119.
- 415 Levinas 2000, S. 128. Der Leibbegriff als solcher stellt bei Levinas weniger eine fundierte Theorie dar, sondern hat eher instrumentellen Charakter: So beschreibt er mit dem Ausgesetztsein und der Verwundbarkeit zum Beispiel jene Aspekte der Leiblichkeit, die sich aus der Begegnung mit dem Anderen ergeben, vgl. Bedorf 2012, 80. Vor diesem Hintergrund bringt auch Alloa Merleau-Pontys Begriff des Fleisches mit dem Motiv der Verletzlichkeit bei Levinas zusammen: Fleischliche Wesen wären demnach Erfahrungswesen, die sich durch eine Tiefe auszeichnen, nicht um die Innerlichkeit des Leibes zu betonen, sondern um damit – weder Innen noch Außen – dessen Bedingung des Ausgesetztseins darzustellen, vgl. Alloa 2014, S. 203f.
- 416 Vgl. Waldenfels 2000, S. 284f.
- 417 Böhme 2013a, S. 33f. Es wurde oben bereits darauf hingewiesen, dass die Wahrnehmung von Atmosphäre zunächst eine prädiffenzierte Erfahrung des Sich-Spürens ist; vor allem angesichts des Unheimlichen lassen sich spezifische Sinneswahrnehmungen sowie Ich-Pol und Wahrnehmungsobjekt oft erst in einem zweiten Schritt ausdifferenzieren, nachdem Distanz zum Bedrohlichen hergestellt wurde, vgl. Böhme 2001, S. 49f.
- 418 Waldenfels 2006, S. 32. Mit Bezug auf den Leib nennt Waldenfels als Beispiel den Blick in den Spiegel, der es zwar ermöglicht, den eigenen Körper, nicht aber den Leib – und damit sich selbst als Einheit von Körper und Leib – zu erfassen. Wenn der Leib immer schon da ist, bevor er erfasst werden kann, entdeckt sich das Selbst beim Blick in den Spiegel so zugleich als Anderen, vgl. Waldenfels 2000, S. 44.
- 419 Waldenfels 2000, S. 44.
- 420 Waldenfels 2006, S. 120.
- 421 Diesbezüglich betont Levinas, dass die Begegnung mit dem Anderen prinzipiell beides enthält, die Möglichkeit der äußersten ethischen Handlung sowie jene des Mordes und des radikal Bösen; jeder Akt der Gewalt dem Anderen gegenüber läuft aber gleichzeitig ins Leere, da jenes in seiner absoluten Andersartigkeit immer außerhalb der eigenen Reichweite liegt, vgl. Shildrick 2002, S. 91.
- 422 Bal verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass eine derartige Form der Teilhabe (die sie als „complicity“ beschreibt) nicht nur unabdingbar für die politische Wirkkraft der Werke, sondern darüber hinaus auch von der bloßen Wiederholung von Gewalt im Rahmen von Kunst zu unterscheiden ist, vgl. Bal 2010, S. 96.
- 423 Kearney und Semonovitch 2011, S. 4.
- 424 Waldenfels 2008, S. 44.
- 425 Fuchs 2011, S. 173. Über das Unheimliche schreibt er weiter: „Das Unheimliche kann phänomenolo-

- gisch als eine Atmosphäre der Verfremdung beschrieben werden, die den Betroffenen mit überwältigender, zentripetaler Wirkung erfasst und die ihn gerade durch ihre Ungreifbarkeit und Ambiguität in eine existenzielle Verunsicherung, in Bangnis, Angst und Grauen versetzt.“, ebd., S. 178f.
- 426 Waldenfels 2006, S. 126.
- 427 Waldenfels 2008, S. 108.
- 428 Vgl. Waldenfels 2006, S. 115f. An dieser Stelle grenzt sich Waldenfels entscheidend von poststrukturalistischen Studien zum Fremden, allen voran jenen Julia Kristevas, ab, die Identität als eine von Beginn an kontaminierte ansieht und das Fremde so grundsätzlich negativ definiert.
- 429 Waldenfels 2002, S. 97.
- 430 Waldenfels 2000, S. 367. Eben diese Perspektive bezieht Waldenfels auch auf die Fremdheit des anderen Geschlechts, wie im Theorieteil dieser Arbeit bereits erläutert wurde.
- 431 Bal 2010, S. 115, Kursivsetzung der Autorin. Zu dem Umstand, dass die Rezipierenden in die Erfahrung der Werke involviert werden, äußert sich auch die Künstlerin selbst, wobei sie die Verantwortung ihrer Reaktionen gänzlich ihnen selbst überlässt: „As an artist, I do not try to control the experience of the viewer. I simply reveal – expose – an image. I use this word expose (exponer) because it implies vulnerability. The image is not finished in my studio; I complete it in situ, in the very space where the viewer will encounter it. What I propose is that everything that takes place in that space, once I have finished the work, occurs within the viewer’s own space.“, Salcedo im Gespräch mit Merewether im Jahre 1998, Merewether 2000, S. 142.
- 432 Siehe hierzu auch Anmerkung 334, S. 209.
- 433 Barson 2004, o.S.
- 434 Vgl. Alloa 2014, S. 211.

IV *Ästhetische Erfahrung als Erzeugung von Wissen* ***Die Übersetzungsprozesse zwischen Produktion und Rezeption***

In den Werkanalysen hat sich gezeigt, dass die Arbeiten von Margolles und Salcedo in der Art und Weise, wie sie gesellschaftspolitische Ansprüche durch eine affektive Wahrnehmung zum Ausdruck bringen, grundsätzlich die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben verhandeln. In diesem Sinne soll es nun darum gehen, die Übersetzungsprozesse zwischen Produktions- und Rezeptionskontext näher in den Blick zu nehmen, wobei der Akt der Übersetzung nicht als einfache oder direkte Bedeutungsübertragung anzusehen ist. Im Vergleich mit den Arbeiten Alfredo Jaars kann gezeigt werden, inwiefern die Werke von Margolles und Salcedo nicht nur auf die Herausforderungen ihrer spezifischen Entstehungsbedingungen antworten, sondern darüber hinaus eine Begegnung mit der ethischen Fundierung unseres eigenen Daseins ermöglichen.

Wie das Unsagbare zur Darstellung bringen? Zum Verhältnis von Repräsentation und Affekt in den Werken Margolles' und Salcedos

Wie im Hinblick auf die thematische Dimension der hier vorgestellten Werke in der jeweiligen Analyse bereits deutlich wurde, widmen sich Margolles und Salcedo im Wesentlichen der Problematik um eine angemessene Darstellung dessen, was als unsagbar Schreckliches scheinbar außerhalb des Darstellbaren liegt. Wenn es dabei nicht nur um die Frage nach der bildnerischen Wiedergabe und Vermittlung, sondern auch nach den einhergehenden ethischen Herausforderungen geht, so schließen beide an eine Diskussion an, die maßgeblich von Adornos Nachkriegsästhetik geprägt ist. Als ästhetische Theorie, die sich in erster Linie als Antwort auf die geschichtlichen Entwicklungen des 20. Jahrhundert versteht, stellt jene grundlegende Fragen und Aufforderungen an die Funktion und das Wesen der Kunst, auf die es bis heute zu reagieren gilt.¹ Unter dem Diktum, Dichtung nach Auschwitz sei nicht länger möglich, widmet sich Adorno unter anderem dem Paradoxon der künstlerischen Repräsentation des Holocaust, das in der gleichzeitigen Notwendigkeit

und zwangsläufigen Unzulänglichkeit liegt – eine Aporie, aus der es seiner Ansicht nach keinen Ausweg gibt: „Einerseits erlaubt das geschehene Leiden keine Kunst mehr, andererseits braucht es sie, um nicht in Vergessenheit zu geraten.“²

Adornos Kritik adressiert zunächst die ästhetische Kategorie des Schönen, wodurch Kunst, um als solche wirksam zu sein, immer auch eine Form von Genuss impliziert. Damit läuft sie jedoch gleichermaßen Gefahr, den unfassbaren Schrecken durch seine Darstellung in eine angenehme Erfahrung zu verwandeln: „For there is no more radical way of erasing violence or, to use that other concept, of ‘translating’ it away – than to make something appealing out of it, thus mitigating it, giving it beauty, and, unwittingly, redeeming it.“³ Darüber hinaus besteht Adornos Vorwurf an eine Kunst, die sich den Kriegsverbrechen und deren Opfern widmet, darin, dem Geschehenen durch eben diese bestimmte Art der Übersetzung – dem „ästhetischen Stilisationsprinzip“ – gleichermaßen Sinn und Kohärenz verleihen zu wollen: „Werke minderer Qualität helfen bei der ‚Aufarbeitung der Vergangenheit‘, also dabei, die Kultur fortzuführen wie bisher, Auschwitz nicht, wie Adorno, als kategorialen Bruch zu betrachten, sondern als einen Zwischenfall, der überwunden werden kann.“⁴ Adorno zufolge kann die Kunst nach dem Krieg jedoch nicht länger an dem Hegel’schen Geschichtsmodell als positiven Fortschritt festhalten, da eine solche Haltung grundsätzlich affirmativ gegenüber der politisch-moralischen Katastrophe ist.⁵

Vor diesem Hintergrund sind die Arbeiten von Margolles und Salcedo zunächst im Rahmen einer Repräsentationskritik im Sinne Adornos zu verorten, wonach das Konzept der Repräsentation das Grauen in etwas verwandelt, das als Kunst wahrgenommen, distanziert und so eben nicht als kritische Auseinandersetzung konfrontiert werden kann. Um im Folgenden das „Wie“ der Übersetzung – und vor allem das Verhältnis von Repräsentation und Affekten – näher zu untersuchen, sollen die Arbeiten des chilenischen Künstlers Alfredo Jaar zum Vergleich herangezogen werden, die sich ebenfalls die Frage nach den Bedingungen und Grenzen der Darstellbarkeit einer spezifischen historischen Tragödie stellen. In seiner Langzeitarbeit *The Rwanda Project*, großteils von 1994 bis 2000 entstanden, widmet Jaar sich dem Völkermord in Ruanda

– „to contemplate the unimaginable: a genocide happening in one hundred days in a mediatized world, that in this case, in particular instances, looked away or found ways to deny what was happening.“⁶ Gemeinsam mit einem Assistenten reiste der Künstler im August 1994 für zwölf Tage nach Ruanda, um vor Ort Recherchen über ein Massaker unvorstellbaren Ausmaßes zu betreiben: Nachdem in Kigali das Flugzeug des Hutu-Präsidenten Habyarimana abgeschossen wurde, töteten extremistische Hutu-Milizen zwischen April und Juli rund eine Million Menschen; der Großteil der Opfer stammte aus der Tutsi Minderheit, die für den Anschlag verantwortlich gemacht wurde. In den verschiedenen Arbeiten der Werkgruppe (es sind insgesamt über 20 an der Zahl) unterzieht Jaar allen voran die Strategie der fotografischen Repräsentation einer kritischen Befragung und sucht stattdessen nach alternativen Möglichkeiten der Vermittlung.⁷ Wenn er die Rezipierenden dabei ebenfalls in ein affektives Wahrnehmungsereignis involviert, so kann in diesem Zusammenhang der besondere Stellenwert der leibkörperlichen Erfahrung im Falle von Margolles und Salcedo aufgezeigt werden.

Unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Afrika gilt Jaars Interesse zunächst der fehlenden Aufmerksamkeit und Untätigkeit der westlichen Öffentlichkeit für den Völkermord Ruandas. In der Arbeit *Untitled (Newsweek)* aus dem Jahre 1994 zeigt er insgesamt 17 Frontseiten des US-amerikanischen Nachrichtenmagazins Newsweek, das erst im August über die Ereignisse in Afrika berichtete. Die ausgestellten Titelblätter dokumentieren das über drei Monate andauernde Schweigen der westlichen Medien, denen Jaar jeweils einen Untertitel gegenüberstellt, der in nüchterner Sprache die parallelen Geschehnisse in Ruanda schildert. Während Newsweek über den Selbstmord von Kurt Cobain, den amerikanischen Fußball-Cup oder eine geplante Marsmission informiert, heißt es in den Texten: „April 12, 1994: The interim Rwandan government flees Kigali for the town of Gitarama. Relief officials estimate that as many as 25.000 people have been killed in Kigali alone in the first five days of violence.“ oder „July 21, 1994: The United Nations Security Council reaches a final agreement to send an international force to Rwanda. One million people have been killed. Two million have fled the country. Another two million are displaced within Rwanda.“ Damit fungiert *Untitled (Newsweek)* zunächst als Analyse eines politischen Ereignisses im Hinblick auf die globalen

Machtverhältnisse: Indem er die Abwesenheit der Bilder in den westlichen Medien deutlich macht, verweist Jaar auf Manipulationsformen der Wahrnehmung und Repräsentation, die gleichzeitig das Verhältnis der Industriestaaten zu den Ländern der sogenannten „Dritten Welt“ offenbaren.⁸ Wenn er den gezeigten ignoranten Bildern die Sprache in ihrer aufklärenden Funktion gegenüberstellt, dann thematisiert Jaar außerdem den Informationsgehalt des jeweiligen Mediums und damit auch das Versagen der Presse in diesem Zusammenhang: „What appears from this study is a *failure* to inform the world by those whose job is to be informers. [...] The intersection of commodification, information, and aesthetics are politically exposed to show how dangerously powerful is a failure to make and show images.“⁹ Denn mit den abwesenden Bildern und der abwesenden Berichterstattung geht auch die Frage einher, ob die Medienöffentlichkeit nicht hätte Druck auf die Politik ausüben können, früher in den Konflikt einzugreifen.

Dass die Forderung nach dem Zeigen der Bilder allerdings nicht unkritisch formuliert werden kann, sondern gleichzeitig eine weitere entscheidende Problematik nach sich zieht, reflektiert Jaar unter anderem in der Arbeit *Real Pictures* aus dem Jahre 1995. Wie am Beispiel des Covers von Newsweek deutlich wird, das in seiner Ausgabe am 1. August 1994 die Schlagzeile „Hell on Earth“ titelt und das Foto eines kleinen Jungen zeigt, der vor einem Berg von Leichen steht, stellt sich angesichts der Informationspflicht der Medien unmittelbar auch die Frage nach einer angemessenen Darstellung. Wie bereits in Bezug auf Margolles' Reportage *PM 2010* erläutert wurde, thematisiert auch Jaar in seinem Ruanda-Projekt immer wieder das Scheitern des fotografischen Mediums angesichts traumatischer Ereignisse, da selbst mimetische Abbilder das tatsächliche Ausmaß der Tragödie nicht zu vermitteln imstande sind: „I have always been concerned with the disjunction between experience and what can be recorded photographically. In the case of Rwanda, the disjunction was enormous and the tragedy unrepresentable. [...] I discovered that the truth of the tragedy was in the feelings, words, and ideas of those people, and not in the pictures.“¹⁰ *Real Pictures* ist eine Installation aus minimalistisch anmutenden schwarzen Objekten, die in einem dunklen Ausstellungsraum durch den scheinwerferartigen, aber spärlichen Einsatz von Licht in Szene gesetzt und in unterschiedlichen Anordnungen gezeigt werden. Als

Platten flach am Boden sowie in Form von Kuben oder Blöcken ist jedes Objekt aus mehreren, geometrisch angeordneten Boxen zusammengesetzt – mit schwarzem Leinen überzogene Archivschachteln, auf deren Oberfläche jeweils ein weißer Text aufgedruckt ist. Beim Lesen wird deutlich, dass jede dieser Boxen eine Fotografie aus Ruanda enthält, die für die Rezipierenden allerdings nicht einsehbar ist. Mit Orts- und Zeitangaben versehen beschreibt der Text, was auf dem jeweiligen Abbild zu sehen ist, so zum Beispiel: „Ntarama Church, Nyamata, Rwanda. 40 kilometers south of Kigali. Monday, August 29, 1994. This photograph shows a one room brick structure with a few small glass windows. There are many benches in the room placed in close proximity to each other, as if to accommodate many people. It was a Catholic church until some 400 people, who had sought refuge here, were slaughtered during Sunday mass. In the photograph there are too many bodies to count. They are in a particularly grotesque moment of decomposition, where the flesh is still visible, but it is bloated, discolored and rotting. The bodies are littered together with the refugee’s belongings. There are huge rough-edged holes in the wall where mortars crashed through, clearing the way for an ambush by Hutu militiamen armed with machetes.“

Ähnlich wie in *Untitled (Newsweek)* konterkariert Jaar auch hier die Abwesenheit der Bilder mit informativem Text: Indem er die Fotografien nicht zeigt, sondern beschreibt, fordert er die Rezipierenden unweigerlich dazu auf, sich in ihrer Vorstellungskraft selbst ein Bild von den grausamen Geschehnissen zu machen. Auf vergleichbare Weise geht der Künstler auch in *Field, Road, Cloud* aus dem Jahre 1997 vor. Die Arbeit zeigt drei großformatige Landschaftsfotografien, auf denen eine satt-grüne Teeplantage, ein in goldenes Licht getauchter und von Bäumen gesäumter Feldweg sowie eine einzelne Wolke vor blauem Himmel zu sehen sind. Die kleineren begleitenden Ortsskizzen erläutern, dass es sich bei den Motiven um die Umgebung der erwähnten Ntarama Kirche in Nyamata handelt und dass die letzte Fotografie – die Wolke – den Blick nach oben in den Himmel aus Sicht des Fotografen zeigt, der vor der Kirche und inmitten von mehreren Hundert toten Körpern steht.

Dadurch, dass er die Bilder nicht zeigt, thematisiert Jaar in diesen Arbeiten zunächst jenen Voyeurismus, der mit der fotografischen Repräsentation

grauenvoller Ereignisse auf Seiten der Betrachtenden einhergeht. In diesem Zusammenhang wirken die Bilder in *Real Pictures* selbst wie in den minimalistischen Grabstein-Objekten begraben und die gesamte Installation mit der spärlichen Beleuchtung wie ein nächtlicher Bilderfriedhof. Dabei verweist Rancière darauf, dass die Tatsache, dass Jaar die Fotografien in den Boxen verborgen hält, weniger als Bilderverbot zu verstehen ist, sondern eher die Abwesenheit der Opfer deutlich macht, die nicht mehr sind: „It is because these bodies are in fact no longer our contemporaries, the massacre took place, and it took place without any image of it being offered to us.“¹¹ Gleichzeitig eröffnet Jaars Arbeit damit auch einen Diskurs um die Macht und Ohnmacht gegenüber den Bildern, die gezeigt werden und die den Schrecken in der Welt zwar darlegen, die Rezipierenden aber in sicherer Distanz dazu verorten. Die Überfülle an Medienbildern, die uns täglich zugänglich ist, führt nicht nur unsere Sensationslust vor, sondern zugleich auch den Umstand, dass „zum Alltag gewordene Schreckensbilder ihren unmittelbaren Einfluss auf uns verloren haben.“¹² In diesem Sinne hält auch Pollock fest, dass das Leiden anderer das Hauptthema der westlichen Medien darstellt, was auf Seiten der Leser und Leserinnen wiederum zu einer Desensibilisierung und fatalen Unberührtheit führt: „In our world order, the tragic event is so overwhelmingly regular, that we do not know how to contemplate it, even while we are being made aware of it through the saturation of the media with images and reports.“¹³ Außerdem verweist die Autorin darauf, dass speziell im Hinblick auf den afrikanischen Kontext auch eine ethnisch-politische Hierarchie zum Tragen kommt: „‘The suffering of other human beings’ already indicates the implicit connection between suffering and the otheredness of Africa, so that Africa is synonymous with suffering in such a way to naturalize suffering as African, and Africa as a continent of suffering.“¹⁴ Eben solche Kurzschlüsse problematisiert Jaar in *Real Pictures* und *Field, Road, Cloud*, indem das Begehren mimetischen Bildern gegenüber zunächst geweckt wird, nur um einen Augenblick später als solches vorgeführt und gebrochen zu werden. Die Archivschachteln wollen durch die besondere Inszenierung der Objekte – die dramatisch wirkende und bühnenbildartige Beleuchtung sowie die haptische Präsenz des Leinen und der eingestanzten Schrift – angefasst, wenn nicht gar geöffnet werden; das Lesen des Textes entlarvt dieses Bedürfnis als unangemessen, da sich der

Inhalt als zutiefst verstörend und abschreckend erweist. Im Vergleich dazu bilden die Landschaftsfotografien in *Field, Road, Cloud* zwar den konkreten Ort des Traumas ab, der als Schauplatz des afrikanischen Genozids zurückverfolgt werden kann, ohne allerdings das afrikanische Leiden als solches darzustellen: „Representing a landscape marked by, and at times breathtakingly indifferent to, the trauma of genocide [...] the photographs reveal the place of the genocide, Rwanda, as something other than the automatic African backdrop for mediatized images of atrocity.“¹⁵

Im Hinblick auf die grausamen Ereignisse, von denen sie sprechen, lehnen die Werke Jaars das Prinzip der Repräsentation demnach als mimetische Wiedergabe der Wirklichkeit ab, engagieren es aber dennoch insofern, als sie letztlich helfen, auf spezifische Weise „den Abstand zwischen realem Gegenstand und mentalem Akt, zwischen der Gegenwart und der raum-zeitlichen Ferne sowie den Abstand zwischen dem Status des Selbst und dem des Anderen zu überbrücken.“¹⁶ Durch Mittel der Reduktion, des Entzugs und der Absenz wird die Realität nicht abgebildet, sondern neu geschaffen: Wenn sich die „echten Bilder“ im Inneren der Schachteln sowie in der Vorstellungskraft der Besucher und Besucherinnen befinden, liegt die Wirklichkeit, von der Jaar spricht, weniger in den Bildsujets selbst als in der Aktivierung der Rezipierenden.¹⁷ Die Lücken der Darstellung werden durch Sprache und Text einerseits sowie durch die Imagination der Rezipierenden andererseits gefüllt; durch das besondere Verhältnis von Bild und Sprache wird die Tragödie also trotz oder gerade dadurch, dass Jaar ihre Abbildung verweigert, in die Gegenwart gebracht.

Es wurde außerdem deutlich, dass die Werke ihren soziopolitischen Gehalt maßgeblich durch die Art ihrer formalen Inszenierung – den Einsatz von Licht, Raum und Materialien – vermitteln. Sowohl *Real Pictures* als auch *Field, Road, Cloud* werden in abgedunkelten Räumen gezeigt, in ihrer reduzierten Form gleichzeitig aber mit scheinwerferartiger Beleuchtung in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Die minimalistische Art der Wiederholung sowie die satten Farben, besonderen Materialien oder das golden-warme Licht fördern eine sinnliche Wahrnehmung, die dann aber unterbrochen wird und es somit nicht erlaubt, den Schrecken im Sinne Adornos in puren Genuss zu verwandeln: „a ritual or recollective – even auratic – atmosphere [...] that can make

jaded or indifferent viewers slow down as they move through the room and commit themselves both physically and affectively, before being impelled [...] to 'imagine the image' or to interpret it."¹⁸ Ähnlich wie in den Installationen von Margolles werden die Rezipierenden hier zunächst in ein affektives Wahrnehmungseignis überführt und dann aber mit einer schockierenden Realität konfrontiert, die angesichts der ästhetischen Darstellungsdimension umso betroffener macht. Wenn die Besucher und Besucherinnen dazu aufgefordert sind, die schrecklichen Ereignisse selbst zu imaginieren, werden sie auf eine Weise involviert, die eine sichere und überlegende Betrachtungsposition verweigert. Während *Untitled (Newsweek)* das Verhältnis von Sehen und Macht als offenkundige politische Anklage gegenüber der Untätigkeit des Westens vorstellt, verhandeln *Real Pictures* und *Field, Road, Cloud* selbiges wie die Arbeiten von Margolles und Salcedo auf der Ebene des individuellen Wahrnehmungssubjekts.

Im Vergleich wird allerdings auch ein zentraler Unterschied deutlich: Während Jaars Installationen durch die charakteristische Art der „(Kon-)Textualisierung“¹⁹ stets einen konkreten Bezugsrahmen vorgeben, verhandeln die Werke von Margolles und Salcedo das Verhältnis zur Realität, auf der sie gründen, sowie jenes von Vergangenheit und Gegenwart auf eine Weise, die eben keine unmittelbaren, kausalen Verknüpfungen zulässt. Dieser Umstand lässt sich zunächst in beiden Fällen in der Verunsicherung des sehenden und damit interpretativen Zugangs zum Objekt nachvollziehen. Angesichts der Installationen Margolles' werden die Rezipierenden zwar über den Sehsinn verführt, in diesem aber gleichzeitig jäh getäuscht und dessen Erkenntnisfähigkeit dadurch maßgeblich infrage gestellt. Auch in den Werken Salcedos wird die Vorstellung, dass Dinge visuell angeeignet und dabei geistig erfasst werden können, verweigert: Das Sehen erweist sich hier insofern als unzureichend, als durch die Ambivalenz der Eindrücke ebenfalls keine eindeutige Sinnfindung zulässig ist. Im Vergleich dazu verweisen zwar auch Jaars Arbeiten auf die Unzuverlässigkeit visueller Eindrücke (so vor allem angesichts der vermeintlich idyllischen Landschaftsporträts Afrikas in *Field, Road, Cloud*), letztlich wird durch das Lesen der Texte aber doch eine bestimmte Bedeutungsdimension vorgegeben.²⁰ In diesem Sinne dient die sprachliche Ebene seiner Werke gewissermaßen als Ankerpunkt für seinen kritischen Umgang mit Repräsentation: „It

provides a story, a narrative, a *context*, capable of bringing into the present (in verbal time, the original real time now being irrecoverably lost) the event fixed by the camera, which can thus be incorporated, as a historical event and as an outrage, into the texture of the viewer's experience, and thus into his social and political memory."²¹ Die Archivschachteln in *Real Pictures* fungieren ebenso wie die Skizzen in *Field, Road, Cloud* als spurenhafte Auslöser eines Narrativs, das der Künstler im lokalen afrikanischen Kontext ansiedelt. Jaar geht es also weniger darum, Bilder als solche grundsätzlich zu verweigern, sondern ihre Macht neu zu definieren: „He explores what images might do to us so that we confront both visibility and invisibility as the signs by which we know, or fail to know, the suffering – which involves the lives and deaths – of others, notably those inhabiting the African continent.“²²

Im Vergleich mit Jaar verwendet zwar auch Margolles Text als Aufklärung, allerdings ohne die einzelnen individuellen Referenten namentlich preiszugeben. Wenn mit dem Leichenwaschwasser als tatsächliches Zeichen gleichermaßen auch starke Affekte wie Schock und Ekel einsetzen, basieren die Vorgänge der Signifikation hier weniger auf einer sprachlichen Kontextualisierung als vielmehr auf der Frage nach der Bedingtheit der affektiven Wahrnehmung. Angesichts der codierten indexikalischen Spuren kann von einer Art der Vergewärtigung im Sinne Husserls gesprochen werden, die sich als „Re-präsentation über zeitliche und räumliche Abstände hinweg“²³ darstellt: Hiernach wirkt die Vergangenheit in der Gegenwart, *bevor* das Vergangene als solches erinnert wird. Das Verhältnis von Repräsentation und Affekt kann somit als eines angesehen werden, dass sich weniger gegenseitig ausschließt als bedingt, da hier die Frage nach der Macht der Gefühle gleichzeitig die Frage nach ihrer Gemachtheit nach sich zieht.²⁴ Salcedo hingegen – so konnte im Vergleich mit den Gedichten Celans gezeigt werden – verweigert das Potenzial von Sprache angesichts der Erfahrung von Gewalt gänzlich. Nichtsdestotrotz enthalten ihre Objekte Spuren, die allerdings nicht als direkte Referenten fungieren, sondern zuallererst in ihrer spezifischen Materialität wahrgenommen werden ohne dabei gänzlich insignifikant zu sein. In der Analyse der Möbelobjekte hat sich im Sinne Fischer-Lichtes gezeigt, dass es gerade solche Phänomene sind, „die im wahrnehmenden Subjekt eine Fülle von Assoziationen, Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen, Gefühlen hervorzurufen

vermögen und ihm Möglichkeiten eröffnen, sie zu anderen Phänomenen in Beziehung zu setzen.“²⁵ Durch ihr narratives Potenzial, das sich gleichermaßen nie vollständig einlösen lässt – oder, wie Waldenfels es formuliert, aufgrund der Tatsache, dass Assoziationen stets von Dissoziationen begleitet werden²⁶ – engagieren die Objekte Salcedos Repräsentation auf unterschwellige Weise.

Sowohl die Installationen Margolles‘ als auch die Arbeiten Salcedos thematisieren das Prinzip der Repräsentation demnach nicht als eine Form der Verdoppelung oder Verfälschtigung, sondern in seiner produktiven und konstruktiven Wirksamkeit als Vergegenwärtigung von Wirklichkeit. Im Gegensatz zu den Werken Jaars stellen die Arbeiten mit der Spannung zwischen Form und Inhalt ein zum Teil schwer einlösbares Spiel zwischen der eigenen Selbstreferenzialität und ihrer semantischen Dimension vor. Die Kritik am Konzept der Repräsentation betrifft folglich in erster Linie dessen „retardierenden Charakter“, der den Prozess der Bedeutungsfindung stets auf unterschiedliche Weise aufhält.²⁷ Wenn die Werke von Margolles und Salcedo also gerade keine unmittelbare Kontextualisierung zulassen, so stellt sich die Frage, wie die Beziehung zwischen Material- und Zeichenhaftigkeit zur Generierung von Bedeutung beiträgt und das Verhältnis von Repräsentation und Affekten im Speziellen jeweils vorzustellen ist. Die grundlegende Annahme dabei ist, dass die Verunsicherung des Sehens – und daher der intellektuellen Aneignung – durch die leibkörperliche Wahrnehmung ergänzt und das Konzept der Repräsentation somit um eine affektive Dimension erweitert wird; welche Rolle insbesondere Gefühle spielen, kann im Folgenden ebenfalls im Vergleich mit Jaar herausgearbeitet werden. Dahingehend soll nun untersucht werden, inwiefern die Werke von Margolles und Salcedo nicht nur auf formaler Ebene (hinsichtlich des Ineinanderwirkens von Raum und Körper) performativ sind, sondern mit Blick auf ihren soziopolitischen Entstehungshintergrund auch in Bezug auf die Konstitution von Sinn. Wenn sich dieser innerhalb der ästhetischen Erfahrung im wechselseitigen Verhältnis von Subjekt und Objekt, Wahrnehmendem und Erscheinendem ereignet, greift die Opposition von aktivem Subjekt und passivem Objekt nicht länger, wie im theoretischen Einstieg dieser Arbeit bereits angesprochen wurde: „Das Subjekt erfährt sich in den von ihm vollzogenen Prozessen der Bedeutungserzeugung als sowohl aktiv als auch

passiv, weder als ein autonomes Subjekt noch als unbegriffenen Mächten ausgeliefert.“²⁸ In diesem Sinne gilt es im Wesentlichen, den Vorgang der ästhetischen Erfahrung näher zu bestimmen. Grundsätzlich sollte jener dabei nicht als einer missverstanden werden, der sich im Inneren eines Subjekts abspielt, sondern ebenfalls als ein Ereignis im Zwischen, „denn Erfahrungen sind nicht ausschließlich subjektiv, da sie stets auf das bezogen sind, was den Erfahrenden angeht.“²⁹

Gewalt und Tod, Trauma und Schmerz: Erfahrung als Widerfahrnis zwischen Pathos und Response

Um die Wechselwirkungen von Repräsentation und Affekt, kognitiver und sinnlicher Wahrnehmung in den Prozessen der Wissensgenese angemessen zu beschreiben, soll nun der hier vorgestellte Begriff der Erfahrung spezifiziert werden. Diesbezüglich kann mit Waldenfels zunächst grundlegend festgehalten werden: „Erfahrungen machen‘ heißt etwas durchmachen und nicht etwas herstellen.“³⁰ Prinzipiell ist der Begriff der Erfahrung weder als einer zu verstehen, der sich im Sinne des Empirismus auf vorgefundene Tatsachen verlässt, noch als einer, der von vorher entworfenen Denkschemata und Kategorien ausgeht und somit im Feld des Rationalismus anzusiedeln wäre. Im phänomenologischen Sinne meint Erfahrung einen Prozess, in dem sich nicht nur Sinn bildet und artikuliert, sondern auch die Dinge auf diese Weise erst Struktur und Gestalt annehmen.³¹ Insgesamt ist also von einem Erfahrungsbegriff die Rede, der zwar die sinnliche Wahrnehmung betrifft, aber nicht einzig darauf beruht, sondern auch eine kognitive Dimension enthält und dennoch nicht als bloßes Wahrnehmungsurteil (im Sinne von Schlussfolgerungen) anzusehen ist. Erfahrung ist demnach weder als Form phänomenalen Bewusstseins zu verstehen noch auf den Akt des Wissenserwerbs zu reduzieren. Sie wird gleichsam weiter und grundlegender aufgefasst und ist insofern als existenziell zu bezeichnen, als sie ein auf bestimmte Weise bedeutsames Ereignis des menschlichen Daseins meint: „Eine existenzielle Erfahrung machen wir nur dann, wenn ihr Prozess für uns eine bestimmte *lebensweltliche Bedeutsamkeit* gewinnt. Durch sie verändern sich die Relevanzen des Denkens und Handelns.“³² In diesem Sinne spricht auch Waldenfels von einer starken Form der Erfahrung, die im Gegensatz zur schwachen eben nicht

nur die Bereitstellung bloßer Bausteine für Wahrnehmungs-, Gedächtnis- und Körperkonstrukte meint, sondern eher „dass in der Erfahrung selbst Ordnungen entstehen und sich wandeln und dass der Erfahrende nicht unverändert aus solchen Erfahrungen hervorgeht.“³³ Als produktives Geschehnis trägt sie zur Strukturierung und Umstrukturierung der Wirklichkeit bei – eben diese Annahme bildet die Grundlage für die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben sowie nach dem Handlungspotenzial der hier vorgestellten Werke. Die Tatsache, dass auch das Subjekt selbst dabei eine Genese erfährt, kann später mit dem Begriff der Schwellenerfahrung näher beschrieben werden und stellt letztlich das gesellschaftlich wirksame Vermögen ästhetischer Erfahrung dar.

Um der Frage nachzugehen, inwiefern nicht nur die Materialität der Werke hinsichtlich ihrer entgrenzenden Qualitäten, sondern auch ihr Sinn im Akt der Wahrnehmung performativ generiert wird, gilt es zunächst, die Art und Weise der Miteinbeziehung der Rezipierenden näher zu bestimmen. Im Falle von Margolles und Salcedo wurde deutlich, dass sowohl die Steuerung der Wahrnehmung als auch die zeitliche Struktur des Rezeptionsprozesses eine zentrale Rolle spielen. Ablauf, Dauer und Momenthaftigkeit des jeweiligen Wahrnehmungsvorganges sind für die Vorstellung, dass Bedeutung im dynamischen Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt sowie zwischen Repräsentation und Affekten entsteht, entscheidend. Im Folgenden lässt sich aufzeigen, inwiefern die unterschiedliche Radikalität der künstlerischen Strategien maßgeblich in ihrer jeweiligen thematischen Ausgangslage begründet liegt.

Grundsätzlich kann der Umstand, dass die Werke von Margolles und Salcedo von inkommensurablen Erfahrungen zeugen, als eine spezifische Art der Grenzerfahrung beschrieben werden, die der Prozessierung einer zum Teil unassimilierbaren Andersheit dient. Sowohl die Vorstellung des eigenen Todes sowie des grausamen Mords anderer als auch die Konfrontation mit traumatischen Ereignissen, Schmerz und der eigenen Verletzlichkeit stellen einen Angriff auf die eigene Identität dar. Die Verwandtschaft der Empfindung des Ekels und den sich im Unheimlichen äußernden traumatischen Erfahrungen besteht also in ihrer selbstreflexiven Funktion, wobei Menninghaus gleichzeitig den ausschlaggebenden Unterschied dieser beiden Erfahrungen hervor-

hebt, der sich auch im Rezeptionsprozess der vorgestellten Arbeiten nachvollziehen lässt: „Anders als in der Ekelreaktion wird das Widerstandssystem in der traumatischen Erfahrung aber nicht nur bis an die Grenze seiner stärksten und entschiedensten Abwehrhandlung belastet; es wird vielmehr überwältigt.“³⁴ Es findet die vollkommene Inkorporation des Schädlichen statt, das „fortan immer wieder und tendenziell nie mit dauerhaft erlösender Wirkung unbewusst exteriorisiert“³⁵ wird, wie in der Analyse der Werke Salcedos herausgearbeitet wurde. Die Begegnung mit den Möbelobjekten kann als ein Ordnungsprozess beschrieben werden, in dem Eigenes und Fremdes fortwährend voneinander abge sondert wird, wobei der entscheidende Umstand zum Tragen kommt, dass die jeweils gezogene Grenze nicht nur trennt, sondern auch verbindet – ohne dass dieser Vorgang jedoch in ein einheitliches Ganzes münden würde.³⁶ Die Miteinbeziehung der Rezipierenden gestaltet sich hier als ein integraler und subtiler Prozess, der ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Einsatz erfordert, wie auch Bal betont: „Of course, visitors interact with art with different intensities. But unlike most art, Salcedo’s enforces a degree of willingness to be affected. This is not a vague speculation but an actual feature of her art.“³⁷

Im Vergleich dazu verlangen die Installationen Margolles’ weniger Eigeninitiative, wenn die Besucher und Besucher auf unfreiwillige Weise in die Werke involviert werden und gerade deshalb mit der Reaktion des Ekels einen lebensversichernden Akt der Ausgrenzung verhandeln. Die Konfrontation mit dem Tod dient hier nicht wie im Falle von Trauerritten dazu, den Bruch zwischen Lebenden und Toten zu überbrücken und die Verstorbenen so auf gewisse Weise ins Leben zu integrieren. Die Werke entlarven vielmehr einen ungesicherten Zwischenraum, in dem „der eigene Körper in einer ihm inhärenten Fremdheit wahrgenommen wird, da dessen kulturhistorisch konditionierte und vertraute Ordnung fühlbar durchbrochen wird.“³⁸

Im Gegensatz zum Traumatischen ist das Ekelhafte außerdem insofern beherrschbar, als es als Erkenntnisform nachträglich angeeignet werden kann. In diesem Sinne scheinen Schock und Ekel innerhalb der Installationen Margolles’ der unwiderruflichen Endlichkeit des Todes zu entsprechen, die nicht zuletzt auch den Ausgangspunkt der Künstlerin selbst darstellt: In Verbindung mit ihrer Arbeit im Leichenschauhaus widmet sich Margolles den direkten Opfern

und damit der Materialität toter Körper, die zum Gegenstand äußerster Gewalt und Brutalität wurden und die sie den Rezipierenden im Rahmen einer kurzen, aber heftigen Überwältigung aufdrängt. Die Anonymität dieser Opfer geht sowohl auf Seiten der Produktion als auch aus Sicht der außerhalb dieses Kontextes situierten (westlichen) Rezipierenden mit einer fragwürdigen Bewertung von Leben und Körpern einher, wie die Reaktion des Ekels mitunter deutlich macht.³⁹ Im Vergleich dazu sucht das Unheimliche in den Werken Salcedos – das visuelle Trauma auf kognitiver Ebene sowie die leibkörperliche Komplizenschaft und die haptische Wahrnehmung der eigenen Verletzlichkeit – eher die immerwährende Anwesenheit des traumatisch Fremden zu vermitteln, das letztlich droht, das eigene Selbst gänzlich auszulöschen: „We must cope with the invasion of a force we construe as alien that threatens to substitute its being for our own.“⁴⁰ Entsprechend widmet sich die Künstlerin angesichts von Plünderungen und Vertreibungen sowie in Bezug auf das planmäßige Verschwindenlassen von Menschen weniger den tatsächlichen Opfern als den Hinterbliebenen und Angehörigen: „I am interested on how a violent event begins and continues to influence the lives of the people that were not directly touched by violence, that is, the ones that are not dead, the ones that outlived the event.“⁴¹ Im Hinblick darauf, dass in Entführungsfällen die Festnahme oft nicht bestätigt und ein Großteil der vermissten Personen niemals gefunden wird, muss das Schicksal der Opfer – allen voran die Frage, ob sie noch am Leben sind – ungeklärt bleiben. Es sind dieser schmerzvolle Verlust und die Ungewissheit, die die Objekte aus *La Casa Viuda* und der Werkgruppe ohne Titel als Leere und Abwesenheit verkörpern und für die Rezipierenden als Atmosphäre des Unheimlichen erfahrbar machen.

Für den Akt der Bedeutungsgenese innerhalb der ästhetischen Erfahrung sind die zeitliche Struktur des Rezeptionsprozesses sowie die jeweilige Intensität der Wahrnehmung also deshalb entscheidend, da sie das Bewusstwerden der eigenen Erfahrung möglich machen. Diesen Umstand beschreibt Bal grundsätzlich als „performance of duration“⁴² und verweist damit nicht nur darauf, dass die Arbeiten als Zeugnisse vergangener Geschehnisse im Hier und Jetzt Teil der Wirklichkeit der Rezipierenden werden, sondern gleichzeitig auch Zeitlichkeit selbst erfahrbar machen. Während Ersteres die präsentische Beschaffenheit der Werke kennzeichnet und als allgemeines Merkmal perfor-

mativer Kunst angesehen werden kann, meint Letzteres das tatsächliche Verstreichen von Zeit und folglich die Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung. Beide Aspekte gehen im Falle von Margolles und Salcedo miteinander einher: Präsentisch sind die Arbeiten nicht in dem Sinne, dass alles auf einmal sichtbar wäre, sondern insofern, als die Rezipierenden ihre „vollständige Entfaltung erst in der Zeit“⁴³ erfahren. Mit dem Bewusstwerden von zeitlicher Differenz – einem Vorher und Nachher bei Margolles – sowie der Verlangsamung und Streckung von Zeit bei Salcedo können Wahrnehmungsmechanismen als solche erst in Erscheinung treten und schließlich mit der Referenzialität der Werke in Verbindung gebracht werden.⁴⁴

Als performance of duration gedacht lässt sich die jeweilige ästhetische Erfahrung also grundsätzlich als ein reflexiv-performatives Verhältnis beschreiben, das die Rezipierenden in wesentlichem Maße auf sich selbst zurückverweist. An dieser Stelle wird bereits deutlich, inwiefern gerade der subjektive und singuläre Rezeptionsprozess elementar für die Generierung von Bedeutung ist; der Stellenwert, der Gefühlen dabei zukommt, soll nun im Vergleich mit einer weiteren Arbeit Alfredo Jaars herausgearbeitet werden.

Die Installation *The Eyes of Gutete Emerita* stammt aus dem Jahre 1996 und ebenfalls aus Jaars Ruanda-Projekt. Die Arbeit wird in zwei jeweils verdunkelten Räumen gezeigt. Im ersten erscheint vor einer schwarz gestrichenen Wand auf Augenhöhe eine von hinten beleuchtete Schriftzeile, die zunächst in den Genozid von Ruanda einführt: „Over a five month period in 1994, more than one million Rwandans, mostly members of the Tutsi minority, were systematically slaughtered as the world closed its eyes to genocide.“ Dann erzählt der Text das Einzelschicksal von Gutete Emerita, die das oben angesprochene Massaker während der Sonntagsmesse in der Ntarama Kirche überlebt hat. Gemeinsam mit ihrer Tochter gelang es ihr zu fliehen, nachdem sie hatte mit ansehen müssen, wie ihr Mann Tito Kahinamura und ihre zwei Söhne Muhoza und Matirigari im Alter von zehn und sieben Jahren getötet wurden. Die Besucher und Besucherinnen erfahren außerdem, dass sich die beiden Frauen wochenlang in den Sümpfen versteckt und diese nur nachts verlassen hatten, um nach Essen zu suchen. Nachdem Jaar schließlich noch auf eindringliche Weise den verlorenen und ungläubigen Gesichtsausdruck der Witwe und ihre Gesten

beschreibt, die auf verwesende Körper am Erdboden zeigen, schließt der Text mit der Ich-Perspektive des Künstlers und den Worten: „I remember her eyes. The eyes of Gutete Emerita.“ Dann werden die Rezipierenden in den nächsten Raum geführt, wo sie auf einen mittig platzierten, überdimensional großen Leuchttisch treffen, auf dem ein Berg unzähliger Dias – es sind ungefähr eine Million an der Zahl – aufgeschüttet liegt. Angesichts der zuvor erhaltenen Informationen lassen diese zunächst an die Masse der Opfer und der Haufen aus der Ferne in seiner fahlgrauen Farbe an einen Ascheberg denken.⁴⁵ Bei näherem Herantreten wird deutlich, dass jedes dieser Fotos das gleiche Motiv zeigt: die Augen von Gutete Emerita, die den Blick direkt in die Kamera richtet und die Rezipierenden daher unmittelbar ansieht. Mit den Lupen, die auf dem Tisch liegen und zur genaueren Betrachtung der Lichtbilder einladen, erinnert die gesamte Installation an ein Fotolabor und wirkt so ernüchternd dem emotionalen Gehalt des Dargestellten entgegen.⁴⁶

Zunächst kann festgehalten werden, dass Jaar auch hier das Thema der Repräsentation verhandelt, dabei allerdings weniger das Verbergen der Bilder thematisiert als vielmehr ein Übermaß an Sichtbarkeit: Die Inszenierung im Licht (der Leuchttisch) sowie das Motiv der Augen (das Sehen als Erkennen) fungieren als metaphorische Mittel der Bildwerdung, die durch die unzählige Wiederholung der immer selben Darstellung zusätzlich gesteigert wird. Letztere zieht überdies eine Intensität und Dringlichkeit nach sich und „adds the pathos which turns this innocent image into an obsessive memory, an open question about the future, a painful concern, finally a responsibility that is hard to pin down and is harrowing for this very reason.“⁴⁷ Demnach steht die eine Million Diapositive nicht nur für die Masse der Opfer, sondern „in their chaotic distribution, particularly, they have another, self-critical function as a kind of periphrasis for indeterminability or inadequacy.“⁴⁸ Damit zeigt Jaar auch in dieser Arbeit nicht das Grauen selbst, sondern dessen Nicht-Darstellbarkeit in Form eines zurückbleibenden Traumas – genauer: das Trauma einer einzelnen Überlebenden, jenes Gutete Emeritas.

230 Der Rezeptionsprozess gestaltet sich hier ebenfalls als selbstreflexives Geschehen, das im Sinne Bals als performance of duration bezeichnet werden kann. Durch die Aktivierung von Raum und Zeit – oder, wie Pollock es for-

muliert, die Kombination von „architectural choreography and cinematic durée“⁴⁹ – wird Bedeutung performativ, also über die gesamte Dauer des Rezeptionsprozesses hinweg, hervorgebracht und wir selbst letztlich dazu angeleitet, unser Verhältnis zu dem Gesehenen zu befragen: „Space situates the viewer who is asked to be exposed over time to the sequencing of images and texts Jaar constructs as his event.“⁵⁰ Ähnlich wie im Falle Margolles‘ stellt sich die Involvierung der Rezipierenden hier als gezielte Steuerung dar: Die Dramaturgie der Rezeptionserfahrung – die synästhetische Verführung durch die Inszenierung von Hell und Dunkel sowie die aufeinanderfolgende Preisgabe an Informationen – führt zu einer „schrittweisen, mehrstufigen Bewusstmachung“⁵¹, die in einer direkten und unmittelbaren Begegnung mit Gutete Emerita kulminiert, zu der wir durch die bereitstehenden Lupen zusätzlich aufgefordert werden. Wie bereits in *Real Pictures* und *Field, Road, Cloud* wird diese performative Bedeutungsfindung durch den Einsatz von Sprache gelenkt. Text und Bild stehen dabei in einem komplementären Verhältnis zueinander, wie Rancière festhält: „If words and visible forms must be put together, it is in order to increase the weight of the words by form, and the power of the gaze by the ribbon of words leading to it.“⁵² Allerdings muss an dieser Stelle auch betont werden, dass Jaar in *The Eyes of Gutete Emerita* zwar Bilder verwendet, die Rezipierenden aber letztlich ebenfalls davon abschirmt, jenes Grauen zu sehen, das die Augen Gutete Emeritas miterleben mussten. Er stellt den Besuchern und Besucherinnen auch in dieser Arbeit keine ikonischen Bilder oder westlich-kolonialistische Tropen von Afrika zur Verfügung: „They are not icons. We cannot, therefore, be mere tourists, bystanders, or viewers. What we see is what we are given now to know.“⁵³ Durch den direkten Augenkontakt werden wir auf eine Art mit dem Schicksal dieser Frau konfrontiert, die wie im Falle von Margolles und Salcedo als Aushandlung des Eigenen und Fremden anzusehen und somit auf affektiver Ebene anzusiedeln ist. Es entsteht eine intime eins-zu-eins-Begegnung, die Jaar mit der Ich-Perspektive in „I remember her eyes“ vorbereitet: „The implied question being: will you too remember her eyes – eyes that look at you but see murder?“⁵⁴

Durch diesen unmittelbaren Blickkontakt werden wir nicht nur individuell adressiert, sondern auch auf spezifische Weise – ähnlich wie bereits in Oscar Muñoz‘ Arbeit *Aliento* – in Verantwortung gezogen. Während die selbstre-

flexive Dimension dort durch den Spiegel evoziert wird, sich letztlich aber als ebenso flüchtige wie vergebliche Begegnung darstellt, geschieht dies hier durch die „Auge-in-Auge-Involvierung der Betrachter_innen“⁵⁵ auf noch intensivere und eindringlichere Weise: „Before meaning enters in [...], looking at a face, especially into the eyes, is really an act of ‘devotion’ and responsibility, an *observare* and not simply a *spectare*, an act to which I commit attention and passion and thereby recognize myself in relation to the other, disappropriating myself, unjaded.“⁵⁶ Der Blick Gutete Emeritas spricht uns aktiv an, wodurch wir wiederum dazu aufgefordert sind, uns in ihre Lage zu versetzen: Indem er ihre Geschichte namentlich, zeitlich und räumlich verortet, involviert uns der Künstler in einen Identifikationsprozess, der uns an die Stelle Gutete Emeritas treten und ihr Schicksal als unser eigenes imaginieren lässt. Den Umstand, dass dieser Vorgang zwangsläufig emotionalisiert wird – vor allem dann, wenn von ihren ermordeten Kindern die Rede ist – beschreibt Mouffe als Jaars „tiefes Gespür für die Rolle der Gefühle im Identifikationsprozess und für die Funktion von leidenschaftlicher Anteilnahme in der Konstitution von politischen Identitäten.“⁵⁷ So lösen die imaginierten Ereignisse des Grauens wie bereits in *Real Pictures* oder *Field, Road, Cloud* Schock und Entsetzen, die unmittelbare Begegnung mit einem konkreten Opfer hier außerdem Betroffenheit und Mitgefühl aus. Während der Ton in *Untitled (Newsweek)* noch vergleichsweise neutral und primär auf Aufklärung ausgerichtet ist, kommt in *The Eyes of Gutete Emerita* (ebenso wie in *Real Pictures*) nicht zuletzt das suggestive Potenzial der Sprache zum Tragen. In der Art und Weise, wie Jaar die Gesten sowie den Ausdruck und Blick Gutete Emeritas beschreibt, evoziert er ihre direkte (mündliche) Zeugenaussage und mit dem Erlebten auch ihre Gefühle, ihren Schmerz und ihre Trauer: „Words are more frequently considered closer to the communication of feeling and experience. Words, particularly those of oral testimony, are still connected to the body of the sufferer.“⁵⁸ Jaar setzt in der Konfrontation mit dem Schicksal Gutete Emeritas also nicht nur auf eine intellektuelle oder reflexive Auseinandersetzung, sondern maßgeblich auch auf unsere Gefühle. Diesbezüglich verweist Höller darauf, dass der Vorgang, sich mit anderen und ihren untragbaren Schicksalen zu identifizieren, letztlich aber immer ein gewisses Maß an Distanz bedarf.⁵⁹ Im Vergleich dazu wurde angesichts der Werke von Margolles und Salcedo bereits

deutlich, dass eben diese Möglichkeit gerade durch die Anonymität der Spuren unterbunden wird. Die Art und Weise, wie die Rezipierenden hier an die Ereignisse, die den Werken eingeschrieben sind, anknüpfen können, ist vielmehr als analoge leibkörperliche Erfahrung zu beschreiben – die Erfahrung des Verlusts des eigenen Körpers sowie die unheimliche Begegnung mit dem Fremden im eigenen Selbst. Das Wesen dieser affektiven Wahrnehmung, die nicht nur als emotionale Anteilnahme anzusehen ist, kann im Folgenden mit Waldenfels' Vorstellung der Erfahrung als „Widerfahrnis“ näher charakterisiert werden.

Als etwas, das uns begegnet, beschreibt Erfahrung als Widerfahrnis zunächst ein Ereignis im Zwischen, das weder als subjektiver Akt zu verstehen ist, der einen Sinn intendiert und gewissen Regeln folgt, noch als objektiver Vorgang, der sich in der Welt abspielt und von außen beobachtet und manipuliert werden könnte.⁶⁰ Ein Widerfahrnis meint als performatives Geschehen folglich jenes Auffällige, das uns als nicht bewusst vollzogener Akt, also ohne unser eigenes Zutun überkommt und somit „all das, was uns einfällt, auffällt, was sich aufdrängt, uns anlockt, abschreckt, auffordert, was uns verletzt, uns zu denken gibt und uns im äußersten Fall [...] vernichtet.“⁶¹ Solche weder zweck- noch zielgerichteten Ereignisse, die uns zustoßen und überkommen, sind nach Waldenfels als „Pathos“ bzw. „Pathisches“ zu bezeichnen und meinen im buchstäblichen Sinne eine Art Lernen durch Leiden.⁶² Wenn damit schon auf bestimmte Unebenheiten und Abgründe der Erfahrung verwiesen ist, können in dieser Hinsicht gerade die Momente der Gewalt und das Trauma, der Zustand von Schmerz sowie die Begegnung mit dem Tod, die den Werken von Margolles und Salcedo eingeschrieben sind, als Widerfahrnisse angesehen werden. Ohne die pathologische Dimension des Trauma-Begriffs zu adressieren, sind die genannten Erfahrungen als Störungen oder Gefährdungen und somit als eine Art Verletzung zu beschreiben: Dem Widerfahrnis als solchem ist von Grund auf eine gewisse Gewaltsamkeit inhärent, sofern es „physische und psychische, harte und weiche, aktuelle, habituelle und institutionelle“⁶³ Aspekte von Gewalt umfasst. Dieser Umstand ist angesichts der hier vorgestellten Arbeiten sowohl auf die ursprünglichen Opfer zu beziehen sowie darauf, was den Besuchern und Besucherinnen im Museum widerfährt. Affekte

können in dieser Hinsicht im Sinne von „afficere“ ebenfalls als Formen des (verletzenden) Antuns oder Angehens verstanden werden.⁶⁴

So sind unsere Gefühle und Reaktionen angesichts der Werke von Margolles und Salcedo in ihrer unterschiedlichen Intensität darauf zurückzuführen, dass diese uns auf radikalere oder subtilere Art letztlich unvorbereitet treffen, unsere Möglichkeiten und Erwartungen übersteigen und sämtliche Entwürfe und Vorkehrungen hinter sich lassen. Im Hinblick auf die oben formulierten Herausforderungen an eine Kunst nach Auschwitz suggerieren Margolles und Salcedo mit ihren Arbeiten weder eine Auflösung der entsetzlichen Ereignisse noch bieten sie abschließende und endgültige Antworten, sondern präsentieren vielmehr die Bruchstellen als solche: Als Widerfahrnis gedacht generieren die Werke jeweils ein analoges Moment, das die Rezipierenden auf sich selbst und ihren Körper als gelebte Erfahrung zurückverweist. Wie oben herausgearbeitet wurde, machen beide dabei den entscheidenden Umstand geltend, dass die Begegnung mit dem Anderen – ob im Kontakt mit toten Fremd-Körpern durch das Leichenwaschwasser oder angesichts traumatisch dissoziierter Erfahrungen – immer auch das Eigene betrifft. In Margolles' Installationen wird der mitunter zufällige und ungesühnte Tod fremder Menschen durch den Kontrollverlust über den eigenen Körper erfahrbar gemacht, angesichts der Möbelobjekte Salcedos verweist der Schmerz anderer nicht nur auf unsere eigene Verletzlichkeit, sondern darüber hinaus auf das Fremde im eigenen Dasein. In diesem Zusammenhang betont Waldenfels, dass das Widerfahrnis nicht nach eigenem Belieben, sondern ohne Zutun und Zustimmung des wahrnehmenden Subjekts geschieht.⁶⁵ Wenn damit auch das Risiko einhergeht, dass selbiges aus diesem Prozess nicht unverändert hervorgeht, liegt eben darin gleichzeitig das gesellschaftlich wirksame Potenzial der hier vorgestellten Werke begründet, das im letzten Abschnitt näher definiert wird.

234 In diesem Sinne macht es die Vorstellung der Erfahrung als Widerfahrnis auch möglich, in der Begegnung der Rezipierenden mit den Werken nicht nur deren Wirkungsweise, sondern zugleich die Reaktion der Besucher und Besucherinnen auf das Erlebte zu fassen. Das Ereignis als Pathos, das uns trifft, bedeutet demnach nicht vollkommene Willkürlichkeit oder Sinnwidrigkeit, sondern ist unweigerlich stets mit unserem Antworten darauf verbunden, das als „Response“ zu verstehen ist: „*Mir* widerfährt etwas, zu dem *ich* mich so oder so

verhalte. [...] Dieses *Wovon* des Getroffenseins verwandelt sich in das *Worauf* des Antwortens, indem jemand sich redend und handelnd darauf bezieht, es abwehrt, begrüßt und zur Sprache bringt.“⁶⁶ Entscheidend ist, dass dieses Antworten nicht kausal an das Pathische geknüpft ist – also im Sinne der Kontinuität von Ursache und Wirkung –, da eine solche Vorstellung der Erfahrung Ordnung oder Regelmäßigkeit zuschreiben würde. Im Gegensatz dazu kennzeichnet sich das Widerfahrnis grundsätzlich durch ein Moment der Vorgängigkeit, wodurch jede Bezugnahme darauf wiederum aus einem zeitlichen Abstand heraus geschieht: Als „*Vorgängigkeit* einer *Wirkung*, die ihrer *Ursache vorausgeht*“⁶⁷ strahlt das Getroffensein-von gewissermaßen auf das Geschehene zurück und erzeugt im Nachhinein seine Geschichte. Erst indem wir darauf antworten, tritt das, was uns getroffen hat, als solches zutage; das Antworten selbst kommt in dem Sinne immer zu spät und entspricht folglich „der *Nachträglichkeit* eines Tuns [...] als eine *Wirkung*, die ihre *Ursache* übernimmt.“⁶⁸ In dieser Hinsicht stellt die selbstreflexive Auseinandersetzung mit der Erfahrung, die die hier vorgestellten Werke ermöglichen, unsere „Antwort auf die Herausforderung dar, die vom Erscheinen des Objektes ausgeht“⁶⁹, die gleichzeitig die (semantische wie affektive) Wirkungsweise dieser Werke erst konstituiert. Auf eben diese Weise wird Bedeutung als Wahrnehmungsereignis performativ hervorgebracht: Die Erfahrung der Erfahrung – das Bewusstwerden der eigenen Wahrnehmung sowie die entsprechende assoziative Kontextualisierung – geschieht dabei stets vor dem Hintergrund einer uneinholbaren Verzögerung, die Waldenfels im Sinne eines genuinen Auseinandertreten als „zeitliche Diastase“⁷⁰ bezeichnet und Erfahrung sprichwörtlich zur „Auseinandersetzung“⁷¹ werden lässt.

Wenn ästhetische Erfahrung hier als Vorgang zwischen Pathos (der Wirkungs- oder Erscheinungsweise der Werke) und Response (das Wahrnehmen der eigenen Wahrnehmung) gedacht wird, dann nehmen sowohl die Empfindung des Ekels als auch die Atmosphäre des Unheimlichen am Prozess der Sinnfindung teil – und zwar bereits *bevor* sie in der nachträglichen Analyse in Worte übersetzt werden: „Bei Empfindungen und Gefühlen handelt es sich also um Bedeutungen, die sich körperlich artikulieren und nur durch und als diese körperlichen Artikulationen bewusst zu werden vermögen.“⁷² Um sie sowohl

von sprachlichen Gehalten als auch von Interpretationen zu unterscheiden, schlägt Fischer-Lichte eine begriffliche Differenzierung vor, wonach Bedeutung hier eher als Bewusstseinszustand oder Emergenz aufzufassen ist.⁷³ Gleichzeitig wurde in der jeweiligen Analyse auch deutlich, dass dies nicht unabhängig von einer assoziativ-semantischen Dimension – und damit sowohl von dem individuellen, lebensgeschichtlichen als auch dem durch gesellschaftliche Praxis und soziale Normen geprägten Bedeutungssystem des jeweiligen rezipierenden Subjekts – geschieht. Da eine Ästhetik des Performativen die Semiozität von Ereignissen somit nicht im Widerspruch zu ihrer Performativität sieht, soll im Folgenden das Verhältnis von Material- und Zeichenhaftigkeit im Akt der Wahrnehmung genauer bestimmt werden.

Die Hervorbringung von Bedeutung im und als Akt der Wahrnehmung:

Kunst als Wissensform Gefühle als Bedeutungen anzusehen meint an dieser Stelle nun weder, dass es in Bezug auf die vorgestellten Werke nichts zu verstehen gäbe, noch, dass das generierte Wissen als gänzlich vordiskursiv oder vorsprachlich anzusehen wäre. Daher soll im Folgenden die affektive Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zu hermeneutischen Prozessen näher untersucht werden. Dabei kann gezeigt werden, dass das Potenzial einer Fokussierung auf den Körper auf wissenschaftstheoretischer Ebene darin besteht, auch jenes fassen zu können, das außerhalb der traditionellen Wissensordnungen liegt.

In den beiden Werkanalysen wurde bereits deutlich, dass der Akt der bewussten Interpretation und damit der Zugang zum jeweiligen Objekt problematisiert wird, da „Verstehen“ hier nicht länger das Entschlüsseln eines ästhetischen Gegenstandes als semiotisches Gebilde oder als Lesen eines Textes meint. In diesem Zusammenhang ist im Anschluss an Gadamer festzuhalten, dass der Gegenstand des Verstehens grundsätzlich nicht in einem bestimmten Sinn des Werkes liegt, der im Rahmen eines reproduktiven Aneignungsvorganges als Inhaltsanalyse konstituiert werden kann, sondern im Werk selbst; Bedeutung stellt demnach zwar ein Moment, nicht aber das Ziel der hermeneutischen Auslegung dar.⁷⁴ Als wirkungsgeschichtliches Bewusstsein kann Verstehen hier als zirkuläre Struktur beschrieben werden, innerhalb der wir uns immer wieder neu gegenüber unserem eigenen Vorverständnis und der Geschichtlichkeit des

Gegenstandes situieren müssen. Der Umstand, dass dieser Vorgang aufgrund einer inhärenten Mehrdeutigkeit niemals endgültig sein kann, wird als offenes Problem formuliert, wonach es mehrere, durchaus widersprüchliche Arten der Auslegung gibt, die in Logik und Argumentation folgerichtig sein können. Verstehen ist hier als produktive Vermittlungsleistung zwischen Produktions- und Rezeptionskonzept anzusehen, wobei das eigene Bedeutungssystem mit dem des Werkes zu einem gemeinsamen, umfassenderen Horizont verschmilzt.⁷⁵ Ein Auslegungsvorgang muss demzufolge zwar kritisch sein, kann aber im Hinblick auf den jeweiligen Bezugsrahmen trotz all der Brüche (bzw. Vor- und Rückgriffe) zu einer einheitlichen Aussage führen.⁷⁶

Während ein hermeneutischer Zugang letztlich darauf hinausläuft, Divergenzen und Differenzen in einem harmonisierenden Verstehensprozess zu überwinden, zweifeln die Werke von Margolles und Salcedo eben diese Möglichkeit an, indem sie gerade nicht die Frage nach einer potenziell richtigen Bedeutung auf Basis der Unterscheidung von wahr oder falsch stellen. Da das, was im Werk als Bedeutsames wahrgenommen wird, gleichzeitig immer in seiner Kontingenz und Hinfälligkeit anerkannt wird, zeigen sie eher die Brüche des Verstehens auf. Den damit bezeichneten Umstand, dass sich die Kunst „den verstehenden Aneignungen, zu denen sie gleichwohl provoziert, immer auch wieder entzieht“⁷⁷, beschreibt Rebentisch als die Unerschöpflichkeit ästhetischer Erfahrung. In diesem Sinne verweist auch Fischer-Lichte darauf, dass angesichts einer Ästhetik des Performativen das Verstehen, wie es im Rahmen hermeneutischer Prozesse vorgestellt wird, selbst an seine Grenzen gebracht wird – vor allem dann, wenn die Materialität der Werke in den Vordergrund tritt.⁷⁸ Hinsichtlich der Frage nach der Übersetzung zwischen Produktion und Rezeption tritt an die Stelle der künstlerischen Repräsentation also die ästhetische Praxis des wahrnehmenden Subjekts. Die Wirkungsweise der hier vorgestellten Werke liegt so nicht länger in einem finalen ästhetischen Urteil, sondern im Prozess der Erfahrung begründet, den sie hervorbringen. Dieser wiederum ist im Streit zwischen Ding und Zeichen angesiedelt, wie auch Menke festhält: „Sich der Kunst auszusetzen, verlangt vielmehr, dem Stoß ihrer Kraft zu folgen, mit der sie beides, das Zeichen mit seiner Bedeutungstiefe, das Ding in seiner geformten Materie, aus- und gegeneinander hält.“⁷⁹ Menke vertritt im Anschluss an Adorno einen reflexionsästhetischen Ansatz, wonach sich die Erfahrung von

Kunst zwischen der materiellen Dinghaftigkeit eines Gegenstandes und dessen semiotischer Bedeutungshaftigkeit aufspannt, gleichermaßen aber doch jeglichen Akt der Vernunft unterläuft. Der Umstand, dass jede abschließende Deutung zum Scheitern verurteilt ist, meint also nicht, dass es in der Kunst generell nicht um Gehalte gehe, sondern beschreibt eine Krise des Urteilens, die als Negativität der ästhetischen Erfahrung bezeichnet werden kann.⁸⁰ Die Rezipierenden werden demnach vom Wahrgenommenen affiziert, ein Verstehen im Sinne einer Interpretation der eigenen Erfahrung vor dem Hintergrund und Kontext der Werke ist jedoch allenfalls nachträglich möglich.⁸¹

Mit der Verunsicherung des hermeneutischen Zugangs zum ästhetischen Gegenstand ist nun *ein* Moment der Erfahrung angesichts der hier vorgestellten Werke beschrieben, allerdings nicht ihre affektive Dimension berücksichtigt. Diesbezüglich verweist Voss darauf, dass die Vorstellung der Affizierung grundsätzlich nicht mit jener der Reflexivität kontrastiert werden muss und plädiert für eine Verbindung von reflexionsästhetischen Ansätzen und solchen, die das intensiviertere Erleben der Gegenwart in den Blick nehmen.⁸² In diesem Sinne wurde in der Analyse bereits deutlich, dass Affektivität und Immersion hier keineswegs Vorgänge gesteigerter Selbstpräsenz bedeuten, die das wahrnehmende Subjekt im Rahmen von Verständigung und Übereinkunft letztendlich sich selbst näher bringen. Anstatt die Integrität des Subjekts wiederherzustellen, greift die Vorstellung ästhetischer Erfahrung als Widerfahrnis selbiges fundamental an und enthält dadurch immer auch Momente des Selbstentzugs und der Fremdheit. Das Pathos entzieht sich sowohl der Kausalität als auch der Intentionalität – also dem Auffassen, Verstehen und Deuten des Geschehenen – und verhindert folglich „die sinnhafte Verarbeitung von Erfahrung mit der Folge, dass die Bruchstellen der Erfahrung durch Sinndeutung übertüncht würden.“⁸³ So wurde in den Werkanalysen Salcedos deutlich, dass die jeweiligen Geschehnisse selbst nicht gezeigt, sondern durch semantische Leerstellen stets aufs Neue von den Rezipierenden imaginiert werden müssen. Von den Objekten angeleitet folgen jene der Aufforderung zur Interpretation, gelangen aber im Gegensatz zu den Arbeiten Jaars nie zu einem befriedigenden Abschluss, sondern finden sich in einem andauernden Vorgang des Sich-immer-wieder-neu-in-Bezug-Setzens zu den Werken wieder.

Die Mehrdeutigkeit der gewonnenen Eindrücke ist dabei nicht nur für die Unabschließbarkeit dieses Prozesses verantwortlich, sondern nötigt die Rezipierenden außerdem dazu, unterschiedliche, zum Teil divergierende Positionen gleichzeitig einzunehmen. In diesem Zusammenhang besteht die Ambivalenz des Unheimlichen darin, das es stets auch auf das Gegenteilige einer Sache verweist und so die epistemologische Grundlage des Denkens infrage stellt: „The uncanny paradoxically signifies the very problem of fixed meanings, of definitions and univocal meanings, of concepts and science.“⁸⁴ Es ist dieser Eindruck, der laut Rebentisch im Anschluss an Eco als Offenheit der Werke im Sinne einer konkreten Unvollendetheit zu beschreiben ist: „Das ‚Kunstwerk in Bewegung‘ lädt nämlich dazu ein, es in einem Akt der Interpretation zu konkretisieren, um zugleich jede dieser Interpretationen an ihre eigene Kontingenz zurückzuverweisen. Eben deshalb bleibt die Erfahrung seiner Unauserschöpflichkeit in jeder einzelnen seiner Interpretationen oder Realisationen präsent.“⁸⁵

Im Vergleich dazu scheint die Empfindung des Ekels angesichts der Installationen Margolles‘ zunächst dieser Unendlichkeit und Unabschließbarkeit der ästhetischen Erfahrung entgegenzulaufen: Menninghaus betont, dass selbiger das Feld des Ästhetischen nicht nur von außen definiert und bedroht, sondern stets auch schon von innen infiltriert hat.⁸⁶ Dies spiegelt sich nicht zuletzt in der dezidierten Einflussnahme durch die Künstlerin und in dem oben dargelegten, zweigeteilten Rezeptionsprozess wider. Dass der Ekel als unmittelbare, spontane und endliche Reaktion angesehen werden kann, meint im Hinblick auf seinen Erkenntniswert jedoch keineswegs das abrupte Ende jeglicher Reflexion im Sinne einer vordefinierten, von der Künstlerin determinierten Bedeutung. Dies liegt einerseits in der gesellschaftlichen, kulturellen und mitunter individuellen Konstitution von Gefühlen begründet und andererseits in dem letztlich niemals entkräfteten Zweifel über die genauen Umstände des Erlebten. Obwohl Margolles die Besucher und Besucherinnen zunächst zu einer konkreten Erfahrung anleitet, sind jene vor dem Hintergrund einer grundlegenden Ungewissheit gegenüber der Vorgehensweise und Intention der Künstlerin im Bewusstwerden ihrer Befindlichkeit sowie im moralischen Befragen ihrer Reaktion letztlich sich selbst überlassen. Eben dieses Spannungsverhältnis beschreibt Rebentisch als eine Paradoxie, die alle „dezidiert

welthaltige Kunst“ durchzieht: Im Anschluss an García Düttmann verweist sie darauf, „dass solche Kunst genauso ein Moment des unmittelbaren Glaubens an die von ihr eröffnete Welt fordert wie eine diesen Glauben brechende Aufmerksamkeit für ihre Vermitteltheit als Kunst.“⁸⁷ In diesem Zusammenhang kann der Ekel nicht nur als maximal negatives Prädikat eines ästhetischen Geschmacksurteils angesehen werden, sondern zugleich als eine Qualität, „welche die Bedingungen der Möglichkeit eines ästhetischen Urteils gänzlich sprengt.“⁸⁸ Entsprechend beschreibt Waldenfels ihn im Anschluss an Sartre als Überschuss an Sinn, für den keine Ordnung zur Verfügung steht.⁸⁹ Diesbezüglich ist auch die Erfahrung mit den Werken Margolles' letztlich als unerschöpflich zu bezeichnen, da sie einen Doppelcharakter besitzt, „der nach keiner seiner Pole, weder nach der Seite des Inhalts noch aber nach der Seite der Form, aufgelöst werden kann, ohne damit zugleich die ästhetische Erfahrung zu beenden.“⁹⁰

In den Werken von Margolles und Salcedo beschreibt das Bewusstwerden der eigenen Wahrnehmung demnach einen Vorgang, der einem Index der Andersheit unterliegt und als Kontrollverlust erfahren wird. Die Empfindung des Ekels und des Unheimlichen berühren so die Dimension des Denkens und der Theorie selbst, da sie gleichzeitig die Begrenztheit der eigenen Vorstellungskraft deutlich machen und das Vermögen in sich bergen, Nicht-Integriertes, Verdrängtes und Ignoriertes eines Diskurses offenzulegen. In beiden Fällen wird durch die Beschaffenheit der somatischen Wahrnehmung auf eine Art und Weise Sinn generiert, die auch die Auffassung von Verstehen und Wissen selbst hinterfragt: Mit der Miteinbeziehung des gespürten Leibkörpers übersteigt Bedeutung das, was tatsächlich anwesend ist und verweist immer auch auf das, was abwesend ist und so mitunter auf das „Ausgegrenzte, Rätselhafte, Paradoxe, Zweideutige, Kontingente, Unverfügbare, Unbestimmte, *Gestörte*, die *Unvernunft* und das Unsichtbare.“⁹¹

240 Wenn damit jenes thematisiert wird, das durch das herrschende Vernunftideal und die Logik der Wissenschaft als Fremdes innerhalb der Wissensordnung konstituiert wird, so kommen an dieser Stelle auch gendertheoretische Aspekte zum Tragen. Die Kategorien, die innerhalb der westlichen Denktradition als universelle verhandelt werden, sind maßgeblich geschlechtlich geprägt, da

der Dualismus von Geist und Körper Begriffe wie Vernunft, Erkenntnis und Wahrheit männlich konnotiert und im Gegensatz dazu weibliche Leiblichkeit durch Irrationalität, Intuition und Emotionalität definiert.⁹² Das zweigeschlechtliche Oppositionsmodell ist demnach auch auf die Wissensordnung zu übertragen: Das Fundament der abendländischen Philosophie besteht in der Logik als einem binären, hierarchischen Denken, das ein eindeutiges und fixierbares Wissen zum Ziel hat und Vieldeutigkeit, Widersprüchlichkeit und Unberechenbarkeit als Abweichung von der Norm festgelegt. Im Hinblick auf die Forderung nach prozessualen, nicht-dichotomischen sowie nicht-hierarchischen Denkformen wird in diesem Zusammenhang von Seiten der feministischen Forschung das Potenzial eines phänomenologischen Ansatzes anerkannt. Auf Grundlage Merleau-Pontys und der Eigenlogik des Leibes wird ein erweiterter Begriff von Vernunft und Erkenntnis vorgestellt, der dem Desinteresse der westlichen Wissenschaftstradition am Körper entgegenwirkt: Da das Subjekt immer schon in eine Vielzahl an Kontexten eingebunden ist, kann es weder Absolutheit noch Vollendung erreichen; die gelebte Erfahrung ist „unabgeschlossen, plural, fragmentiert und wandelbar nicht aufgrund der Beschränkungen der Sprache, sondern aufgrund der Natur der leiblichen, zeitlichen Existenz.“⁹³ Mit der Intentionalität des Leibes muss daher auch Erkenntnis prinzipiell unfertig und unvollständig gedacht werden: Als „grundsätzliche Offenheit für...“⁹⁴ stellt das Sinngeschehen eine vielfältige Interaktion dar, wo auch Unterschiede, Differenzen und Unvereinbarkeiten miteinbezogen werden können. Die performative Generierung von Bedeutung ereignet sich somit jenseits der Annahme eines allgemeingültigen und widerspruchsfreien Wissens im jeweiligen Einzelfall der Wahrnehmung.⁹⁵

Vor diesem Hintergrund können die Werke von Margolles und Salcedo auf wissenschaftstheoretischer Ebene im Folgenden auch im Rahmen künstlerischer Forschung diskutiert werden. Abgesehen davon, dass ihre künstlerische Praxis im Bereich des Dokumentarischen zu verorten ist, liegt das entscheidende Potenzial der Debatte in der „Vision einer anderen Wissenskultur.“⁹⁶ Zunächst muss darauf verwiesen werden, dass eine allgemeine Begriffsdefinition künstlerischer Forschung schwierig scheint und von dem jeweiligen Interessenschwerpunkt der Diskussion – zwischen Institutionalisierung und

Akademisierung einerseits und der grundlegenden Frage nach der Erkenntnisfähigkeit ästhetischer Verfahren andererseits – abhängig ist. So bedeutet zum Beispiel die Kritik an der hochschulpolitischen Dimension des Konzepts, die die Umstrukturierung der Akademien und Kunsthochschulen im Zuge des Bologna-Prozesses und unter anderem die Einrichtung künstlerischer Graduiertenkollegs betrifft, nicht zwangsläufig das Verwerfen des Begriffs im Allgemeinen.⁹⁷ In diesem Sinne bezieht sich die Vorstellung künstlerischer Forschung im Folgenden nicht etwa auf den Umstand, dass die Künstlerinnen in explizit forschungsnahen Einrichtungen wie artistic-research- und artist-in-residency-Programmen operieren. Vielmehr geht es darum, dass die künstlerischen Verfahren von Margolles und Salcedo auf Erkenntnisgewinn und Kritik abzielen und somit auch das epistemologische Interesse an den materiellen Bedingungen der Wissensgenese thematisieren.⁹⁸ Diesbezüglich lässt sich die Spezifik künstlerischer Forschung auch mit den Prämissen einer Ästhetik des Performativen in Verbindung bringen – oder ist umgekehrt, wie Bippus formuliert, als direkte Reaktion auf die Entgrenzung und Performativität der Gegenwartskünste anzusehen: Wenn an die Stelle werkorientierter Begriffe wie Interpretation, Bedeutung, Sinn und Verstehen handlungsorientierte Begrifflichkeiten wie Ereignis, Inszenierung, Aufführung, Spiel und Verkörperung treten, dann müssen auch die gängigen Herangehensweisen und Methoden überprüft werden. Demzufolge liegt das für die vorliegende Untersuchung wesentliche Moment der Debatte um künstlerische Forschung darin, Wissensproduktion nicht länger als reine Theorie, sondern als historisch gebundene, gesellschaftliche Praxis anzusehen, die in einem konkreten kulturellen und soziopolitischen Zusammenhang besteht.⁹⁹ Für die zeitgenössische Kunst bedeutet dies, dass sie in ihrer Performativität immer auf eine Weise an das Gegenwärtige gebunden ist, die nicht nur dessen reine Repräsentation meint, sondern mit der Möglichkeit, es zu reflektieren, gleichzeitig immer auch Teil an seiner Konstitution hat.¹⁰⁰ In eben diesem Sinne sagt Kunst in ihrem forschenden Charakter nicht lediglich etwas über bereits bestehende Zusammenhänge aus, sondern wird als epistemische Praxis selbst zur Wissensform, sofern die Herstellung von Wissensobjekten letztlich nicht zu trennen ist von ihrer Darstellung. Angesichts der hier vorgestellten Werke konnte gezeigt werden, dass das Potenzial dabei vor allem im Hinblick auf all jenes besteht, das

als Nicht-Repräsentierbares außerhalb des vermeintlich Wissbaren liegt und damit auch von den Ordnungen wissenschaftlichen Wissens ausgeschlossen ist.¹⁰¹

Um Kunst als forschende Praxis und als Alternative zu wissenschaftlicher Forschung zu etablieren, ist es daher entscheidend, dass sie nicht in direktem Vergleich mit einer, wenn auch problembewussten positivistischen Wissenschaftstheorie beurteilt und dahingehend an wissenschaftlichen Standards oder an einem anwendungsorientierten Forschen gemessen wird.¹⁰² Das von den klassischen Wissenschaften propagierte Wissen wird unter Ausschluss des Körperlichen und angeleitet von der Vernunft hervorgebracht und ist in dem Sinne abstrakt, als es unter anderem die Kriterien der Allgemeingültigkeit und Objektivität erfüllen soll. Es folgt der Vorstellung, erst dann verlässlich und belastbar zu sein, wenn es „aus systematischen Verfahren hervorgeht und den Regeln der Wiederholbarkeit und Falsifizierbarkeit gehorcht.“¹⁰³ Im Gegensatz dazu können die Qualitäten des Intuitiven und Subjektiven sowie des Nichtwissens und der Zwecklosigkeit als Zustände des Ästhetischen selbst gewertet werden. Wissen ist hier nicht als Enderzeugnis – und somit als statische Information über den ästhetischen Gegenstand – anzusehen, sondern als etwas, das performativ hervorgebracht wird. In diesem Sinne geht es den Werken von Margolles und Salcedo weder darum, Dinge zu beschreiben oder Sachverhalte zu erklären noch um das Verfassen von Argumenten oder Hypothesen. Als künstlerische Forschung fokussieren sie vielmehr die spezifische Art der Auseinandersetzung mit ihrem jeweiligen Gegenstand: „The principal difference is that art focuses more intently on the qualitative dimensions of experience that we tend to overlook in our intellectual activities.“¹⁰⁴ Dass in diesem Zusammenhang vor allem Gefühlen und sensomotorischen Prozessen ein entscheidender Stellenwert zukommt, konnte oben bereits gezeigt werden.

Vor diesem Hintergrund plädiert Johnson für eine Verschiebung der Terminologie und schlägt vor, „to turn our focus away from the substantive term *knowledge* (as a noun) and to focus, instead, on *knowing* (as a verb). In this way we emphasize the character of the *process* of inquiry instead of some final *product* construed as a body of knowledge.“¹⁰⁵ Sofern der Mehrwert der künstlerischen Praxis darin besteht, neben den semantischen Zusam-

menhängen auch die unterschiedlichen Qualitäten einer Situation bewusst zu machen, überschneidet sich das Potenzial eines im Rahmen künstlerischer Forschung generierten Wissens mit dem oben beschriebenen Begriff der Erfahrung. Als Widerfahrnis zwischen Pathos und Response lässt diese gleichzeitig die Bedingtheiten ihrer Episteme sichtbar werden und lenkt den Fokus dabei auf das Verhältnis von Form und Inhalt; Darstellung sollte demnach nicht als Resultat einer Erkenntnis, sondern eher als „Freisetzung von Wissen“¹⁰⁶ gedacht werden. Bippus spricht diesbezüglich von einer „Poetologie des Wissens“, die an ihren Ursprung eben kein erkennendes und sprechendes Subjekt setzt, sondern das Auftauchen neuer Wissensobjekte und Erkenntnisbereiche als Form ihrer Inszenierung vorstellt und die Regeln und Verfahren eines jeweiligen Darstellungszusammenhangs sichtbar und erfahrbar macht.¹⁰⁷ Die Begegnung mit den Werken von Margolles und Salcedo wird also gerade dadurch zu einer Aushandlung von Wissen, da sie das Ästhetische als intrinsisches Merkmal dieser Erfahrung anerkennt. Die affektive Wahrnehmung kann daher als wirklichkeitskonstituierende Vermittlungsleistung unseres Selbst- und Weltverhältnisses angesehen werden: Im Erkenntnisprozess ästhetischer Erfahrung durchleben wir die Wirklichkeit, von der die Werke zeugen, angesichts unserer eigenen Befindlichkeit in Anwesenheit dieser Werke. Die Vorstellung ästhetischer Erfahrung als Widerfahrnis zwischen Pathos und Response meint folglich ein dynamisches Zusammenspiel von Reflexivität und Affizierung, das mit den jeweiligen Gefühlen auch ihre entsprechende evaluative Dimension berücksichtigt; damit liegt der Weltbezug dieser Kunstwerke gerade in der spezifischen Art ihrer ästhetischen Erfahrung begründet.¹⁰⁸

244 Im Vergleich dazu erscheint die affektive Wahrnehmungsdimension angesichts der Werke Jaars zwar ebenfalls als integraler Bestandteil des Rezeptionsprozesses, ist allerdings eher als grundlegende Intensität zu beschreiben, die Aufmerksamkeit und die Bedingungen für eine intellektuelle Auseinandersetzung schafft. Cuneo zum Beispiel hält fest, dass die Arbeiten eine wachsame und bewusste Art des Sehens einfordern, „that engages the intellectual and imaginative capacities, the whole body, all the passions of an individual, we call, conversely, attentive, in both the senses that this adjective combines.“¹⁰⁹ Im Falle von *The Eyes of Gutete Emerita* ermöglicht Jaar mithilfe ästhetischer

Mittel neue Formen der Identifikation, die auf die Empfindungen der Rezipierenden abzielen, um ihr Bewusstsein zu verändern; Mouffe beschreibt sein Schaffen dahingehend als Konzeptkunst, die Emotionen und Leidenschaft mobilisiert.¹¹⁰ In diesem Sinne verweist auch Valdés darauf, dass die Affizierung der Rezipierenden hier zwar in erster Linie der Anziehungskraft und Wirkung der Werke dient, dabei aber nicht unkritisch, sondern als eine weitere Dimension des Denkens anzusehen ist: „Jaar combines a reflectiveness and an awareness that easily transcend the restrained language of information, necessary and present in his work though this is.“¹¹¹ Das Ziel der Werke besteht darin, die Besucher und Besucherinnen physisch und emotional zu engagieren, um sie gleichzeitig zu informieren und damit wiederum zu einer Art des soziopolitischen Engagements aufzufordern, wie auch der Künstler zu verstehen gibt: „The works that best achieve their objective [...] give us an aesthetic experience, they give us information, and they ask us to react. And the depth of the reaction will depend on the ability of the work to move us both through our senses and through our reason, a very difficult combination, and one that is almost impossible to pull off.“¹¹² Die affektive Involvierung der Rezipierenden dient hier dazu, Anerkennung für bestimmte Gehalte – in diesem Fall den Völkermord in Ruanda – zu provozieren; der Prozess der Bedeutungsfindung konkretisiert sich letztlich auf ein bestimmtes, vom Künstler antizipiertes Ziel hin. Ohne behaupten zu müssen, dass es dabei nur einen richtigen oder möglichen Weg gäbe, fungiert Jaar letzten Endes stets als Sender von bestimmten Botschaften: „So, in a way, the text here is the intellectual backup that I need, to make sure that this is not just generic suffering. [...] I think I've managed to create an emotional charge, but I'm really interested in going deeper than that.“¹¹³

In diesem Zusammenhang kann außerdem festgehalten werden, dass die sprachliche Kontextualisierung in *The Eyes of Gutete Emerita* gleichermaßen die intellektuelle Aneignung ihrer Geschichte suggeriert: „Narrative, in this sense, imposes an artificial order upon experience in the effort to rationalize or 'make sense' of loss by turning it into a story.“¹¹⁴ Noch deutlicher wird dies in der Arbeit *The Silence of Nduwayezu* (1997), die gleich aufgebaut ist wie *The Eyes of Gutete Emerita* und über das Schicksal des fünfjährigen Nduwayezu berichtet: Nachdem er die brutale Ermordung seiner Eltern hatte

mitansehen müssen, blieb der Junge, den Jaar in einem Flüchtlingscamp trifft, wochenlang stumm; der Text in der Installation schließt mit den Worten „I will never forget his silence. The silence of Nduwayezu.“ Der Künstler unterbricht die Sprachlosigkeit Nduwayezus, indem er seine Geschichte für ihn erzählt, und setzt dem Schmerz und der Ohnmacht, die angesichts des erlebten Traumas in einem Schweigen enden, erneut Aufklärung entgegen. Im Gegensatz dazu vergegenwärtigen Margolles und Salcedo die Erfahrungen von Verlust und Gewalt auf eine Weise, die die Rezipierenden als Widerfahrnis trifft und selbst in ein leibkörperliches Erleben dieser Momente verstrickt. Bedeutung ist hier insofern performativ, als sie weder im Objekt sitzt und intendiert ist noch als Folge eines Kausalnexus nachträglich vom Subjekt zugesprochen wird, sondern in den Wechselwirkungen zwischen beiden entsteht. Vor der Unterscheidung von aktiv und passiv bedingen sich Wahrnehmende und Erscheinendes gegenseitig und gehen jeweils aus diesem Prozess erst hervor, wie auch Bal festhält: „Art, that is, has the potential to produce knowledge greater than that of its creator. This knowledge is neither reducible to individual psychology nor to the great categories of sociology. It is a type of knowledge that is constantly on the move, since its fragile articulations can only occur in a singular relationship to viewers, users, or readers of a work of art.“¹¹⁵ Eben dies meint die Hervorbringung von Bedeutung „im und als Akt der Wahrnehmung“, wo nach Fischer-Lichte die Unterscheidung zwischen sinnlicher oder synästhetischer Wahrnehmung und geistigem Akt der Bedeutungszuweisung aufgehoben wird.¹¹⁶

An dieser Stelle muss jedoch auch darauf verwiesen werden, dass Erfahrung hier nicht als unmittelbare, vorsemantische Form der Interaktion und Kommunikation aufzufassen ist und demnach ein Wissen vorstellt, das nicht-sprachlich und nicht-konzeptuell ist. So verweist zum Beispiel Borgdorff darauf, dass die nicht-diskursive Art und Weise, in der Kunstwerke ihre Gehalte präsentieren, nicht als Irrationalität missverstanden werden dürfte: „Aber die im künstlerischen Feld wirkenden Phänomene sind ganz bestimmt kognitiv und rational, auch wenn wir nicht immer mittels Sprache und Konzepten auf sie zugreifen können. Ein Teil des Spezifischen der Kunstforschung liegt daher in der charakteristischen Art und Weise, in der der nicht-begriffliche, nicht-diskursive Inhalt artikuliert und kommuniziert wird.“¹¹⁷ In diesem Sinne wendet

sich zum Beispiel Stoller gegen ein verkürztes Verständnis von Diskursivität als sprachlich im Sinne von Rede oder Text in Aussageform, wie es bei Joan W. Scott der Fall ist, und plädiert dafür, dass eine Analyse der gelebten Erfahrung die Annahme ihrer diskursiven Konstruktion keineswegs ausschließt. Sie verweist darauf, dass auch nach Merleau-Ponty die gelebte Erfahrung nicht jenseits von Sprache anzusiedeln ist: Er geht zwar davon aus, dass jedes Sprechen immer ein System von Sprache (die sogenannte „konstituierte Sprache“) voraussetzt, legt den Fokus aber gleichzeitig auf die „konstituierende Sprache“ und damit auf den Sprachvollzug als lebendige Rede, durch den die konstituierte Sprache erst ihren konkreten Sinn in Raum und Zeit erhält.¹¹⁸ Es muss also weder angenommen werden, Sprache handle von nichts anderem als ihr selbst, noch, dass sie Erfahrung umfänglich begründe oder wir diese auf keine andere Weise wissen könnten. Abgesehen davon, dass Sprache folglich nicht auf ihren verbalen Charakter zu reduzieren ist, gilt damit gleichzeitig die These, dass die Einzigartigkeit ästhetischer Erfahrung nicht in allgemeinen Begrifflichkeiten aufgeht.

Im Anschluss an die feministische Auseinandersetzung mit Merleau-Ponty lässt sich nun zusammenfassend festhalten, dass Erfahrung insofern Erkenntnis produziert, als der Rekurs auf die gelebte Erfahrung Dinge miteinschließt, die über den theoretischen Diskurs hinausgehen.¹¹⁹ Die Vorstellung der ästhetischen Erfahrung als Widerfahrnis trägt vor allem jenen Momenten Rechnung, die zeitweise unartikuliert sind oder auch die pathische Dimension des Sagens – also die Werke jenseits ihres identifizierbaren Zeichencharakters – berücksichtigen.¹²⁰ Dieser Umstand ist angesichts der hier vorgestellten Arbeiten entscheidend, da die Installationen und Objekte von Margolles und Salcedo von Erfahrungen zeugen, die als unsagbar Schreckliches jeglichen Ausdruck und sämtliche Darstellungsmöglichkeiten zu übersteigen scheinen. Das Spiel zwischen Material- und Zeichenhaftigkeit innerhalb der ästhetischen Erfahrung betrifft also den Vorgang des Urteilens selbst (im Sinne von Adornos „reflexiver Negativität“) sowie dessen Verhältnis zur affektiven Wahrnehmung. Die somatische Wahrnehmungsebene ist damit weder als Nebeneffekt noch als ein Stadium anzusehen, das den hermeneutischen Prozessen einfach nur vorgelagert wäre und durch diese erst vervollständigt wird. Das

Potenzial einer phänomenologischen Analyse affektiver Wahrnehmung kommt gerade dort zum Tragen, wo Logik und Vernunft an ihre Grenzen stoßen und wir auf das scheinbar Unfassbare und Unverfügbare treffen; eben hier springt der Körper im Sinne gelebter Erfahrung als Vermittlungsinstanz ein. Der Vorgang des „Verstehens“ meint im Rahmen einer Ästhetik des Performativen folglich die Konstitution des ästhetischen Gegenstands im Akt der Wahrnehmung: Die Selbstreferenzialität der Werke Margolles' und Salcedos – also der Umstand, dass sie zuallererst sind, was sie zeigen, und etwas *als etwas* (bzw. als bedeutsam) wahrnehmbar machen¹²¹ – bezieht sich hier auf das Bewusstwerden der eigenen Befindlichkeit. Die Spezifik der ästhetischen Erfahrung besteht demnach nicht in der Abgeschlossenheit von der Welt, sondern im Vermögen, einen Zugang dazu zu finden, was uns ansonsten unzugänglich scheint. In der Sprachlosigkeit des undarstellbaren Grauens wird Bedeutung unter der Hervorbringung der eigenen Leibkörperlichkeit generiert.¹²² In diesem Sinne verweist auch Rebentisch darauf, dass innerhalb der ästhetischen Erfahrung das besondere Zwischenspiel von Gefühlen und unseren Urteilen darüber, die als solche wiederum auf unsere normativen Orientierungen verweisen, vergegenwärtigt wird: „Ebendeshalb mögen Fälle, bei denen wir die Wirkungen der Kunst gewissermaßen am eigenen Leibe erfahren [...], sogar in besonderem Maße zu etwas wie einem Bewusstsein über die gesellschaftliche Vermitteltheit noch des scheinbar Unvermittelbaren führen.“¹²³

Die Künstlerinnen und der Entstehungshintergrund ihrer Werke: Margolles und Salcedo als Stellvertreterinnen

Gemäß den Prämissen einer Ästhetik des Performativen konnte bisher gezeigt werden, dass Bedeutung angesichts der hier vorgestellten Werke im Wechselspiel aus materiellen Qualitäten und semantischen Bezügen im individuellen ästhetischen Erfahrungsprozess hervorgebracht wird. Entgegen einer klassischen Produktionsästhetik gilt nicht länger die Vorstellung, dass der Künstler als Schöpfer – in Analogie zur Schöpfung der Welt durch Gott – das Werk als in sich abgeschlossenes oder unabhängiges Phänomen schafft, das von den Rezipierenden wiederum im Rahmen eines Aneignungsvorgangs zu entschlüs-

seln wäre. Im Vergleich mit den Arbeiten Alfredo Jaars wurde gleichzeitig auch deutlich, dass eine phänomenologische Herangehensweise zwar stets das Subjektive am Rezeptionsprozess fokussiert, dabei aber weder willkürliche Interpretierbarkeit noch gänzliche Unabhängigkeit vom Produktionskontext meint. Während Jaar seine Autorschaft jedoch zum Teil unmittelbar thematisiert und sich unter anderem durch die Ich-Perspektive im Text als Erzähler zu erkennen gibt, lässt sich selbige im Fall von Margolles und Salcedo nicht direkt im Werk ablesen. Nichtsdestotrotz ist, wie Bal in Bezug auf die Werke Salcedos festhält, davon auszugehen, „that art in Colombia [und an dieser Stelle lässt sich ergänzen: ebenso in Mexiko] would not be what it is without the urgency artists feel to connect to their surroundings, where violence is the order of the day.“¹²⁴ Es stellt sich also die Frage, wie die Rolle der Künstlerinnen hier jenseits einer gewissen Intention, die sich als Originalität oder Authentizität im Werk widerspiegelt, gedacht werden kann, ohne der Performativität der Arbeiten mit deterministischen Erklärungsversuchen entgegenzulaufen.

Wenn die Urheberschaft von Margolles und Salcedo abseits eines ethnografisch fundierten Biografismus näher untersucht werden soll, dann bedeutet dies zunächst, dass die Werke nicht als Repräsentationen ihrer lateinamerikanischen Herkunft anzusehen sind. Eine derartige Herangehensweise würde den hier vorgestellten Arbeiten allein schon deshalb nicht gerecht werden, da Margolles und Salcedo im Gegensatz zu Jaar die Momente des Grauens gerade nicht unmittelbar an ihre Heimatländer zurückbinden. Wie in den jeweiligen Analysen bereits deutlich wurde, formulieren die Installationen und Objekte weder offenkundige Anklagen gegen staatliche, juristische oder andere Institutionen, die als Machtorte Träger der herrschenden Konflikte wären, noch stellen sie gezielt deren Täter und Opfer dar. Beide verweigern so die Vorstellung, dass es sich bei Brutalität, Mord und Gewalt um „typisch mexikanische oder kolumbianische“ Zustände handelt – oder, wie Bal findet, noch problematischer: um Begebenheiten der sogenannten „Dritten Welt“.¹²⁵ Aus eben diesem Grund soll es im Folgenden auch nicht darum gehen, vermeintliche Hinter- oder Beweggründe im Hinblick auf die Darstellung eines möglichst kohärenten Verlaufs der Vergangenheit Mexikos und Kolumbiens zu rekonstruieren. Derartige Ansätze sind etwa insofern reduktiv, als sie zwar vom Fremden ausgehen, es zugleich aber nach wie vor im Rahmen der eigenen bereits bekannten Ordnung behandeln,

wie Waldenfels festhält: Die Gefahr besteht in der Neigung, eben jenen Ort des Fremden unter dem Deckmantel der Globalisierung zu vereinnahmen.¹²⁶ In diesem Sinne unterliegt die Analyse der Bedeutung des Kunstwerks letztlich stets den eigenen Deutungen und Konstrukten: „The final result is that you bring it back to what you knew from the starting point.“¹²⁷ Im Gegensatz dazu schlägt Bal vor, den Zusammenhang von Produzieren und Rezipieren angesichts performativer Kunst als eine Art indirekten Dialog anzusehen, „where the ‘you’, the viewer, and the ‘I’, the allegedly image-internal narrator, meet.“¹²⁸ Damit gilt zunächst die Vorstellung, dass die Arbeiten eine Produktivität verbürgen, die auf die Anlagen der Künstlerinnen zurückzuführen ist und als Narrativität gedacht werden kann – „not as an illustration of a narrative that is already around, but as the production of a narrative that would necessarily be new, or different, as a result of the pictorial gesture folded into the viewer’s compulsion to read.“¹²⁹ Um die Position der Künstlerinnen in diesem Zusammenhang nun angemessen zu berücksichtigen, soll der aus der feministischen Theorie stammende Ansatz der „Situiertheit des Subjekts“ eingeführt werden. Demzufolge können Margolles und Salcedo im Sinne des Standpunktes, von dem aus sie sprechen, als Stellvertreterinnen dessen angesehen werden, was ihnen im Rahmen ihrer forschenden künstlerischen Praxis widerfährt; die Werke wiederum stellen Zeugnisse dieses verkörperten Wissens dar. Von der Perspektive der Künstlerinnen her zu sprechen meint dabei nicht, ihren Status als Außenseiterinnen (im Sinne nicht-westlicher oder nicht-männlicher Künstlerinnen) zu betonen, sondern ihre Singularität. Auf diese Weise können narrative Konstruktionen von außen verhindert werden, die gewisse Bildmotive als kolumbianische oder mexikanische Charakteristika identifizieren oder eine Genealogie der weiblichen, lateinamerikanischen Künstlerin als Außer-Ordentliches fortschreiben würden.¹³⁰ Im Vergleich mit den Arbeiten Mona Hatoums soll in einem zweiten Schritt der Frage nachgegangen werden, inwiefern die Werke in ihrer eigentümlichen Gegebenheit auch geschlechtsspezifische Assoziationen fördern, offenlegen oder gegebenenfalls dekonstruieren.

250 Haraway führt die Vorstellung der Situiertheit des Subjekts im Anschluss an feministische Standpunkttheorien ein und widmet sich der elementaren Herausforderung, der Vielzahl an unterschiedlichen weiblichen Perspektiven

Rechnung zu tragen, ohne Differenz implizit als Beschränkung oder Mangel aufzufassen.¹³¹ Im Unterschied zu Butler plädiert sie dabei weniger für eine diskursiv-performative Hervorbringung der Kategorien von sex und gender, sondern dafür, beide von Grund auf in ihrer Verbundenheit mit der Welt zu begreifen. Damit kritisiert auch sie das vermeintlich natürliche Modell der Zweigeschlechtlichkeit – allerdings nicht wie Butler aus linguistischer Perspektive, sondern aus Sicht der postmodernen Biologie. Hiernach kann das Ordnungsmuster einer geschlechtsspezifisch kodierten, binären Opposition von aktiver Kultur und passiver Natur auch durch evolutionäre Prozesse nicht länger ausreichend erklärt und sex folglich nicht mehr in Gestalt eines biologischen Determinismus als Material für das Inszenieren von gender vorgestellt werden.¹³² Wenn die biologische Konzeption des Weiblichen nun aber nicht mehr bloß passive Eigenschaften hat, so ist das Subjekt nicht länger als intrinsisches anzusehen, das auf Grundlage einer essenzialistischen Einheit aus Gender, Rasse und Klasse gedacht werden kann. Vielmehr gilt die Vorstellung eines brüchigen, widersprüchlichen und partiellen Selbst, das immer bereits in seiner historischen, kulturellen und sozialen Konstitution anzuerkennen ist.¹³³

In diesem Sinne bedeutet die Situiertheit bzw. Verortung des (Künstlerinnen) Subjekts für die vorliegende Untersuchung prinzipiell, den individuellen Standpunkt, von dem aus gesprochen wird, in den Blick zu nehmen. Damit kann die geschlechtliche, ethnische und soziokulturelle Differenz von Margolles und Salcedo von vorn herein mit ihrer spezifischen künstlerischen Praxis – ihrer dokumentarischen Vorgehensweise – in Verbindung gebracht werden. Diese Vorstellung meint nicht nur, dass Margolles und Salcedo jeweils „über“ ihre mexikanische bzw. kolumbianische Herkunft berichten, sondern den grundlegenden Umstand, dass die beiden in Mexiko-Stadt bzw. Bogotá leben *und* arbeiten. In der Frage also, inwiefern die Kategorien von Geschlecht und Ethnie, die Werke und somit auch das Wissen, das ihnen eingeschrieben ist, mitkonstituieren, sind beide in erster Linie in ihrem Stellenwert und ihrer Funktion als Zeuginnen zu berücksichtigen. Die Position ihrer Zeugenschaft bezieht sich dabei auf den gesellschaftspolitischen Entstehungsgrund ihrer Arbeiten (die Künstlerinnen als Zeitzeuginnen ihres Umfeldes) und auf ihre jeweilige künstlerische Vorgehensweise, die grundsätzlich im Bereich der Feldforschung

anzusiedeln ist. Sowohl Margolles als auch Salcedo betreiben intensive Rechercharbeiten zu individuellen Fällen von Verbrechen, verfolgen und sammeln die mediale Berichterstattung und spüren diesen Einzelschicksalen im Rahmen von Forschungsreisen und Interviews nach. Im Gespräch mit Angehörigen und Betroffenen werden sie in gewisser Weise zu Verbündeten jener Geschehnisse, die sie bezeugen und die die Grundlage ihrer Arbeiten bilden, wie Salcedo zu verstehen gibt: „The exhaustive investigation that I carry out on the deaths of the victims of violence, on the actual deed of the murder, leads me to accompany them, step by step, to that death, and in that sense I feel as though they are inscribed in me.“¹³⁴ Auch Margolles widmet sich als Mitarbeiterin im Leichenhaus nicht nur den toten Körpern, die auf ihrem Seziertisch liegen, sondern ebenfalls den Angehörigen und Hinterbliebenen und formuliert einen ähnlichen Anspruch wie Salcedo: „Ich stehe auf der Seite der Toten. Ich höre den Familien zu, all ihren Vorwürfen. Ich versuche den Toten eine – ihre – Stimme wiederzugeben.“¹³⁵ Die Tatsache, dass ihre Tätigkeit als Künstlerin derart unmittelbar mit ihrer forensischen Profession verwoben ist, wurde oben bereits in der Nähe zum Dokumentarischen verortet und betrifft an dieser Stelle auch die Frage, wie eine bestimmte Umgebung die künstlerische Vorgehensweise bewusst oder unbewusst immer schon mitprägt. Die alltägliche Arbeit im gerichtsmedizinischen Institut stellt nicht nur die Quelle des verwendeten Materials dar oder liefert einen statistischen Überblick über die Opferzahlen in der Stadt, sondern wird darüber hinaus zu einem Bereich des Vertrauten, der den Blick und Umgang mit eben jenen Geschehnissen beeinflusst und die Erscheinungsweise der Werke mitkonstituiert.¹³⁶

Insgesamt kann die Vorstellung der Autonomie und Souveränität eines genial-schöpferischen Individuums auf Seiten der Künstlerinnen so durch die der Verantwortung dem jeweiligen Entstehungskontext gegenüber ersetzt werden. Dies betont auch Salcedo selbst mit Bezug zu Levinas: „We are all responsible for everyone else – but I am more responsible than all the others.“¹³⁷ Eine ähnliche Ansicht formuliert Bal mit dem Begriff des Habitats, das es im Sinne des Umfelds, in dem die Werke entstehen, miteinzubeziehen gilt: „In that sense, acknowledging the way Salcedo obeys the ethical imperative of her habitat is necessary. [...] What is at stake, however, is not her authorial identity, but her singularity as an artist.“¹³⁸

In ihrer forschenden künstlerischen Praxis nehmen Margolles und Salcedo demnach eine Vielzahl an Funktionen und Tätigkeiten ein: Als Sammlerinnen verschreiben sie sich der Spurensicherung und sind gleichzeitig Zeuginnen, die den Angehörigen zuhören, an ihrem Schicksal teilhaben und dieses auf spezifische Weise dokumentieren. In diesem Zusammenhang betrifft die Charakterisierung ihrer Arbeit als Feldforschung nicht nur den Umstand, dass sie jeweils selbst die Urheberinnen ihres künstlerischen Materials sind, sondern auch das dem Begriff zugrundeliegende Spannungsverhältnis zwischen Nähe und Distanz. Waldenfels verweist darauf, dass es für die Position der Feldforschung einerseits der Zugehörigkeit zu einem gemeinsamen Handlungsfeld bedarf, selbiges aber stets als Beobachtungsraum von außen fungiert.¹³⁹ Dieser Umstand lässt sich insbesondere am Beispiel von Margolles nachvollziehen, die sich einem vertrauten Kontext mit dem distanzierten Blick und wissenschaftlichen Interesse der forensischen Mitarbeiterin nähert: „Die in ihren Arbeiten vorhandene Einstellung zur Leiche ist deshalb persönlich und unpersönlich, distanziert und intim zugleich.“¹⁴⁰

Der Status von Margolles und Salcedo schwankt zwischen In- und Outsiderinnen, wonach sie beide zwar Teil der Geschehnisse sind, von denen sie sprechen, gleichermaßen aber auch nicht unmittelbar betroffen, was den Akt des Bezeugens an sich wiederum unmöglich machen würde. Damit verweigern die Künstlerinnen eine ideologisierende Identifikation mit den Opfern und ihre Verklärung als Märtyrer ebenso wie den distanzierten Blick von außen, der im Rahmen der Vorstellung von Kultur als les- und interpretierbarer Text womöglich eine Hierarchisierung und folglich Überlegenheit und/oder Mitleid nach sich ziehen würde.¹⁴¹ Der Umstand, dass die Künstlerinnen durch das Einnehmen mehrerer Positionen vermeiden, eine der beiden „Wahrheiten“ zu präsentieren, spiegelt sich nicht zuletzt im Rezeptionsprozess wider: Wie in den Werkanalysen gezeigt wurde, wird hier eine derartig urteilende Distanz durch die körperliche Miteinbeziehung der Besucher und Besucherinnen verhindert. In diesem Zusammenhang ist im Falle von Salcedo auch zu betonen, dass sie ihre Interviews nicht nur mit Angehörigen, Menschenrechtsorganisationen und Mitgliedern der Kirche und somit mit jenen führt, die auf der Seite der Opfer stehen, sondern auf anonyme Weise auch mit den Tätern.¹⁴² Im Hinblick auf ihre investigative Vorgehensweise nimmt die Künstlerin daher im

Kontext der heimischen Kunstszene absichtlich eine eher zurückhaltende Position ein: „Being a foreigner or an outsider in a parochial setting is absolutely essential. [...] Otherwise, it would be very difficult to have the privacy I need to work and research with mobility and complete discretion.“¹⁴³ Basualdo beschreibt die künstlerische Praxis Salcedos in diesem Sinne als „a highly active form of anonymity.“¹⁴⁴

Wenn der Entstehungshintergrund der Werke als Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz – also den eigenen und fremden Erfahrungen – anzusehen ist und der Status der Künstlerinnen mit Blick auf ihre Herangehensweise zwischen In- und Outsiderinnen changiert, so kann der Standpunkt von Margolles und Salcedo mit Waldenfels' Begriff der Stellvertretung umschrieben werden. Dabei gestaltet sich die Rolle der Künstlerinnen als Zeuginnen auf eine Weise, die ebenfalls als Widerfahrnis und somit als Ereignis zwischen Pathos und Response zu verstehen ist. Die Position der Stellvertretung bedeutet demnach, dass Margolles und Salcedo im Rahmen ihrer künstlerischen Praxis vom Anderen her sprechen, indem sie mit ihren Arbeiten gleichsam für selbiges eintreten und auf dessen Ansprüche und Anforderungen sie antworten. Diesbezüglich meint der Begriff nicht nur den bloßen Umstand, dass jemand „anstatt“ einer anderen Person da ist und diese im Sinne eines Advokaten oder einer Advokatin vorübergehend ersetzt oder von ihr delegiert wird. Die Rolle der Künstlerinnen kann hier als originäre Form der Stellvertretung angesehen werden „aufgrund derer man seinen eigenen Stand gewinnt, indem man zugleich an die Stelle des Anderen tritt. Man spricht für sich und von sich, indem man zugleich für den Anderen und von ihm aus spricht.“¹⁴⁵ Waldenfels betont, dass dieser Vorgang die Autorität des Subjekts weniger bestätigt als untergräbt: „Wenn ich antwortend von dem ausgehe, was mir von anderswoher widerfährt, so bedeutet dies ferner, dass ich selbst niemals völlig an meinem Platze und am rechten Platz (*in loco*) bin.“¹⁴⁶ In dieser Hinsicht kann das Vorgehen der Künstlerinnen auch als ein Vorgang unausweichlicher Notwendigkeit und Verantwortung charakterisiert werden, wie oben bereits angesprochen wurde und Salcedo selbst beschreibt: „I try to learn everything about their lives, their trajectories, as if I were a detective piecing together the scene of the crime. I become aware of all the details in their lives. I can't

really describe what happens to me because it's not rational: in a way, I become that person; there is a process of substitution. Their suffering becomes mine; the centre of that person becomes my centre and I can no longer determine where my centre actually is."¹⁴⁷

Im Vergleich dazu lässt sich auch Jaars Vorgehensweise als Feldforschung zwischen Innen- und Außenperspektive bezeichnen. Allerdings verhandelt er das Bezeugte stets im Hinblick auf das Verhältnis des Westens zu Ruanda und damit die Diskrepanz zwischen Eigen- und Fremderfahrungen. Für sein Projekt unternimmt Jaar ebenfalls intensive Recherchen im Rahmen seines Aufenthalts in Afrika und macht das gesammelte Material zur Grundlage seiner Werke – wenn auch in indirekter oder verdeckter Form wie im Falle der insgesamt über 3.000 Fotografien, die in Flüchtlingscamps entstanden sind. In diesem Sinne fungiert das gesamte Projekt als Spurensicherung dessen, was er vor Ort gesehen und erlebt hat und somit in den Worten des Künstlers als „the documentation of reality.“¹⁴⁸ Gleichzeitig aber nimmt Jaar auch die Perspektive seiner Wahlheimat New York ein, wo er seit 1982 lebt, und thematisiert dabei vor allem den Standpunkt der Medienöffentlichkeit: Er sammelt sämtliche Informationen aus Zeitschriften, Fernsehen und Internet und reflektiert in seinen Arbeiten – allen voran in *Untitled (Newsweek)* – immer auch den Blick westlicher Medien auf die Geschehnisse in Ruanda.¹⁴⁹ Auf die Art und Weise, wie er ihre Untätigkeit angesichts des afrikanischen Völkermords vorführt, stellt er gleichzeitig die Bilder infrage, die wir ihretwegen von Afrika im Kopf haben mögen. Dies wird insbesondere in der Arbeit *Field, Road, Cloud* deutlich: Die Fotografien befriedigen mit ihren satten Farben und idyllischen Motiven als Projektionsfläche einerseits unsere Vorstellung einer atemberaubenden afrikanischen Landschaft; andererseits weisen sie diese auch als gleichgültige Zeugin eines unvorstellbaren Massakers aus. Die Rezipierenden werden hier dazu genötigt, „to move between a joyful immersion in the intense visual beauty of the images of a country that is known to be spectacularly beautiful, and the indexical reminder of the extreme violation of human life that is ‘out of shot’ but a few moments away, the unnatural disaster of the genocide made all the more intense because the victims and the perpetrators share this landscape.“¹⁵⁰ Jaars vorrangiges Ziel besteht darin, die Diskrepanz zwischen dem westlichen Blick auf Afrika und Afrika selbst deutlich zu

machen; dabei identifiziert er als Außenstehender im Gegensatz zu Margolles und Salcedo zwar Täter und Opfer in dem Sinne, nicht ohne jedoch auch seinen eigenen Standpunkt kritisch zu hinterfragen. Vor dem Hintergrund seines zwischen dem Westen und Ruanda wechselnden Blicks nimmt auch Jaar keine unbeteiligte oder überlegene Perspektive ein, sondern stellt die Frage, wie mit Bildern des Leidens anderer verantwortungsvoll umzugehen ist: „This dramatic involvement of the artist in the very situation he deploras does not only occur on the plane of action. It is also there in the constant need to re-examine the conditions of looking and seeing, and to continue exploring and probing the contradictions by staging his paradoxical challenge to the very images which are his material.“¹⁵¹

Mit dem Begriff der Stellvertretung konnte gezeigt werden, wie die Entstehungsbedingungen der Arbeiten und Vorgehensweise der Künstlerinnen als in den Werken angelegte Narrativität gedacht werden kann. Wenn der subjektive Standpunkt von Margolles und Salcedo in ihrer Differenz und Eigenart anerkannt werden soll, so gilt es im Folgenden auch danach zu fragen, inwiefern ihre speziell weibliche Urheberschaft ebenfalls jenseits biografischer Deutungen thematisiert werden kann. Im Vergleich mit den Objekten und Installationen Mona Hatoums kann herausgearbeitet werden, dass die hier vorgestellten Werke derartige Bezüge (wie bereits ihren lokalen Entstehungskontext) eher indirekt adressieren. Angesichts der Tatsache, dass die Autorschaft der Künstlerinnen nicht unmittelbar präsentiert wird, sind auch die Arbeiten nicht als autobiografische Aushandlungen weiblicher Räume oder des weiblichen Körpers anzusehen. Es wird sich zeigen, dass genderstereotype Assoziationen hier stets im Hinblick auf die Wirkungsweise der Werke zum Tragen kommen. Die Arbeiten der palästinensisch-stämmigen Künstlerin Mona Hatoum thematisieren grundsätzlich eine radikale Fremdheit und Verunsicherung, die auf die Erfahrungen von Verfolgung, Exil und Marginalisierung zurückzuführen sind. Auch hier verstricken die Werke die Rezipierenden jenseits repräsentativer Strategien in eine fundamentale Verhandlung des Eigenen und Fremden, wobei Hatoum als narrativen Rahmen hierfür mitunter ebenfalls die Sphäre des Häuslichen und Alltäglichen wählt. So zeigen zum Beispiel Installationen wie *Home* (oder *Sous Tension*, beide von 1999) und *Homebound* aus dem Jahre

2000 jeweils Ansammlungen von diversen Haushaltsgegenständen, die auf einem Tisch und dem Boden angeordnet, durch Kabel miteinander verbunden und unter Spannung – „sous tension“ – gesetzt werden. An vereinzelt, immer wieder aufflackernden Glühbirnen wird sichtbar, dass die Kabel Strom führen, der von den Objekten geleitet wird. Hierfür wurden in *Home* und *Sous Tension* unzählige Küchenutensilien wie Kellen, Schneebesens, verschiedene Arten von Reiben und Sieben sowie ein Fleischwolf und eine Kartoffelpresse verwendet; in *Home* handelt es sich dabei um neue, in *Sous Tension* um gebrauchte Gegenstände. *Homebound* hingegen ist großformatiger angelegt und beinhaltet auch verschiedenfarbige Möbelstücke wie Bänke, Betten und Kleiderständer aus Metall sowie Stühle aus Holz oder Resopal im Stil der 1950er Jahre. Der Strom wird nicht nur durch die Lampen sichtbar, sondern zusätzlich hörbar gemacht: Als surrendes Geräusch erfüllt er – durch Lautsprecher verstärkt – den Raum und scheint die Gefahr zu verdeutlichen, die von diesem Zuhause ausgeht. Diese Assoziation wird durch mehrere feine Drahtseile unterstützt, die als Abtrennung fungieren, die Rezipierenden vor der Bedrohung schützen und die Möbel gewissermaßen wegsperren.

In Arbeiten wie *Grater Divide* von 2002 oder *Paravent* sowie *Daybed* und *Dormiente* (letztere alle aus dem Jahre 2008) thematisiert Hatoum die gestörte Sphäre des Alltäglichen nicht durch die Verwendung von Möbelstücken direkt, sondern durch Küchengegenstände, die deren Gestalt annehmen. So werden zum Beispiel einfache Reiben dermaßen vergrößert, dass sie dreifach aneinandergereiht einen Raumteiler darstellen, dessen Wände jeweils aus unterschiedlich feinen Reibflächen und gröberen Hobeln bestehen; der *Paravent* zeichnet sich demnach sprichwörtlich als *Grater Divide* aus. In *Daybed* oder *Dormiente* wiederum werden einzelne, ebenfalls vergrößerte Reibeisen zu Schlafstätten umfunktioniert: Die Halterungen zu Füßen verlängert steht das Objekt flach auf dem Boden, während die beiden verschiedenen Reibflächen Kopfkissen und Bettdecke insinuieren. Die evozierten originalen Küchengeräte wurden hier also auf mehrfache Weise entfremdet: Abgesehen von der offensichtlichen Größenveränderung bestehen die Haushaltsgegenstände nun nicht länger aus rostfreiem Edelstahl, sondern aus bearbeitetem, in manchen Fällen geschwärztem, Baustahl und wirken dadurch umso mächtiger und massiver.¹⁵² Da mit ihrer Entfremdung die ursprüngliche Vertraut-

heit dieser Gegenstände abgerufen und zugleich negiert wird, entsteht ein ambivalenter Eindruck, der wie bereits im Falle der Möbelobjekte Salcedos für die affektive Wirkung der Arbeiten entscheidend ist. Die Tatsache, dass die Küchenutensilien nun wie Möbel Maß am menschlichen Körper nehmen und diesen somit nicht nur räumlich, sondern auch leibkörperlich miteinbeziehen, wird durch die materielle Beschaffenheit der Objekte unweigerlich gebrochen. So deuten *Daybed* und *Dormiente* nicht zuletzt durch den Titel eine bequeme und geruhsame Bettstätte an, die durch die offensichtliche physische Gefahr – die Löcher und hervorstehenden Zacken – konterkariert wird. Durch eben jene wird in *Grater Divide* und *Paravent* die Funktion des (Sicht)Schutzes ebenfalls auf verstörende Weise unterlaufen, wenn die Schlitze und Öffnungen an Einschusslöcher oder Schießscharten erinnern.¹⁵³ Auf ähnliche Weise vermittelt auch im Falle der Home-Installationen die synästhetische und taktile Wahrnehmung eine gewisse Anziehungskraft und Bedrohung zugleich: Der Strom, der durch die Gegenstände fließt, ist hör- und im übertragenen Sinne als Spannung geradezu spürbar, und spricht dadurch eine Warnung aus, die von den Drahtseilen verstärkt wird. Gleichzeitig erhöhen diese den Wunsch, die Absperrung zu überschreiten oder nähren zumindest die Vorstellung, was beim Betreten des Raumes passieren und wie eine tatsächliche Berührung sich wohl anfühlen würde.

Insgesamt kann festgehalten werden, dass die Verwendung und Entfremdung von Alltagsgegenständen hier wie im Falle Salcedos dazu führt, dass das Zuhause als gestörter und unheilvoller Ort dargestellt wird. In diesem Zusammenhang bezeichnet die Künstlerin ihre Objekte als „assisted Readymades“, die zunächst auf die Geste der formalen, materiellen und inhaltlichen Transformation eines Alltagsgegenstandes abzielen: „Working with kitchen utensils continues my involvement with the everyday object – the assisted ready-made, turning into the uncanny, sometimes threatening, object.“¹⁵⁴ Der Eindruck der Bedrohlichkeit entsteht dabei in erster Linie dadurch, dass wir die Abwesenheit der Personen, die von den Gegenständen insinuiert wird, durch unseren eigenen Körper ersetzen und uns vorstellen wie es wäre, diese Möbelstücke zu benutzen und dieses Zuhause zu bewohnen. Ähnlich wie im Falle der fragil erscheinenden Holzbalkenkonstruktionen Ai Weiweis spielt sich die affektive Involvierung der Rezipierenden hier insbesondere auf einer physi-

schen Ebene ab und äußert sich weniger als Verunsicherung des Sehannes oder der intellektuellen Wahrnehmung als in der Vorstellung des körperlichen Schmerzes: „Hatoum’s work suggests that often we find ourselves in a situation where danger and error are not related to lack of knowledge or (in) sight. There is nothing mysterious or obscure in her installations, which on the contrary, are uncluttered and direct.“¹⁵⁵ Die Künstlerin engagiert die Strategie der Entfremdung, um das Zuhause als einen Ort offensiver Bedrohung und expliziter Gefahr vorzustellen und nicht wie Salcedo im Rahmen einer latent bedrückenden Atmosphäre, die angesichts der absonderlichen Objekte zweifellos spürbar und zugleich nicht genau fixierbar ist. Die Begegnung des Eigenen mit dem Fremden beschreibt hier eine Verletzlichkeit, die – als tatsächliche Verwundung gedacht – einen Angriff auf die Integrität des Körpers darstellt, der an die Installationen Margolles‘ erinnert. Eine vertraute Umgebung wird als Begehrenswertes vorgeführt und entpuppt sich schließlich als gefährlich-fremde Welt, innerhalb der die Rezipierenden selbst zu Fremden werden: „Most of Hatoum’s works involve situations in which the world is presented as a place that is familiar, but from which we are excluded.“¹⁵⁶

Dies wird auch in *La grande Broyeuse (Mouli-Julienne x 21)* aus dem Jahre 2000 deutlich: Der entfremdete Küchengegenstand evoziert hier zwar nicht als Möbel das Zuhause als solches, entfaltet seinen bedrohlichen Effekt aber ebenfalls dadurch, dass er sich als vertrautes Objekt auf den menschlichen Körper bezieht. Die Arbeit zeigt eine 21-fach vergrößerte Rundreibe mit Kurbel sowie drei zusätzliche Reibeeinsätze mit scharfen Zacken und Löchern, die daneben auf dem Boden platziert werden. In ihrer Monumentalität könnte das Objekt leicht zu einer tatsächlichen Gefahr für die Besucher und Besucherinnen werden; der schwarz eingefärbte Stahl verstärkt diese einschüchternde Wirkung. Im Hinblick auf diese physische Bedrohung wirkt der Gegenstand wie ein Folterinstrument, das mit seinem langen Arm die Opfer – wie ursprünglich das Gemüse – einklemmt, und erinnert damit nicht zuletzt an Szenarien politischer oder institutioneller Gewalt.¹⁵⁷ Darüber hinaus entfaltet das Objekt bereits jenseits derartiger Assoziationen allein durch seine Übergröße eine befremdliche Wirkung, indem es die Rezipierenden umso kleiner und geradezu zwergenhaft erscheinen lässt. Dieser Eindruck wiederum kann mit Geschichten wie *Gullivers Reisen* oder *Alice im Wunderland* in Verbindung ge-

bracht werden. Die Metamorphose des Küchengegenstandes ist dahingehend als wundersame Verwandlung zu beschreiben, die unsere Umgebung gigantisch erscheinen lässt und so unser Verhältnis zur Wirklichkeit grundsätzlich befragt.¹⁵⁸ Dadurch, dass selbige letztlich auch hier vollkommen fremdartig erscheint und unseren vertrauten Zu- und Umgang problematisiert, erfahren die Rezipierenden eine fundamentale Verunsicherung und Schutzlosigkeit.

Im Hinblick auf die dargestellten Machstrukturen wird die Realität allerdings nicht nur als fragwürdig, sondern zudem als gefährdet empfunden – ein Umstand, den Grenier mit der Verletzlichkeit ausgegrenzter oder weggesperrter Körper in Verbindung bringt: „To realise we are strangers to our own body is a way of understanding in a personal, intimate way, the everyday experience of the excluded, of outsiders.“¹⁵⁹ In dieser Hinsicht werden die Grenzen, die uns beschützen – so zum Beispiel die aufgespannten Drahtseile in den Home-Installationen – gleichzeitig zu Barrieren, die uns aus- und einschließen. Im übertragenen Sinne thematisieren die entfremdeten Objekte Hatoums damit Erfahrungen von Vertreibung, Flucht und Heimatlosigkeit: Die Arbeiten suggerieren mit dem gestörten Zuhause, in dem wir uns nicht länger sicher fühlen, auch den Heimatort, der unwiederbringlich verloren ist. Vor diesem Hintergrund beschreibt Said Hatoums Werke als „uncooptable mundane instruments of a defiant memory facing itself and its pursuing or oppressing others implacably, marked forever by changes in everyday materials and objects that permit no return or real repatriation, yet unwilling to let go of the past that they carry along with them like some silent catastrophe that goes on and on without fuss or rhetorical bluster.“¹⁶⁰

Der Begriff des displacement, der bereits auf die Arbeiten Salcedos angewandt wurde, ist bei Hatoum also nicht nur auf die formalen und materiellen Veränderungen sowie die Destabilisierung der Wahrnehmung zu beziehen, sondern erhält darüber hinaus eine geografische Dimension: Als „feelings of ‘unsettledness’“¹⁶¹ bezeichnet er, was Said mit dem Begriff des Exils umschreibt als „the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home.“¹⁶² Derartige Konnotationen können auch am Beispiel der Arbeit *Lily (Stay) Put* aus dem Jahre 1996 nachvollzogen werden – ein rostiges, gebrauchtes Feldbett aus Eisen ohne Matratze, das die Künstlerin einerseits mit Rollen versieht und gleichzeitig mit

durchsichtigen Nylonfäden am Boden festbindet. In unterschiedlichen Längen verlaufen diese Fäden kreuz und quer über das Bettgestell und werden somit, da nahezu unsichtbar, zu einer subtilen Einzäunung. Mit dem Titel verweist Hatoum auch hier auf einen Ortsnamen aus dem Roman *Gullivers Reisen* – die fiktive Insel Liliput: „This reference evokes the visual image of the giant Gulliver being tied down by the almost invisible strings of his tiny captors.“¹⁶³ Im übertragenen Sinne scheint die offensichtliche Diskrepanz zwischen Beweglichkeit und Unbeweglichkeit nicht nur die Gefangenschaft in einer fremden Welt, sondern darüber hinaus einen grundlegenden Konflikt zwischen Verwurzelung, Vertreibung und globaler Mobilität anzusprechen.

Auch an dieser Stelle wird deutlich, inwiefern die Autorschaft der Künstlerin als im Werk angelegte Narrativität zu denken ist, denn Hatoums Standpunkt ist nicht zuletzt einer, der aus biografischer Sicht selbst von Erfahrungen des Exils und der Migration her spricht. Als die Künstlerin im Jahre 1975 ihr Zuhause in Beirut für eine Reise nach London verlässt, bricht dort währenddessen der Bürgerkrieg aus und verhindert ihre Rückkehr; seitdem lebt und arbeitet sie in Europa.¹⁶⁴ Gleichzeitig beschränkt sich ihr Status als Außenseiterin aber nicht nur auf diese Zwangsmigration in den Westen: Hatoum wurde als Tochter palästinensischer Eltern in Beirut geboren, nachdem ihre Familie einige Jahre zuvor vor jüdischen Angriffen auf die arabische Bevölkerung aus Haifa im Norden Israels geflohen war und als Unerwünschte nun selbst im libanesischen Exil lebt; Ankori beschreibt Hatoums Erfahrung der Nakba in diesem Zusammenhang als Trauma der zweiten Generation.¹⁶⁵

In der Arbeit *Measures of Distance* aus dem Jahre 1988 thematisiert die Künstlerin diese politischen und kulturellen Aspekte ihrer Biografie auf unmittelbare Weise. Das Video zeigt Standbilder ihrer unbedeckten Mutter unter der Dusche hinter darüber gelegten arabischen Schriftzeichen. Der Text bildet eine Art durchlässigen Vorhang und stellt den Briefwechsel der beiden Frauen dar, der im Hintergrund auf Arabisch leise hörbar ist, allerdings von einem weiteren Voice-over überblendet wird: Aus der englischsprachigen Übersetzung, die Hatoum vorliest, erfahren die Rezipierenden, dass die Briefe von Entwurzelung, Zerrissenheit und familiären Brüchen erzählen. Der intime, autobiografische Gehalt der Arbeit wird durch das distanzierende Collage-

prinzip einerseits konterkariert; andererseits setzt jenes – als Fragmentierung gedacht – das Gefühl der familiären Trennung auf formaler Ebene um. Die Künstlerin ist zwar involviert, aber auch von der Mutter geschieden, was sich in den unterschiedlichen Sprachen der beiden ebenso widerspiegelt wie in den abgedruckten Briefen, deren Text als visuelle Barriere fungiert. Hatoum, die hinter der Kamera steht, wird damit selbst zur Ausgegrenzten und das Video so zur Aushandlung eines Heimatgefühls.¹⁶⁶ Im Hinblick auf ihre palästinensische Herkunft und die Erfahrung des doppelten Exils wird auch hier das Zuhause als Ort der Zugehörigkeit unterlaufen: „It becomes clear that one may leave home, but ‘home’ never leaves the body... the movements of selves between places are always experiences through the body, which feels – literally and figuratively – ‘out of place.’“¹⁶⁷ Darüber hinaus thematisiert Hatoum in dieser Arbeit die Frage nach ihrer kulturellen und politischen Identität auch in Verbindung mit ihrem weiblichen Geschlecht. Wenn die Mutter über Intimität und Sexualität sowie ihre Beziehung zum Vater spricht, dann wird nicht zuletzt mit traditionellen Bildern arabischer Frauen sowie mit der Reduktion der weiblichen Identität auf die Mutterrolle gebrochen: „In lieu of an abstract, silent and passive image of Motherhood, she presents the voice, the texts and the naked body of an aging Palestinian woman, endowing her protagonist with vital sexuality as well as a complex personality. Thus she breaks both oriental and Western conventions and taboos.“¹⁶⁸

Vor diesem Hintergrund kann auch das unter Strom gesetzte Heim in Hatoums Installationen als Verweigerung des traditionellen Arbeitsumfeldes und den damit einhergehenden stereotypen Rollenbildern der Frau angesehen werden. Auch wenn diese Werke nicht wie *Measures of Distance* als Aushandlung der künstlerischen Autorschaft im engeren Sinne fungieren, rufen sie dennoch geschlechterspezifische Assoziationen hervor. So scheint gerade in *Homebound* bereits der Titel – verstanden als „being tied up within or imprisoned by a home or a domestic routine“¹⁶⁹ – einen gewissen Widerwillen gegen das Zuhause als typisch weibliche Sphäre zu symbolisieren. In diesem Sinne hält auch Hatoum selbst über *Home* fest: „I see it as a work that shatters notions of wholesomeness of the home environment, the household, and the domain where the feminine resides.“¹⁷⁰ Die Vorstellung des Zuhauses als Domäne des Weiblichen bezieht sich dabei nicht nur auf den Haushalt und

die Arbeiten, die dort traditionell von Frauen – den Ehefrauen und Müttern sowie dem meist weiblichem Dienstpersonal – verrichtet werden.¹⁷¹ Das Heim als privater und geschützter Rückzugsort geht maßgeblich auch mit der Figur der Mutter in ihrer pflegenden und nährenden Rolle einher, die der Familie dadurch Nähe und Geborgenheit bietet. Wenn, wie Hervol festhält, der Mutterleib das Heimatgefühl eines Kindes provoziert¹⁷², so fungiert Hatoums Mutter in *Measures of Distance* mit ihrem Körper, der niemals ganz sichtbar ist, als Metapher für das Zuhause, das der Künstlerin als Ort des Wohlbefindens verweigert wird: „Sections of the maternal body are seen from differing perspectives, as though the daughter seeks (but never finds) the ‘whole’ maternal body.“¹⁷³

Diese Negation der häuslichen Sphäre als Schutzraum der Mutter thematisiert Hatoum auch in der Fotoarbeit *Reflection* (2013), die auf einer vom Onkel der Künstlerin aufgenommenen Fotografie aus dem Jahre 1948 gründet. Das Bild zeigt die Mutter Hatoums im Wohnzimmer, auf einem Sofa sitzend, beim Nähen. Im Hintergrund sind eine Tür und ein Spiegel (und darin wiederum ein geöffnetes Fenster) erkennbar, die den Gegensatz zwischen der Außenwelt und dem privaten Innenraum betonen. Letzterer stellt sich auf den ersten Blick als vertraute Sphäre der Mutter dar, die in ihrer stillen Ruhe und Versunkenheit ein Bild privaten Glücks vermittelt. Dieser Eindruck der Geborgenheit und der familiären Nähe wird bei längerem Betrachten jedoch immer brüchiger: Als Inkjet-Druck auf dreilagigem Tüll, dessen Textilbahnen auf die feinste Luftbewegung reagieren, erweist sich die Darstellung als äußerst ephemere; beim Vorbeischieben wirkt die Schwarz-weiß-Fotografie so, als würde sie sich auflösen. Auf inhaltlicher Ebene vermag dieser Umstand zu verdeutlichen, dass sich „die Festigkeit der Lebenswelt, welche die Frau bewohnt, im Grunde radikal auflöst und das Daheim nur mehr als vorübergehend wahrgenommen wird.“¹⁷⁴ Die vermeintliche Geborgenheit stellt sich demnach als extrem flüchtig dar – eine Deutung, die die Datierung der Originalfotografie zu unterstützen scheint, wenn sie auf jenes Jahr fällt, in dem die Familie Hatoum aus ihrer Heimat in Israel fliehen musste.

Indem sie das Vertraute entfremden, verweigern die Arbeiten Hatoums also nicht nur den Zugriff auf die Heimat als Ort der Zugehörigkeit im Rahmen ei-

ner Verhandlung der eigenen Identität. Sie brechen auch mit der Vorstellung, das dort stattfindende Leben bedeute – als Domäne der Frauen und Mütter – einen Raum der familiären Nähe, der Intimität und des Wohlbefindens. Der Titel der Installation *Homebound* verweist damit nicht nur auf das traditionelle Metier der Frauen, sondern auch auf all jene, die aufgrund von Krankheit oder Alter an das Zuhause gebunden sind und für die selbiges Behütung, Pflege und Schutz darstellt. Derartige Konnotationen werden zusammen mit dem häuslichen Leben an sich zwar von den bunten Möbelstücken oder dem gebrauchten massiven Holztisch mit den benutzten, zum Teil rostigen Küchenutensilien in *Sous Tension* insinuiert, jedoch durch den Strom gleichzeitig drastisch unterbunden. Wenn der Begriff *Homebound* darüber hinaus auch das Nach-Hause-Zurückkehren beschreibt und das Heim entsprechend als einen Ort der Sehnsucht, kann in diesem Zusammenhang auf die Arbeit *Doormat* (2000–01) verwiesen werden – eine Fußmatte, auf der das Wort „Welcome“ zu lesen ist. Bei näherem Hinsehen wird allerdings deutlich, dass der Abstreifer aus unzähligen Nadeln besteht.

Sämtliche Assoziationen der Wärme und Nähe, des Sich-Kümmerns und der Fürsorge werden insbesondere auch in jenen Arbeiten unterlaufen, die direkt Bezug auf Kranke oder Kinder nehmen. So fertigt Hatoum unter anderem eine Reihe von verstörenden Kinderbetten an, die allesamt auf unterschiedliche Weise das Gefühl der mütterlichen Liebe und Zuneigung verweigern. *Incommunicado* (1993) zeigt ein Bett, das in seiner Form an ein Krankenhausbett erinnert, allerdings aus unbenutztem dunklem Metall besteht und dadurch bereits auf materieller Ebene Kälte und Härte vermittelt. Noch deutlicher wird der befremdliche Eindruck durch die scharfen Drähte, die an Stelle eines Lattenrostes aufgespannt wurden und zusätzlich Assoziationen der Gefahr und Gewalt fördern. Die Bettstätte erscheint nicht länger als behaglicher Schutzraum, sondern wird zu einem tödlichen Gefängnis. Der Titel wiederum scheint auf einen unaussprechlichen Schmerz zu verweisen und darüber hinaus auf den Umstand, dass Kleinkinder nicht dazu in der Lage sind, ihre Bedürfnisse und Gefühle zu artikulieren, was ihr Angewiesen- und zugleich schutzloses Ausgeliefertsein gegenüber Erwachsenen verstärkt.¹⁷⁵ Ähnliches lässt sich auch für das Kinderbettchen in *Silence* (1994) festhalten, das – aus gläsernen Röhren zusammengesetzt – die Vorstellung des eigenen Zusam-

menbruchs und somit auch der Verwundung des Kleinkindes hervorruft. Der bedrohliche Charakter, der sich dadurch ergibt, steht in auffälligem Kontrast zum Glas in seiner Reinheit und materiellen Perfektion. *Marrow* aus dem Jahre 1996 hingegen zeigt ein auf dem Boden liegendes, offenbar bereits kollabiertes Kinderbett aus honigfarbenem Gummi. Wenn es dabei an einen in sich zusammengesunkenen Menschen erinnert, lässt das Objekt ebenfalls an die Verletzlichkeit des Körpers denken. In dieser Hinsicht verweist der Titel im Sinne des Knochenmarks (bone marrow) auf das Skelett als Halt gebende Struktur, das diesem Körper fehlt.¹⁷⁶ Dieser Eindruck wird in einem unbetitelten Objekt aus den Jahren 1991–2001 noch verstärkt: Hier wurden aus demselben Gummi Krücken angefertigt, die wie schmelzendes Wachs an der Wand hinunter zu fließen scheinen und weder dazu in der Lage sind, sich selbst noch jemand anderem Halt und Unterstützung zu bieten. Die Konnotationen von Pflege und Fürsorglichkeit, die damit unterlaufen werden, verweigert auch die Arbeit *Untitled (Wheelchair)* von 1998: Der Rollstuhl aus Edelstahl ruft einerseits zu einem Akt der Hilfsbereitschaft auf; bei eingehender Betrachtung ist allerdings zu erkennen, dass die Handgriffe durch Messerklingen ersetzt wurden, wodurch der Stuhl zu einem potenziellen Folterinstrument mutiert. Insgesamt wird angesichts dieser Objekte wie bereits bei den vergrößerten Küchengegenständen deutlich, dass sie in erster Linie dazu dienen, die Rezipierenden in eine körperliche Verunsicherung zu versetzen, da sie sämtliche Assoziationen des Schutzes und des Wohlbefindens gewaltsam unterlaufen: „These works impress upon us once again the extreme physical fragility of the human body, as well as a feeling of helplessness and betrayal, as the very instruments of healing become threatening, wounding and potentially dangerous.“¹⁷⁷ Dabei sind es auch hier oftmals gerade die sinnlich ansprechenden, materiellen Qualitäten dieser Gegenstände, die die Wahrnehmung der Werke anleiten. In ihrer zeitlosen und anonymen Perfektion scheinen die Objekte im minimalistischen Sinne zum Teil zwar gänzlich vom Leben unberührt, ohne jedoch vollkommen bezugslos zu sein. Dies gilt ebenso für die vergrößerten Küchengegenstände: Da Hatoum die weiblich konnotierten Haushaltsgegenstände mit industriell angefertigten, hart und kalt wirkenden Materialien wie dem (geschwärtzen) Stahl auflädt, werden auch hier sämtliche Assoziationen der mütterlichen Wärme und Nähe gerade durch die formalen Qualitäten un-

terlaufen.¹⁷⁸ Ohne jegliche Gebrauchs- oder Körperspuren stellen diese Objekte weder Erinnerungsträger oder Reliquien dar noch verkörpern sie die nostalgische Sehnsucht nach dem (verlorenen) privaten Eigenheim.¹⁷⁹

In diesem Zusammenhang wird vor allem im Vergleich mit den Arbeiten Salcedos auch deutlich, dass die Möbelstücke Hatoums in ihrer Entfremdung keine anthropomorphisierenden Zuschreibungen fördern, die sie selbst als instabil und fragil auszeichnen würden: „In Mona Hatoum’s relentless catalogue of disaffected, dislocated, oddly deformed objects, there is a [...] sense of focusing on what is there without expressing much interest in the ambition to rescue the object from its strangeness.“¹⁸⁰ Salcedos Werke hingegen rufen als verwundete, schutzlose und hilfebedürftige Objekte – nicht zuletzt aufgrund der Grenzüberschreitungen, die die Rezipierenden vornehmen – geradezu jene mütterlichen Qualitäten hervor, die Hatoums Arbeiten unterbinden. Die Stücke aus *La Casa Viuda* und der Werkgruppe ohne Titel konstituieren durch die Verwendung alltäglicher Haushaltsgegenstände in Verbindung mit den organischen Materialien nicht nur die Atmosphäre des Unheimlichen, sondern darüber hinaus eben jenes Zuhause als Ort des stillen Trauerns und der Erinnerung, der maßgeblich weiblich konnotiert ist, wie Merewether festhält: „a secret place outside representation in which rituals of remembrance for the dead were performed. For those who live in terror with memory of those who have disappeared, it is the space of the family and the ‘feminine’ which serves as a sanctuary of refuge and shelter from the State and from the public space.“¹⁸¹ Während es Merewether eher darum geht, Salcedos „capacity to mimic the ‘performance’ of domestic labour“¹⁸² als Verweis auf die Marginalisierung und Entmachtung von Frauen und Witwen im Zuge von Gewaltverbrechen anzusehen, soll an dieser Stelle in erster Linie die Qualität derartiger Erfahrungen hervorgehoben werden.

Mit den traumatischen Erlebnissen, dem Schmerz, dem Verlust und der Trauer ist in den Werken auf Seiten der Rezipierenden also nicht nur die eigene Verletzlichkeit als analoge Erfahrung, sondern auch ein empathisches Verhalten angelegt. In diesem Sinne fordern die Objekte Salcedos – und ähnliches wurde auch für jene Berlinde De Bruyckeres herausgearbeitet – durch ihre eigene Versehrtheit eine Nähe und Intimität ein, die nicht nur als Anteilnahme

und Mitgefühl, sondern im Idealfall als sorgende und behütende Verbundenheit erfahren wird. In einer Reihe von frühen unbetitelten Arbeiten verhandelt Salcedo das Thema der Pflege und Fürsorge noch unmittelbarer, wenn sie hier unter anderem alte, ausrangierte Krankenhausmöbel als Basis verwendet. So zeigt zum Beispiel ein zweiteiliges Objekt aus den Jahren 1989–90 (Abb. 25) zwei eiserne lattenrostartige Bettgestelle (derselben Art wie jenes, das Hatoum in *Lily (Stay) Put* verarbeitet), die nebeneinander aufrecht stehend an der Wand lehnen. Der Rahmen sowie die Latten und Federn wurden mit dünneren oder dichteren Tierfasern eingewickelt – an einigen Stellen so sehr, dass von den eisernen Streben nichts mehr zu sehen ist und selbige, dermaßen verdickt, wie bandagiert erscheinen. Dieser anthropomorphisierende Eindruck wird dadurch verstärkt, dass mancherorts auch Hemden eingearbeitet wurden: Zum Teil zusätzlich vergipst, kommen sie unter der Tierhaut mit ihren Manschetten und Knöpfen stellenweise zum Vorschein und insinuieren dadurch noch deutlicher eine menschliche Präsenz. Auch hier ist der Kontrast zwischen organischen und anorganischen Materialien für die Wirkung der Arbeiten ebenso entscheidend wie der Umstand ihrer De-Konstruktion, wie Princenthal festhält: „As it is true of later assemblages, the metal bed frames in these early untitled works are partly dismembered and recombined, with missing elements replaced – in a kind of doomed repair – by less durable material, including wax, fabric, animal fibre and plastic, variously liable to melt, fray or shatter.“¹⁸³ Im Vergleich zu den Möbelobjekten wird der Eindruck der menschlichen Verwundbarkeit durch die offenkundigen Assoziationen mit Krankheit und Gebrechlichkeit zusätzlich verstärkt und eine beschützende und umsorgende Haltung unmittelbar eingefordert.

Die vermeintlich weibliche Qualität dieser Werke liegt demnach in erster Linie in den Motiven der Fürsorge und Pflege begründet, die traditionell – weil vorgeblich „natürlich“ – mit Frauen assoziiert werden, die im Vergleich mit Männern als „more intuitive, empathic, selfless, kind- (and weak-) hearted“¹⁸⁴ gelten. In diesem Zusammenhang vertritt zum Beispiel Gilligan die Ansicht, dass derartige Eigenschaften als biologisch gesteuerte Bedürfnisse eher dem weiblichen Geschlecht zuzusprechen sind. In ihrer Publikation *In a Different Voice* aus dem Jahre 1982 stellt sie die Frage nach geschlechtlichen Implikationen

moralischen oder ethischen Handelns und beschreibt jenes von Frauen als „one of care and responsibility, of concern and connection with other people, and Gilligan claims that it stems from a self which is intrinsically related to other people.“¹⁸⁵ Ohne diesen genderstereotypen Erklärungsversuchen folgen zu müssen lässt sich festhalten, dass die Arbeiten Salcedos eine Dimension vorstellen, die als „recognition of the need for compassion and care for self and others“¹⁸⁶ beschrieben werden kann. Die Autorschaft der Künstlerin spiegelt sich auch in dieser Hinsicht in den Werken wider, wenn die Art und Weise, wie Salcedo mit ihrem Material umgeht, als spezifische Response darauf anzusehen ist, was ihr im Rahmen ihrer forschenden künstlerischen Praxis widerfährt. In diesem Sinne gibt sie selbst zu verstehen: „The precariousness of the materials that I use is already given in the testimonies of the victims.“¹⁸⁷ Dass die Verwendung weiblich konnotierter Stoffe nicht ausschließlich assoziierenden Zuschreibungen dient oder die Opfer als primär weibliche identifizieren soll, wurde in der Analyse bereits herausgearbeitet. Im Vergleich mit den Werken Hatoums konnte nun gezeigt werden, dass dieser Umstand mit seinen Konnotationen der Fürsorge und Empathie vielmehr eine Haltung der Künstlerin gegenüber den Menschen, die sie im Zuge ihrer Arbeit trifft, beschreibt, die sie auch von den Rezipierenden einfordert.

Demgegenüber ist die künstlerische Praxis von Margolles zunächst maßgeblich an ihre Arbeit im Leichenschauhaus gebunden. Wie jedoch auch für die Werke De Bruyckeres festgehalten wurde, spiegelt sich diese Vertrautheit zum Arbeitsumfeld zugleich in der Erfahrung der Rezipierenden wider: De Bruyckeres Faszination für die Pferdekadaver äußert sich in den Objekten unter anderem in Hingabe, Mitgefühl und Trost. Margolles' spezifischer Umgang mit den marginalisierten Verstorbenen – das sorgsame Waschen, Vernähen und Pflegen der toten Körper sowie die langen Gespräche mit den Angehörigen – ist in den Arbeiten insofern angelegt, als die Konfrontation mit dem Leichenwaschwasser neben Ekel und Ablehnung auch eine konstruktive selbstreflexive Dimension enthält. Im Hinblick auf die Tatsache, dass wir im Schicksal der anderen uns selbst bzw. unseren Körper verlieren, ist die Erfahrung der Installationen damit ebenfalls als existenzieller und fürsorglicher (wenn auch nicht gänzlich freiwilliger) Akt der Substitution anzusehen. Die Fremderfahrung, der wir angesichts der Werke von Margolles und Salcedo

unterliegen, beruht auf einem Kontrollverlust, der nicht nur Verletzlichkeit oder Sensibilisierung und Aufklärung wie im Falle Jaars bedeutet, sondern uns gleichzeitig auf eine Anteilnahme als Einfühlung hin öffnet. Diese Momente sind zwar geschlechtlich konnotiert, nicht aber geschlechtsspezifisch intendiert, sondern sollen im Folgenden als menschliche Qualität und somit als gesellschaftlich wirksames Potenzial der Werke herausgearbeitet werden.

Die Handlungsfähigkeit der Kunst: Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung

Nachdem dargelegt wurde, inwiefern die Singularität der Künstlerinnen als Narrativität im Werk angelegt ist und gewissermaßen als Umschlagstelle zu der Erfahrung der Rezipierenden fungiert, muss nun auch das subjektive Moment des Rezeptionsprozesses näher untersucht werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass eine phänomenologisch orientierte, wirkungs- und wahrnehmungsästhetische Untersuchung von Kunst zwar vom individuellen Wahrnehmungssubjekt ausgeht, dabei aber nicht allgemeine Gültigkeit negiert. Mit Haraways Vorstellung der Situiertheit des Subjekts kann gezeigt werden, inwiefern das Einzelne und die Prämissen eines jeweiligen Standpunktes zur Grundlage für eine neue, angemessenere Vorstellung von Objektivität werden können. Die hier vorgestellten Werke operieren gemäß den Voraussetzungen künstlerischer Forschung im Singulären, ohne sich den Kriterien der beweisführenden Wiederholbarkeit, der Rationalität und Universalisierbarkeit zu verpflichten. Dadurch sind sie im Gegensatz zum wissenschaftlichen Wissen eben nicht unpersönlich, sondern dazu in der Lage, individuelle Interessen zu verfolgen und in ihrer Beziehung zur Welt zu reflektieren.¹⁸⁸ Ästhetische Erfahrung im Wechselverhältnis von affektiven und reflexiven Prozessen kann damit als eine Praxis der Sinngenerierung beschrieben werden, die zwar sowohl von einem logischen als auch von einem praktischen Zugang zur Welt zu differenzieren ist, ihre Welthaltigkeit aber dennoch auf spezifische Weise erfahrbar macht.¹⁸⁹ Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Erfahrung als Widerfahrnis eine Krise des wahrnehmenden Subjekts verursacht, die im Sinne einer Schwellenerfahrung gleichzeitig immer auch „eine Transformation des

Eigenen, ein Anderswerden zur Folge hat.“¹⁹⁰ Das gesellschaftlich wirksame Potenzial der Arbeiten von Margolles und Salcedo ist demnach maßgeblich im Bereich des Ethischen zu verorten.

Wenn die hier vorgestellten Werke als Wissensobjekte bezeichnet werden können, so liegt dies laut Haraway daran, dass die Vorstellung der Situiertheit des Subjekts mit einer grundlegenden Verkörperung des Wissens einhergeht. Dieser Annahme zufolge ist auch Wissen immer an einen bestimmten Ort in der Welt gebunden und daher in seiner kulturellen, sozialen und historischen Spezifik epistemisch fundiert. Abhängig vom Standpunkt seiner Hervorbringung ist es als Verknüpfung von Körpern und Bedeutungen anzusehen und entsteht „aus einem Interaktionsprozess materiell-semiotischer AkteurInnen, bei dem das ‚Subjekt‘ des Wissens ebensowenig einen körperlosen Geist darstellt wie das ‚Objekt‘ des Wissens einen trägen und passiven Körper, dem Bedeutungen einfach übergestülpt werden können.“¹⁹¹ Der Begriff der Verkörperung meint dabei weniger eine Naturalisierung im Sinne unmittelbarer Authentizität denn das Erleben im Hier und Jetzt, das einer phänomenologischen Auffassung gemäß immer schon intentional – also auf verschiedene Situationen hin ausgerichtet – und daher vermittelt ist.¹⁹²

Die Annahme, dass alles Wissen an einen bestimmten Ort in der Welt gebunden ist, bedeutet aber gleichzeitig auch, dass das wissende Subjekt immer nur ein partielles sein kann. Grundsätzlich kritisiert Haraway damit die Logik der Beherrschung und Aneignung der Natur als vollständig erkennbare Quelle des Wissens, die für die Konstruktion eben jener Eigen- und Fremdwahrnehmung verantwortlich ist, wonach Differenzen letztlich immer der Identität des Selbst untergeordnet werden. An die Stelle des souveränen Subjekts tritt nun ein Selbst, „dessen Handlungsfähigkeit nicht auf Identität und Abgrenzung, sondern auf Verkörperung, innerer Differenz und Verbundenheit über die Grenzen hinweg beruht.“¹⁹³ Wenn aber stets nur *eine* spezifische Position eingenommen werden kann, dann kann es auch keine unvermittelte und neutrale Sichtweise geben, die dazu in der Lage wäre, alle anderen in sich aufzunehmen. Das Wissen von der Welt kann folglich nie abschließend und vollständig sein, sondern besteht aus einer Vielzahl an verschiedenen Positionierungen, denen jeweils eine partielle Sichtweise entspricht.¹⁹⁴ Dieser Umstand wird je-

doch nicht im Sinne eines eingeschränkten Solipsismus oder Subjektivismus als Nachteil, sondern als Möglichkeit gewertet: Einzelne Standpunkte treffen aufeinander und sollten so ihre eigenen Voraussetzungen und Wertvorstellungen sichtbar und der Kritik zugänglich machen. Es gilt damit eine neue Form der Objektivität, die jenseits der Vorstellung eines unparteiischen, universalen oder transzendentalen Wissens sowie jenseits der Aufspaltung von Subjekt und Objekt in der Gesellschaft verankert ist.¹⁹⁵ Vor dem Hintergrund irreduzibler Differenz sowie einer grundlegenden Vielfalt des Wissens geht es hier maßgeblich darum, eine politische und ethische Dimension in die Debatte um den Objektivitätsbegriff miteinzuschließen: Da kein Standpunkt für sich gesehen den Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Neutralität erheben kann, wird eine engagierte Parteinahme zugunsten des Wissens der Beherrschten und Marginalisierten gefordert. Demzufolge erkennt das betroffene Subjekt im Rahmen seiner Situiertheit nicht nur seine innere Unabgeschlossenheit, sondern auch seine Verbundenheit mit anderen an. In diesem Zusammenhang besteht Haraways Ziel nicht zuletzt in der Bildung von Netzwerken, „to act with and on behalf of others where one’s own interests are not directly at stake, and in situations where an injury to others does not directly injure oneself or one’s own group.“¹⁹⁶ Als Alternative zu den totalisierenden Ansprüchen wissenschaftlicher Autorität wird die neue Form der Objektivität vom Einzelnen hin zum Allgemeinen damit unter anderem als Solidarität gedacht.¹⁹⁷

Angesichts der Tatsache, dass Margolles und Salcedo den konkreten Kontext ihrer Arbeiten nicht unmittelbar preisgeben, sondern ein leibkörperliches Anknüpfen an die Erfahrungen anderer vorstellen, muss der Begriff der Solidarität im Folgenden differenziert und um eine affektive Dimension erweitert werden. Dies wird insbesondere im Vergleich mit Jaar deutlich, der ebenfalls versucht, vom Einzelnen ausgehend eine Darstellungsform für das Ausmaß des Ganzen zu finden: In *The Eyes of Gutete Emerita* rückt er das Schicksal einer Frau in den Fokus und bindet es durch die millionenfache Wiederholung gleichzeitig an die unzähligen weiteren Opfer des Völkermords.¹⁹⁸ Wie Rancière betont, ist das namentliche Benennen des Schicksals Gutete Emeritas in diesem Zusammenhang gerade deshalb entscheidend, da wir in ihren

Augen „see what the massacre and the indifference deny, each in its own way: that she is not in fact a simple surface where events are inscribed and reflected, but a body that thinks.“¹⁹⁹ Durch unser Mitgefühl wird Gutete Emerita somit als Individuum in der Masse anerkannt und das Werk zu einer „metaphor for a million living people, an image of the power of being just one, which belongs to each of those who are counted only in hundreds of thousands.“²⁰⁰ Während wir im Rahmen eines solchen Zählsystems und angesichts der Bilderflut dazu neigen zu vergessen, dass es nicht nur um Nummern und Statistiken geht, besteht der solidarische Akt der Arbeit nicht zuletzt darin, den Opfern ihre Würde als Individuen zurückzugeben.

Dies wird auch angesichts einer Aktion deutlich, die Jaar noch während seines Aufenthalts in Ruanda vor Ort unternimmt und die den Titel *Signs of life* (1994) trägt. In einer Poststelle kauft der Künstler insgesamt über 200 afrikanische Postkarten, die touristische Landschafts- und Tiermotive aus der Wildnis (unter anderem Adler, Zebras, Antilopen und Löwen aus dem Akagera Nationalpark sowie Berge und Seen) oder Abbildungen von traditionell gekleideten afrikanischen Tänzern zeigen. Auf der Rückseite ist jeweils in französischer Sprache der Slogan „Rwanda — Découvrez 1000 merveilles, au pays des 1000 collines“ zu lesen; finanziell gefördert wurden die Karten offenbar von der Belgischen Fluggesellschaft Sabena. Jaar verschickt diese Postkarten an seine Bekannten überall auf der Welt, wobei jede einzelne die Nachricht über je einen Überlebenden oder eine Überlebende des Völkermords übermittelt, deren Namen der Künstler auf seiner Reise gesammelt hatte: „Rubanda Tresifoli is still alive!“, „Joseline Mukayiranga is still alive!“ oder „Caritas Namazuru is still alive!“ Die Motive und der Nachrichtentext stellen die Tragödie nicht dar oder sprechen unmittelbar darüber, sondern machen auch hier zunächst die Diskrepanz zwischen der Realität derselben und den westlichen Projektionen auf Afrika bzw. dem exotisierenden Blick auf das Land deutlich. Darüber hinaus verweist Rancièr darauf, dass der Künstler mit den Postkarten eine Art „Gegen-Information“ verbreitet, wenn er die Nachrichten an Menschen verschickt, die eigentlich gar nicht auf Neuigkeiten aus Afrika warten, ja die entsprechenden Personen noch nicht einmal kennen.²⁰¹ Indem Jaar einzelne Überlebende hervorhebt, verweist er (im Sinne des rhetorischen Stilmittels der Litotes) aber gleichzeitig auf all jene, die das Massaker nicht

überstanden haben. Demnach liegt der Sinn der Aktion gerade darin, dass die Adressierten die namentlich Genannten nicht kennen: „Speaking about the unnoticed mass death by speaking about a few unknown living people, making a few names visible to signify the massacre that nobody wanted to see.“²⁰² Mit der Betonung einzelner Individuen scheint Jaar nicht zuletzt auch den Umstand hervorzuheben, dass unsere Gleichgültigkeit gegenüber Opfern politischer Gewalt in erster Linie darin begründet liegt, dass wir ihre Namen und Geschichten nicht kennen. In diesem Sinne gilt in seinen Arbeiten die grundlegende These, dass selbige genannt und erzählt werden müssen, damit wir affektiv und solidarisch daran teilhaben können: „It is a question of constructing an arrangement that restores to their gaze its power to speak and to be silent, similar to our own power.“²⁰³

Im Gegensatz dazu werden in den Werken von Margolles und Salcedo die Betroffenen weder namentlich bekannt noch andere spezifische Hintergrundinformationen preisgegeben. Das Einzelne wird somit gerade nicht als Spezielles wahrgenommen, das sich an konkrete lokale Kontexte rückbinden ließe. In diesem Zusammenhang kann im Anschluss an Bal zunächst auf den fundamentalen Unterschied zwischen dem Einzelnen und dem Besonderen verwiesen werden: „The particular that would feed anecdotal knowledge to reassure the viewer and solicit her compassion yields to singularity, the sense that only this, here, now can do what it does.“²⁰⁴ Während Jaar in seinen Arbeiten Einzelfälle als besondere Schicksale erfahrbar macht, verschiebt sich das zum Einzelnen Gehörige angesichts der Werke von Margolles und Salcedo auf den ästhetischen Erfahrungsprozess. Im Fokus steht die individuelle Beziehung der Rezipierenden zum Werk, die sich im Sinne eines „so-und-nicht-anders“ charakterisieren lässt, für das beide unerlässlich sind: „Das Wie des Erscheinens, das darin zum Ausdruck kommt, findet weder in einem Was noch in einem Wer, also weder in einem objektiven Sachgehalt noch in einer subjektiven Intention, noch auch in einer übergreifenden Regelung seinen hinreichenden Grund.“²⁰⁵ Dieser Umstand kann auch am Schaffen Hatoums nachvollzogen werden: Dass die Künstlerin mitunter von autobiografischen Bedingungen ausgeht, bedeutet angesichts ihrer Werke nicht, dass die Momente des schutzlosen Ausgeliefertseins und der Unterdrückung, der Entfremdung und Heimatlosigkeit nicht auch jenseits derartiger Rückbezüge erfahrbar wären.

Damit bewahren die Arbeiten eine notwendige Anonymität, die eben jenes affektive Anknüpfen an die Erfahrungen anderer im Rückgriff auf die eigene gelebte Leibkörperlichkeit ermöglicht und gerade dadurch keine Gleichgültigkeit und Ignoranz zulässt. Das verkörperte Wissen der Arbeiten Margolles' und Salcedos ist angesichts der konkreten Fallstudien zwar spezifisch, aber nicht exklusiv, sondern kann auf eine Weise geteilt werden, die es nicht ausgrenzt, exotisiert oder vom eigenen Standpunkt differenziert.²⁰⁶ Wenn diese Distanz in den Werken Jaars aber erforderlich ist, um zu einer kritischen Bewertung des Gesehenen und Geschehenen zu verhelfen, liegt eben hierin der Unterschied zwischen dem Prinzip der Identifikation und dem Akt der Substitution, den die Arbeiten Margolles' und Salcedos vorstellen.

Dass der Unterschied zwischen einem Selbst und den anderen – und damit zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen – in den Arbeiten Jaars immer bestehen bleibt, wird auch am Beispiel von Werken wie *Embrace* (1995) oder *Let there be light* (1996) deutlich. *Embrace* besteht aus der langsamen Überblendung von vier offenbar kurz hintereinander gemachten Fotos, die jeweils drei Jungen in einem Flüchtlingslager von hinten zeigen. Die Kinder halten sich gegenseitig tröstend im Arm und scheinen auf etwas (vermutlich Schreckliches) zu blicken, das außerhalb des Bildraumes liegt und den Rezipierenden somit vorenthalten wird. Dadurch wird die Haltung der Jungen selbst zum Thema: „ein sich gegenseitiges Beistehen und die Solidarität angesichts der katastrophalen Geschehnisse.“²⁰⁷ Wie Ranciè festhält, scheint Jaar auch hier der Anweisung Mallarmés zu folgen – „paint not the thing, but the effect it produces“²⁰⁸ – und stellt nicht das Grauen dar, sondern die sich gegenseitig stützende Geste der Kinder.²⁰⁹ Die Installation *Let there be light* baut darauf auf und zeigt in einem abgedunkelten Raum zunächst zehn Namen, die in Leuchtschrift an der Wand auf Augenhöhe erscheinen: Cayahinda, Kigali, Butare, Mibirizi, Gikongoro, Amahoro, Cyangugu, Rukara, Shangi, Kibungu – zehn Orte in Ruanda, an denen sich Massaker und Massentötungen ereigneten und die sich in das Gedächtnis der Besucher und Besucherinnen einprägen sollen. Am Ende der Aufzählung ist schließlich ein größerer Leuchtkasten platziert, der in langsamer Abfolge jene vier Fotografien zeigt, die der Künstler bereits in *Embrace* verwendet hatte. Auf den Bildern sind dieses Mal nur zwei der Jungen zu sehen; der jeweilige Ausschnitt lenkt

die Wahrnehmung der Rezipierenden und demnach wie bereits in *The Eyes of Gutete Emerita* die Geschichte, die erzählt werden soll. Wir verfolgen ihren Blick in das Außerhalb der Darstellung, fokussieren mit dem Wechsel der Perspektive ihre feste Umarmung und beobachten schließlich, wie sie ihre Augen von dem Geschehenen abwenden, der eine den Kopf senkt und seine Stirn an die Wange des anderen lehnt. Was wir hier über einen längeren Zeitraum zu sehen bekommen ist, wie Pollock festhält, „[the] sequenced, stilled, cinematic capture of human anxiety [...], the embodiment of children exposed to events that cause them to suffer – registered in delicate human gestures of mutual comfort and ultimate despair.“²¹⁰ Dabei betont sie, dass Jaar das Leiden dieser afrikanischen Kinder *als solches* – und zwar über eine inszenierte Begegnung – erfahrbar macht und jene eben nicht zu Repräsentanten eines allgemeinen afrikanischen Leidens oder einer kolonialistischen Vorstellung davon werden lässt: „This work seeks, perhaps too emotively through the focus on children, but necessarily so, to produce a Barthesian *punctum*, a breach in the *studium* of over-familiar images of Africans and suffering, that can leave its own traumatic trace in the viewer, its disturbing imprint as the signifier of human pain, not as the icon of atrocity.“²¹¹

Durch die Intimität des Motivs, die durch die Art und Weise der Darstellung verstärkt wird, fordert uns Jaar in diesen Arbeiten ebenfalls zu einer affektiven Teilnahme am Gesehenen auf; die Rückenfiguren bieten mit der Möglichkeit, uns für einen kurzen Moment in ihr Schicksal zu versetzen, einen solidarischen Akt der Identifikation. Da ihr Schicksal aber letztlich vom eigenen geschieden bleibt, wird an dieser Stelle erneut der Unterschied zu den Werken von Margolles und Salcedo deutlich, die einen Vorgang der Substitution möglich machen, der keine rein empathische Haltung bedeutet. Diese spezielle Art des Bezeugens liegt bereits im Akt der originären Stellvertretung der Künstlerinnen begründet, der die Erfahrungen der Opfer nicht darstellt, sondern als Pathisches vielmehr verdoppelt, wie Waldenfels festhält: „Indem ich von der An-/Abwesenheit Anderer affiziert werde, werde ich zugleich von dem affiziert, was diese affiziert. *Das Pathos des Fremden potenziert sich in einem fremden Pathos.*“²¹² Die Intensität und Dringlichkeit des Singulären, von dem die Werke zeugen, findet sich hier nicht im Motiv wieder, sondern wird durch die individuelle Involvierung der Rezipierenden restituiert. Diesbezüg-

lich spricht Waldenfels dem Widerfahrnis eine „eigentümliche Singularität“ zu, da jenes fernab von der Unterscheidung zwischen Besonderem und Allgemeinem als Schlüsselereignis fungiert: „Singularität besagt in einem solchen Falle nicht, dass etwas nur einmal vorkommt. [...] Singularität besagt auch nicht, dass etwas sich als Einzelfall unter andere Einzelfälle einreicht. [...] Vielmehr handelt es sich um eine Singularität von Ereignissen, die als solche auftreten, indem sie von gewohnten Ereignissen abweichen und ein anderes Sehen, Denken und Handeln ermöglichen.“²¹³ Ästhetische Erfahrung als Widerfahrnis bedeutet folglich eine singuläre Erfahrungsweise, von der das jeweilige Subjekt im Einzelnen betroffen ist und die sich, indem sie zum Antworten herausfordert, aus der Einzigartigkeit heraus auf den Plural hin öffnet. In eben diesem Sinne wird Objektivität weniger als Modell einer universalen Sprache vorgestellt, sondern als ein Vorgang der „Übersetzung zwischen irreduziblen, heterogenen und lokalen, in ein Feld von Machtbeziehungen eingebetteten Praktiken und Standpunkten“²¹⁴ gedacht. Während Jaar sein Projekt offenkundig als „a truly memorable image, a memorial for the people of Rwanda“²¹⁵ bezeichnet, betreiben die Arbeiten von Margolles und Salcedo eher eine Art der gelebten Erinnerung, indem sie eben jene fremde Wirklichkeit vor allem auf affektiver Ebene Teil der Wirklichkeit der Rezipierenden werden lassen. Durch das Wieder-Erleben bewahren jene das Geschehene gleichsam vor dem Vergessen oder dem Verdrängen – noch bevor es im Rahmen der Geschichtsschreibung in eine archivarische und monumentalische Erinnerungskultur eingegliedert wird. Kunst kann auf diese Weise die „Narben der Geschichte“ zwar weder heilen noch wiedergutmachen, trägt aber im Sinne einer Transformation zu ihrer Übermittlung bei.²¹⁶

Die entscheidende Voraussetzung dafür, dass die Werke durch die spezifische Art der Erfahrung gleichzeitig auch ihren Weltbezug deutlich machen, liegt in der Annahme, dass mit der Wahrnehmung der Gefühle gleichzeitig immer auch das Bewusstwerden über ihre Bedingtheit einhergeht. Dieser Umstand – und damit das gesellschaftlich wirksame Potenzial der hier vorgestellten Werke – kann nun abschließend mit der Vorstellung der Schwellenerfahrung näher charakterisiert werden.

Laut Waldenfels meint Schwellenerfahrung einen Moment des Übergangs, in

dem Erfahrungen über ihre Ufer treten: Man ist „weder ganz hier noch ganz dort“ und gelangt dabei nicht nur woanders hin, „sondern wird ein anderer.“²¹⁷ Diesen Zustand bringt Fischer-Lichte mit dem aus der Ritualforschung stammenden Begriff der Liminalität in Verbindung.²¹⁸ Dabei geht es weniger darum, die Begegnung mit Kunst als Ritual zu bezeichnen, sondern ästhetische Erfahrung als eine Situation des Wandels und der Veränderung zu beschreiben. Während Schwellenerfahrungen im Ritual auf ein bestimmtes Ziel hin (meist den gesellschaftlichen Status oder die Ordnung einer Gemeinschaft betreffend) gerichtet sind, ist für die Vorgänge der ästhetischen Erfahrung der Zustand der Liminalität selbst ausschlaggebend. Die Erfahrung der Schwelle, des Übergangs und der Passage bedeutet eine labile Zwischenexistenz, die dem rezipierenden Subjekt völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht und dessen Wirklichkeitswahrnehmung in jeder möglichen Hinsicht betrifft.²¹⁹ Eben dieser Zustand wurde oben für die Werke von Margolles und Salcedo herausgearbeitet, wenn sich die Rezipierenden aufgrund der zwischenzeitlichen Destabilisierung der eigenen Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung dem jeweiligen Objekt gegenüber nicht identifikatorisch zu verorten vermögen. Zur Bewältigung der Krise können sie nicht auf allgemein anerkannte oder gewohnte Verhaltensmuster zurückgreifen und werden so letztlich immer wieder auf sich selbst und die Bedingtheiten ihrer Erfahrung zurückverwiesen.

Der Effekt der Schwellenerfahrung innerhalb der ästhetischen Erfahrung meint demnach nicht eine Transformation im Sinne einer praktischen Auflösung und Veränderung der eigenen Haltung, sondern gerade die Spannung, die aus ihr hervorgeht, wie Rebentisch ebenfalls festhält: „Anders als im Ritual ist die Schwellenerfahrung hier nicht bloß Übergangsmoment im Dienste eines Prozesses, an dessen Ende eine (neue) soziale Identität steht; vielmehr geht es darum, die Unsicherheit der Schwellenerfahrung selbst ästhetisch zu isolieren und ihr reflexives Potenzial freizusetzen.“²²⁰ Laut Rebentisch greift diese Logik vor allem dann, wenn starke Empfindungen und Gefühle im Spiel sind: Die unbestreitbare Realität dieser Gefühle bricht sich am Bewusstsein des Scheins wird so in ihrer Vermitteltheit erkennbar.²²¹ Auch in den vorgestellten Werken endet die affektive Wahrnehmung in diesem Sinne nicht in einem gesteigerten Erleben oder in der Versenkung im Werk, sondern lässt das

wahrnehmende Subjekt in seiner sozialen und kulturellen Situiertheit hervortreten. So werden wir angesichts der Werke von Margolles und Salcedo dazu aufgerufen, die Regeln und Normen zu hinterfragen, die unsere Reaktionen und unser Verhalten anleiten. Im Hinblick auf die Installationen Margolles' verweist die Frage, warum wir die Radikalität der künstlerischen Strategie mitunter als empörend oder unmoralisch empfinden, unmittelbar auf die Bedingungen, warum wir so heftig auf diese Werke reagieren; Ekel und Abwehr vermitteln folglich die Konventionen, die den Stellenwert bestimmen, den wir diesen Körpern zuschreiben. Subtil und unablässig hingegen verstricken uns die Werke Salcedos in einen potenziellen Konflikt mit uns selbst, wenn wir dazu aufgefordert werden, sowohl Opfer als auch Täter im Akt der Wahrnehmung zu substituieren, und konfrontieren uns dabei nicht nur mit unserer eigenen Verletzlichkeit, sondern auch mit der inneren Fremdheit. Die zeitliche Verschiebung des Widerfahrnisses – die Vorgängigkeit des Pathos und die Nachträglichkeit der Response – veranlasst uns dazu, einen Zusammenhang zwischen diesen Momenten herzustellen und nötigt uns entsprechend zum Nachdenken, wie Waldenfels festhält.²²² Ästhetische Erfahrung drängt also zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei den Bezug zur Körperlichkeit zu verlieren und in einem transzendentalen Urteilsvermögen aufzugehen. Dagegen wird der Zusammenhang mit der eigenen gelebten Subjektivität und seiner Verbundenheit zur Welt vergegenwärtigt: „In der ästhetischen Erfahrung wird die konkrete empirische Subjektivität der Erfahrenden mithin nicht transzendierte, sondern auf spezifische Weise reflektiert.“²²³

Vor diesem Hintergrund verweist auch Fischer-Lichte darauf, dass ein mögliches Verstehen innerhalb der Schwellenerfahrung mitunter nicht nur auf die jeweiligen Werke oder Aufführungen gerichtet ist, sondern eher auf die eigene Position und die eigene Lebensgeschichte: „In diesem Sinne ist es durchaus denkbar, dass der betreffende Zuschauer an bestimmte Assoziationen den Versuch einer Hermeneutik des Selbstverstehens anschließen wird, dass er sich herauszufinden bemüht, welche Rolle dieses Objekt bei der Entwicklung seiner personalen Identität und für den Verlauf seiner Lebensgeschichte gespielt hat.“²²⁴ Damit kann es zu einer Veränderung des eigenen Bedeutungssystems kommen, das als solches wiederum zukünftige Erfahrungen beeinflusst. Der Übergangsraum der Schwellenerfahrung, in dem sich

die Rezipierenden befinden, betrifft also auch das Zwischen innerhalb unterschiedlichen Wahrnehmungsmodi, Wertesystemen und den Möglichkeiten seiner Praxis; bisherige Standards greifen nicht mehr, neue sind noch nicht formuliert. Gleichzeitig liegen eben darin die Chancen der erlebten Krise, wie Fischer-Lichte festhält, denn „trotz all der möglichen Widrigkeiten, Risiken und Gefahren, die mit dem Passieren von Schwellen verbunden sein mögen, verspricht der Übergang, wenn er auf rechte Weise vollzogen wird, überwiegend Positives.“²²⁵ Dieser Annahme zugrunde liegt die Vorstellung, dass der Mensch als mit Bewusstsein begabter, lebendiger Organismus nur er selbst werden oder bleiben kann, wenn er sich permanent neu hervorbringt, sich ständig verwandelt und somit immer wieder Schwellen überschreitet. Dass dieser Prozess nicht zu generalisieren ist, liegt daran, dass er von der spezifischen Materialität des jeweiligen ästhetischen Gegenstandes ebenso abhängt wie von der lebensweltlichen Erfahrung der Rezipierenden.

Damit wurde nun ein anthropologischer Zusammenhang formuliert, der abschließend als ethische Dimension der hier vorgestellten Werke charakterisiert werden kann. Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung anzusehen bedeutet angesichts der Arbeiten von Margolles und Salcedo demnach weniger eine Verwandlung im engeren Sinne als eine Art Ermöglichung und Ermächtigung. In diesem Sinne liegt die Handlungsfähigkeit dieser Kunst eher indirekt begründet und sollte folglich ebenso wenig als Imperativ verstanden werden wie die Response der Rezipierenden als Aktivismus. Dies wird besonders im Vergleich mit Jaar deutlich, der in seinen Arbeiten mitunter offensichtliche Anklagen formuliert; das Mitgefühl, das seine Werke evozieren, wird stets in den Dienst seiner politischen Agenda gestellt: „to commit viewers to devotion, that is, to *attentiveness*, but also to *com-compassion* (in the sense of responsible empathy) capable of generating an active response outside the museum as well as in it.“²²⁶ Auf die Art und Weise, wie er die An- und Abwesenheit der Bilder des Grauens vorführt, thematisiert er gleichzeitig die Verantwortlichkeit des Sehens – also das Nicht-wegsehen-Können, aber auch Nicht-richtig-Hinsehen – und damit unsere verquere Position zwischen der eigenen Privilegiertheit und Untätigkeit.²²⁷ Wenn Jaar dabei stets von seinen eigenen Erfahrungen ausgeht, manifestiert sich seine Autorschaft ebenso wie

jene von Margolles und Salcedo indirekt in der Wirkungsweise seiner Werke. Die Solidarität, die er selbst aufbringt und von uns einfordert, geht einher mit der Frage nach Schuld und Gerechtigkeit und mündet letztlich in einem eindringlichen Appell an ein moralisch-richtiges Verhalten: „It is not enough to register the hostility of the world, it is necessary to indict it and to let it be known – let it be seen – that devotion is not so much an allegiance to what is beyond us, as a virtue of justice.“²²⁸

Im Vergleich dazu adressieren die Werke von Margolles und Salcedo weniger die Frage, wie konkrete politische Ereignisse und Machtstrukturen beurteilt, Kriminalität und Ungerechtigkeit verhindert oder Opfer politischer Gewalt geschützt oder gar erlöst werden können. Mit der leibkörperlichen Miteinbeziehung der Rezipierenden beschreiben diese Arbeiten eine fundamentale und unumgängliche Mitverantwortung, die gleichsam über den Begriff der Moral hinausgeht und im Bereich des Ethischen zu verorten ist. Jenseits von Aufgaben und Pflichten liegt selbiges bereits im spezifischen Akt des Bezeugens begründet: Während die Werke Jaars uns unsere eigene Haltung vorführen „und zwar im Hinblick auf den je eigenen Ort *in Bezug auf* den Genozid, von dem man wusste“²²⁹, bezieht sich unsere Zeugenschaft angesichts der Arbeiten von Margolles und Salcedo nicht nur auf den jeweiligen mexikanischen oder kolumbianischen Hintergrund. Sie involvieren uns auf umfassendere Weise, indem sie die jeweiligen Kontexte an unserem eigenen Dasein individuell thematisch werden lassen. Ohne dass wir diesen Prozess selbst kontrollieren könnten, konfrontieren sie uns zunächst mit unseren eigenen Vorurteilen und stellen die Frage, inwiefern unser Tun und Reden womöglich in Rassismus und Gewalttätigkeit involviert sind oder wie sich unser Umgang mit dem Fremden im eigenen Leben bestimmt. Gleichzeitig übersteigt die affektive Teilhabe aber auch sämtliche Reflexion und jegliches Wissen, indem die Werke auf unseren Körper als Speicher gelebter Erfahrung zurückgreifen. Im Rahmen unserer Verletzlichkeit öffnen sie uns auf das Fremde hin und konfrontieren uns auf diese Weise auch mit den Differenzen und Ambiguitäten in uns selbst. Wenn sich die Rollen von Tätern, Opfern und Zuschauenden hierbei ebenso gegenseitig durchdringen wie das Verhältnis von Nähe und Distanz, werden nicht nur eingeübte Tugenden, Maxime oder geltende Gesetze abgerufen. Vielmehr werden wir – unabhängig davon, ob wir wollen oder nicht sowie

unabhängig davon, was wahr oder falsch ist – auf eine Art und Weise in Mitleiden-schaft gezogen, die eine grundlegende Anteilnahme als Fürsorge und Mitgefühl formuliert und somit Ethik als sorgende Verbundenheit mit anderen vorstellt. Dabei geht es weniger darum, diese sogenannte „ethic of care“ im Sinne Gilligans als speziell weibliche oder feministische zu charakterisieren. Wohl aber gilt es, jene Qualitäten hervorzuheben, die lange als minderwertig (weil mit Passivität, Abhängigkeit und Schwäche assoziiert) und nachrangig (weil vermeintlich keinen ökonomischen Wert erzielend) angesehen wurden: „For Gilligan, morality involves love, caregiving, passion, not for an abstract universal principle but for a concrete, specific person.“²³⁰ Ein solcher Ansatz hebt sich von der Frage nach Gerechtigkeit ab, die als „a moral system of rights and formal reasoning that uses a universalizable, abstract, and impersonal style“²³¹ von einem reifen, selbstbestimmten und unabhängigen Selbst ausgeht und wo auf Grundlage einer universellen und souveränen Vernunft im Sinne Kants moralische Grundsätze als situationsunabhängige Normen fungieren.²³²

Vor diesem Hintergrund führen uns die Arbeiten Jaars globale Ungerechtigkeiten auf eine Weise vor Augen, die mit dem Menschlichen immer auch das Nicht-Menschliche innerhalb einer Gemeinschaft offenbaren: „The fact is that the conditions by which we are recognized as human are socially constructed, and sometimes the very terms that confer ‘humanness’ on some individuals are those that deprive certain other individuals of it, producing a difference between the human and the less than human.“²³³ Jaars Installationen geben eben diese Ungleichheiten zu erkennen und fordern uns dazu auf, im Hinblick auf die Opfer der afrikanischen Bevölkerung mit ihrer Würde auch einen Teil ihrer Menschlichkeit wiederherzustellen. Der Vorgang der Substitution angesichts der Arbeiten von Margolles und Salcedo dagegen bedeutet, dass die Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderem im Akt der Wahrnehmung nicht länger getroffen wird: „At stake is not a choice to pay attention to the particular in order to avoid stylizing away the horror, but a vital need to see the singular as the universal and vice versa.“²³⁴ In diesem Sinne beschreibt das Ethische der hier vorgestellten Werke eine Aushandlung mit dem Eigenen und Fremden, die die eigenen Wünsche und Fertigkeiten hinter sich lässt und noch nicht den Status der Verbindlichkeit erreicht hat, sondern vielmehr grundlegend in die leiblich-weltliche Erfahrung verflochten ist.²³⁵

An dieser Stelle muss allerdings darauf verwiesen werden, dass die Arbeiten von Margolles und Salcedo – nicht zuletzt durch den Rahmen, den der jeweilige Ausstellungskontext vorgibt – grundsätzlich auch in einer aufklärerischen Funktion und somit primär im Dienste soziopolitischer Kritik erfahrbar sind. Damit sich darüber hinaus jedoch auch die ethische Dimension dieser Werke freisetzen kann, gilt auf Seiten der Rezipierenden eine fundamentale Bereitschaft und Empfänglichkeit als Voraussetzung.²³⁶ Vor allem angesichts der Werke Salcedos wurde deutlich, dass die ambivalenten und zum Teil verstörenden Details nur sieht, wer sich Zeit nimmt und auf die Arbeiten im buchstäblichen Sinne einlässt – ihren Bewegungsanleitungen folgt, um so immer wieder auf Neues zu stoßen. Abgesehen davon kann das ethische Potenzial aber nur für diejenigen wirksam werden, die nicht nur den Werken, sondern auch ihrer eigenen Befindlichkeit gegenüber aufmerksam sind und so ermöglichen, was Böhme im Rahmen seiner Ethik leiblicher Existenz als „positive Anerkennung des Eigensinns des Leibes“²³⁷ beschreibt. Gleichzeitig verweist Waldenfels allerdings darauf, dass vor allem angesichts inkommensurabler Erfahrungen die Möglichkeit besteht, dass alle Antwortversuche gleichsam blockiert oder erstickt werden; dabei kommt das Gegenteil des Pathos, die Apathie, zum Tragen, wonach das, was uns widerfährt, in Monotonie und Gleichgültigkeit versinkt.²³⁸ Wenn die Werke von Margolles und Salcedo inmitten des unermesslich Schmerzhaften, Widrigen und Menschenunwürdigen gerade das erfahrbar machen, was uns als Menschen verbindet, bedeutet dies also nicht zwangsläufig, dass selbiges – Mitgefühl und Fürsorge – „natürlich“ und selbstverständlich wäre oder uns leicht fallen würde. Vor diesem Hintergrund ist das Widerfahrnis auch zu verstehen als „Aufforderung“, die sich als Herausforderung und Anforderung zugleich an das wahrnehmende Subjekt richtet und es dadurch in Bewegung setzt.²³⁹ Die Verletzlichkeit, die wir erfahren, wäre in dieser Hinsicht auch als eine Art Überempfindlichkeit zu beschreiben bzw. im positiven Sinne als Fähigkeit, von außen geöffnet zu werden, wie Alloa angesichts der Arbeiten De Bruyckeres vorschlägt: Hiernach findet sich Menschlichkeit an den Öffnungen, an der ursprünglichen Sensibilität, die Mensch und andere Wesen aus Fleisch und Blut teilen.²⁴⁰ Auf ein solches Verständnis verweist auch Salcedo: „The common element in all of us is humanness, the human element equal in all of us, is not to be found in

the peculiarities or in the personality of the individual, nor in race, religion or cultural differences. It is found in the self, the self within man, is what is mute and universal – the self as the expression of the human condition.“²⁴¹

Wie mit Rebentisch festgehalten werden kann, besteht der „weltliche Charakter“ dieser Arbeiten folglich darin, dass sie lokale, regionale und internationale Dimensionen zugleich aufweisen; die Situation der Übersetzung wird so nicht nur zu einer Notwendigkeit, sondern im Hinblick auf die Gemeinsamkeiten, die der Begriff der Welt in sich birgt, auch zu einer Chance.²⁴² Eben diese vergegenwärtigen die Werke von Margolles und Salcedo, indem sie eine empathische und sorgende Verbundenheit mit anderen als Gemeinschaftliches vorstellen.²⁴³ Wie gezeigt werden konnte, ist das performative Verhältnis des individuellen Wahrnehmungssubjekts zum Werk nicht nur paradigmatisch für die Offenheit der Gegenwartskunst, sondern auch für das Potenzial der hier vorgestellten ästhetischen Erfahrung: Im Falle von Margolles und Salcedo bedeutet die Miteinbeziehung und Emanzipation der Rezipierenden, dass sie durch ihre affektive Teilhabe am Werk zu selbstreflexiven Eigenleistungen aufgefordert und zu neuen Positionierungen gegenüber ihrer Verbundenheit mit der Welt ermächtigt werden. Damit liegt das gesellschaftlich wirksame Vermögen dieser Kunst weder in einem konkreten sozialen Handlungsakt noch in der dezidierten Herstellung von Gemeinschaft im Sinne eines intersubjektiven Austauschs oder einer kollaborativen Praxis begründet, sondern in der singulären Beziehung zwischen dem Werk und dem oder der jeweiligen Rezipierenden – und dabei in entscheidendem Maße in einem leibkörperlichen Wahrnehmungsmoment. Als Infragestellen von Gemeinschaft ist dieser Vorgang gleichzeitig als universell zu verstehen: Wenn die Werke die intersubjektiven Überzeugungen problematisieren, die uns als historisch und gesellschaftlich situierte Subjekte ausmachen, erfahren wir gleichzeitig was es bedeutet, an einer sozialen Praxis teilzunehmen und Mitglied zu sein.²⁴⁴

An dieser Stelle kann nun abschließend das eingangs formulierte Spannungsfeld der Werke zwischen ästhetischen Erscheinungscharakter und soziopolitischem Anspruch näher bestimmt werden: Weder ist der Begriff des Ästhetischen, den die Arbeiten vorstellen, auf einen reinen Formalismus verkürzt noch wird er zugunsten eines realen politischen oder moralischen Handlungs-

raums verdrängt. Vielmehr besteht die indirekte und potenziell soziopolitische Dimension dieser Werke in ihrem „intrinsic Weltbezug“²⁴⁵, der als solcher gleichermaßen konstitutiv für die ästhetische Erfahrung ist. Ohne ihren spezifischen Weltbezug – das Wissen, das die Arbeiten abhängig vom Ort ihrer Hervorbringung und der Rolle der Künstlerinnen als Stellvertreterinnen verkörpern – wäre ästhetische Erfahrung nicht möglich; eben diese Erfahrung wiederum kann nur gemacht werden, wenn die Objekte und Elemente für die Rezipierenden eine individuell bestimmte Relevanz haben. Politisch wirksam sind diese Werke dann nicht unmittelbar im Rahmen einer dezidierten Einflussnahme oder Instrumentalisierung. Während ein solcher Anspruch ihnen letztlich äußerlich wäre, wie Szczepanski festhält, werfen die hier vorgestellten Arbeiten Fragen auf, „die ursprünglicher und existenzieller sind als diejenigen, die man als politische Gehalte beschreiben könnte.“²⁴⁶

Damit sind die Arbeiten von Margolles und Salcedo in einem Spektrum politisch engagierter Kunst zu verorten, das sich zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen und entsprechend zwischen den Werken Jaars und jenen Hatoums aufspannt. Während Erstere von einem spezifischen Leiden erzählen und an Gerechtigkeit und Solidarität für Afrika appellieren, stellen die Installationen und Objekte Hatoums die Erfahrungen des Fremdseins und der Exilierung als generische vor. Im Gegensatz zu den Werken Margolles' und Salcedos sprechen sie dabei jedoch weniger die damit einhergehende Verantwortung oder das ethische Verhalten eines jeden Einzelnen und einer jeden Einzelnen von uns an. Im Allgemeinen verbleibend thematisieren sie in erster Linie den Umstand, dass Heimatverlust und Ausgrenzung überall auf der Welt zu finden sind – oder in den Worten Saids: „the entire world as a foreign land.“²⁴⁷ Das Besondere an den Arbeiten von Margolles und Salcedo ist demnach, dass sie nicht nur die Frage nach der angemessenen Art der Übersetzung stellen, sondern auch, was diese im Rahmen spezifischer ästhetischer Strategien darüber hinaus auf anthropologischer Ebene zu leisten imstande ist.

284 In diesem Sinne machen die hier vorgestellten Arbeiten ihren Weltbezug und ihre gesellschaftlich relevante Dimension auf eine Weise an sich selbst erfahrbar, die im wechselseitigen Verhältnis ihrer Material- und Zeichenhaftigkeit zu verorten und gerade deshalb wirksam ist, weil sie immer wieder Verweise

auf die eigene konkrete Lebenswelt zulässt – „ob solche Reflexionen tatsächlich zu einer Bewusstseinsveränderung führen, die in praktische Aktion übergeht, ist dann jedoch eine Frage, die nicht von der Kunst selbst entschieden wird.“²⁴⁸ Die Werke von Teresa Margolles und Doris Salcedo sind als Wissensobjekte anzusehen, deren konkreter Weltbezug aus Sicht des Produktionskontextes auf spezifische Weise in die Wahrnehmungssituation im Museum übersetzt wird: „Die eigentümliche epistemische Kraft, die damit dem ästhetischen Gegenstand zugesprochen wird, ist damit eine Form der Selbsterfahrung durch Einfühlung in Fremderfahrung.“²⁴⁹ Das Potenzial der vorliegenden phänomenologischen Analyse der Rezeptionsprozesse besteht folglich darin, mit der Fokussierung der leibkörperlichen Wahrnehmung jene universellen menschlichen Qualitäten herauszuarbeiten, die einer ethischen Lebensweise zugrunde liegen. In eben diesem Sinne beruhen die Übersetzungsprozesse zwischen Produktion und Rezeption innerhalb der ästhetischen Erfahrung letztlich auf dem Spannungsverhältnis von Form und Inhalt, ästhetischer Wahrnehmung und kritischer Distanz: „Insofern nun die empirische Welt im Lichte einer möglichen, rein ästhetischen Welt betrachtet werden kann und umgekehrt, ist ästhetische Erfahrung einer Vermittlungsinstanz eigener Art.“²⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Vgl. hierzu unter anderem Cascardi, Anthony J.: Prolegomena to Any Future Aesthetics, in: Bernstein, J. M. u. a. (Hg.): Art and Aesthetics after Adorno, Berkeley u. a. 2010, S. 7–40.
- 2 Teubner 2014, S. 101.
- 3 Bal 2010, S. 62.
- 4 Teubner 2014, S. 102.
- 5 Vgl. Rebentisch 2013, S. 14f.
- 6 Pollock 2007, S. 129.
- 7 Seit 2008 entstehen weitere Arbeiten, die sich mit dem afrikanischen Völkermord auseinandersetzen; vorwiegend handelt es sich um Fotoinstallationen, vgl. Haug 2012, S. 297.
- 8 Vgl. Wagner 2012, S. 33.
- 9 Pollock 2007, S. 131f.
- 10 Jaar zit. nach Haug 2012, S. 300.
- 11 Rancière 2007, S. 72. Demnach besteht das hauptsächliche Problem seiner Ansicht nach nicht in den vielen Bildern, die gezeigt werden, sondern in jenen, die nicht gezeigt werden: „For the artist it is not a question of getting rid of the excess of images, but of drawing attention to their absence.“, ebd.
- 12 Höller 2012, S. 371.
- 13 Pollock 2007, S. 118.
- 14 Ebd., S. 122. Diesen Umstand diskutiert Pollock anhand einer Fotografie des südafrikanischen Nachrichtenfotografen Kevin Carter, die nach ihrer Veröffentlichung als „an icon of starvation“ bezeichnet wurde, ebd., S. 120. Die Arbeit zeigt ein kleines sudanesisches Mädchen nackt und ausgehungert, kraftlos zusammengekauert am Boden liegend und einige Meter entfernt davon einen Geier, der im Begriff ist seine Flügel zu spreizen. Als das Foto im April 1994 mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet wurde, erzählte Carter die Umstände, unter denen das Bild entstanden war: dass er 20 Minuten unter einem Baum gesessen und, eine Zigarette rauchend und an seine eigene Tochter denkend, auf diesen Moment gewartet hatte. Die Debatte über die moralischen Bedingungen der Bildproduktion, die sich daran anschließt, thematisiert Jaar in der Arbeit *The Sound of Silence* (2006). Dabei wirft er nicht nur Fragen nach der Verantwortung der Rezipierenden als Konsumenten solcher Pressebilder auf, sondern mit dem Schicksal des Fotografen, der sich im Juli desselben Jahres das Leben nahm, auch nach der ethischen Dimension des Fotojournalismus.
- 15 Ebd., S. 124.
- 16 Waldenfels 2007, S. 33.
- 17 Vgl. Höller 2012, S. 375.
- 18 Cuneo 2006, S. 186. In anderen Arbeiten verwendet Jaar als besonderes Material, das die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf sich ziehen soll, Gold – so zum Beispiel in *1+1+1* (1987): Die Arbeit zeigt drei großformatige sepiafarbige Fotografien in Leuchtkästen und kopfüber an der Wand montiert; auf dem Boden liegen, je einem Bild zugeordnet, drei gleichformatige vergoldete Rahmen. Ihre opulente, glanzvolle Erscheinung verführt nicht nur unsere Sinne, sondern evoziert auch die europäische Kunsttradition und konterkariert damit das dargestellte Motiv – Straßenkinder aus Entwicklungsländern – auf eine drastische Weise, die nicht nur ihre Armut dem Reichtum des Westens gegenüberstellt, sondern überdies die Bedingungen der Rohstoffgewinnung von Gold dem luxuriösen Konsum, vgl. Haug, Steffen und Frank Wagner: Gold, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Hg.): Alfredo Jaar. *The Way it is. Eine Ästhetik des Widerstands*, Berlin 2012, S. 256–262.
- 19 Höller 2012, S. 373.
- 20 In anderen Arbeiten (allen voran in *Lament of the Images*, 2005) thematisiert Jaar das Scheitern des Sehannes noch radikaler durch den Einsatz von Licht, zum Beispiel wenn Blendung oder plötzliche Blitze das tatsächliche Sehvermögen durchkreuzen und unser Nicht-sehen-Können als Ohnmacht vor-

führen. Neben der Unzulänglichkeit der fotografischen Repräsentation wird hier vor allem auf den Umstand hingewiesen, „dass das Bild-Betrachter-Verhältnis immer schon von Mechanismen und Mächenschaften gesteuert ist, deren Regelwerke sich uns gemeinhin entziehen.“, ebd., S. 383.

- 21 Cuneo 2006, S. 182.
- 22 Pollock 2007, S. 115.
- 23 Waldenfels 2002, S. 34.
- 24 Vgl. Adorf und Christadler 2014, S. 13.
- 25 Fischer-Lichte 2004, S. 243.
- 26 Vgl. Waldenfels 2002, S. 35. In diesem Sinne versteht er Assoziationen nicht als Stücke eines vorgefertigten Puzzles, sondern als Splitter, „die durch Gewohnheit glattgeschleudert werden, ohne dass die Unebenheiten völlig verschwinden.“, ebd. Dass eben dieser Umstand wiederum eine Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten zur Folge hat, soll im Hinblick auf die Spezifik der ästhetischen Erfahrung später näher erläutert werden.
- 27 Vgl. ebd.
- 28 Fischer-Lichte 2004, S. 269. In diesem Zusammenhang entwickelt Fischer-Lichte die Vorstellung der „autopoietischen feedback-Schleife“: Als selbstbezügliches und sich permanent veränderndes System beschreibt diese, wie in einer Aufführung die Handlungen und das Verhalten von Agierenden und Publikum aufeinander einwirken und die Aufführung selbst so erst hervorbringen, vgl. ebd., S. 61.
- 29 Roselt 2004, S. 29.
- 30 Waldenfels 2008, S. 19.
- 31 Vgl. ebd.
- 32 Deines u. a. 2012, S. 15.
- 33 Waldenfels 2011, S. 22.
- 34 Menninghaus 1999, S. 557. Auch Miller hält aus psychologischer Sicht fest, dass die traumatische Erfahrung droht, die Grenzen des Selbst vollkommen aufzulösen, während der Ekel ihrer Verteidigung dient, vgl. Miller 2004, S. 171. In diesem Zusammenhang kann Ekel mitunter auch nachträglich als Reaktion auf traumatische Erfahrungen (zum Beispiel (sexueller) Gewalt) auftreten und fungiert dabei sowohl schützend als auch quälend: „For these individuals, disgust experienced during an assault represents the registration of a horrid intrusion. It is also an attempt to rescue the self through mental imagery of extrusion, since physical extrusion of the actual bad stimulus cannot be accomplished.“, ebd., S. 94.
- 35 Menninghaus 1999, S. 557.
- 36 Vgl. Waldenfels 1999, S. 141.
- 37 Bal 2010, S. 178.
- 38 Tecklenburg 2006, S. 248.
- 39 Jauregui hält in diesem Zusammenhang fest, die Arbeiten Margolles' würden auch im lokalen Kontext von einer Opfer-Ökonomie zeugen, „in der das anonyme Leben der an den Rand der städtischen Gesellschaft Getriebenen gewaltsam geopfert wird, um die Blutgier eines ungerechten Systems zu befriedigen.“, Jauregui 2004, S. 139. In diesem Sinne verweist auch Medina darauf, das Tödliche des Drogenhandels liege in erster Linie in der damit einhergehenden Wirtschaftlichkeit, „that produces the moralism spiked with ethical indifference which is also the standard reaction to the slaying of a prostitute. What we have here, then, is a mechanism of class and labor divisions presiding over the act of death.“, Medina 2009, S. 21.
- 40 Miller 2004, S. 194.
- 41 Villaveces-Izquierdo 1997, S. 238.
- 42 Bal 2010, S. 140. Bal führt den Begriff in der Analyse der Werkgruppe *Unland* ein, da sie erst hier die Jetztzeit der Rezeption als ausschlaggebend thematisiert. Dies liegt vor allem daran, dass sie den Möbelobjekten nicht dasselbe Maß an Performativität zuspricht wie den Installationen, siehe hierzu auch

- Anmerkung 374, S. 211.
- 43 Plodeck 2010, S. 314.
- 44 Vgl. ebd., S. 315.
- 45 Vgl. Haug 2012, S. 301.
- 46 In einer anderen Version der Arbeit inszeniert Jaar Text und Bild ebenfalls in einem dunklen Raum, allerdings auf zwei nebeneinander an der Wand angebrachten Leuchtkästen, die zunächst Gutete Emeritas Geschichte einblenden und dann – einmalig und in überdimensionaler Vergrößerung – ihre Augen.
- 47 Valdés 2006, S. 51.
- 48 Cuneo 2006, S. 185.
- 49 Pollock 2007, S. 115.
- 50 Ebd., S. 132.
- 51 Höller 2012, S. 386.
- 52 Rancière 2007, S. 78.
- 53 Pollock 2007, S. 133.
- 54 Ebd., S. 127.
- 55 Höller 2012, S. 378.
- 56 Cuneo 2006, S. 187.
- 57 Mouffe 2012, S. 278.
- 58 Guerin und Hallas 2007, S. 7.
- 59 Vgl. Höller 2012, S. 373.
- 60 Vgl. Waldenfels 2011, S. 27. So zum Beispiel ist der Schmerz als Erfahrung, ohne dass ihn jemand spürt nicht (bzw. nur als pathologisches Spaltprodukt) denkbar und dennoch kein subjektiver Akt in dem Sinn, als er den Leidenden als eigene Leistung zugerechnet werden könnte, für die sie verantwortlich sind, vgl. Waldenfels 2006, S. 44.
- 61 Waldenfels 2006, S. 41. Waldenfels bezieht diese Vorstellung von Erfahrung als etwas, das außerhalb einem selbst liegt und sich einem in den Weg stellt, unmittelbar an das Fremde.
- 62 Für eine sogenannte Ästhetik des Pathischen plädiert auch Busch mit dem Begriff der Ansteckung, der mit der Vorstellung von ästhetischer Erfahrung als Widerfahrnis verwandt ist: Das ästhetische Prinzip der Ansteckung meint ebenfalls eine Art der affektiven Übertragung, die jenseits des Modells von aktivem Senden und passivem Empfangen eine Form der emotiven Involvierung und vitalen Anteilnahme beschreibt, vgl. Busch 2007, S. 54. Durch die Vorstellung der Affizierung wird außerdem deutlich, inwiefern Gefühle nicht länger als innerliche Zustände des Subjekts, sondern als vermittelnde Vorgänge im Zwischen anzusehen sind, wie im theoretischen Einstieg dieser Arbeit bereits erläutert wurde.
- 63 Waldenfels 2002, S. 145f. Der Begriff der Gewaltamkeit beschreibt in diesem Zusammenhang eine Dimension, die laut Waldenfels eher „dem Reden und Tun anhängt, ohne dieses in pure Gewalt zu verwandeln.“, ebd., S. 264. Damit wendet er sich gegen ein totalitäres Verständnis von Gewalt, wie es unter anderem Levinas vorstellt, und plädiert dafür, sie differenziert zu betrachten, so zum Beispiel in Bezug auf gesellschaftliche Ordnungen, administrative und ökonomische Vorgänge sowie tatsächliche körperliche Gewaltakte.
- 64 Vgl. Waldenfels 2006, S. 42.
- 65 Vgl. Waldenfels 2010, S. 274.
- 66 Waldenfels 2006, S. 44f.
- 67 Waldenfels 2002, S. 58.
- 68 Ebd., S. 59.
- 69 Fischer-Lichte 2004, S. 272.
- 70 Waldenfels 2006, S. 49.
- 71 Roselt 2004, S. 32
- 72 Fischer-Lichte 2004, S. 263.

- 73 Vgl. ebd., S. 248f.
- 74 Vgl. Bättschmann 1984, S. 9.
- 75 Eben diese Vorstellung, dass Verstehen auf einen umfassenderen Horizont hinzielt, „auf dessen Hintergrund die Divergenzen zwischen verschiedenen Positionen mit ihren jeweils verschiedenen Horizonten aufhebbar wären“, wird von feministischer Seite im Hinblick auf den Umgang mit geschlechtlicher Andersheit kritisiert, vgl. Hiltmann 2005, S. 117f.
- 76 Vgl. Bättschmann 1984, S. 35. Bättschmann plädiert zwar für eine kunstgeschichtliche Hermeneutik, widerspricht aber dieser Annahme und betont, dass Bilder nicht auf einheitliche Aussagen reduziert werden dürften; ein Abschluss der Auslegung kann allenfalls logisch erreicht werden, vgl. ebd., S. 50.
- 77 Rebentisch 2013, S. 37.
- 78 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 271f.
- 79 Menke 2005, S. 16.
- 80 Sonderegger spezifiziert diese Vorstellung noch dahingehend, dass sie ästhetische Erfahrung weniger als unendlich aufgeschobene oder scheiternde Sinnsuche versteht denn als uneinholbares Spiel mit Erkenntnisweisen: Mit Bezug zu Schlegel beschreibt sie den Vorgang zweier kritisch verfahrenender Auflösbewegungen, wo Verstehen und Nichtverstehen nicht gegeneinander ausgespielt, sondern verworfen und immer wieder aufs Neue restituiert werden; die ästhetische Erfahrung selbst endet weder beim einen noch beim anderen, sondern ist als strukturell unendliches Spiel mit der Wahrheit vorzustellen. Ästhetische Erfahrung stellt damit den Wahrheitsbegriff selbst infrage und eine Alternative zur Debatte zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion dar, vgl. Sonderegger, Ruth: Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion, und der Eigensinn der Kunst, Frankfurt a. M. 2000.
- 81 Wenn die Geschehnisse dabei in Sprache übersetzt werden, dann entsteht wiederum ein eigenständiger Text, der nicht Teil der ästhetischen Erfahrung selbst und außerdem im Hinblick auf die Faktoren Erinnerung und Gedächtnis differenziert zu betrachten ist, vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 270–280. In diesem Zusammenhang verweist Rebentisch darauf, dass das ästhetische Urteil, sofern es auf seine Konstituierung in durch die ästhetische Erfahrung angewiesen ist, nicht mit dem kritischen Unterfangen der Beschreibung und Analyse zu verwechseln ist, vgl. Rebentisch 2013, S. 54.
- 82 Als Beispiel nennt sie unter anderem Martin Seels Ästhetik des Erscheinens, vgl. Voss, Christiane: Der affektive Motor des Ästhetischen, in: Deines, Stefan u. a. (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse, Berlin 2012, S. 195–217.
- 83 Waldenfels 2006, S. 43. Somit ist die Vorstellung der ästhetischen Erfahrung als Widerfahrnis auch vom reinigenden Prinzip der Katharsis zu unterscheiden: Hierbei findet zwar ebenfalls eine Reizung und Hervortreibung der Leidenschaften statt, gleichzeitig aber auch eine Milderung und Läuterung durch dieselben, was wiederum als Voraussetzung für den ästhetischen Genuss (im Sinne einer Anregung der Seelenkräfte) anzusehen ist, vgl. Busch 2007, S. 55–57.
- 84 Masschelein 2011, S. 127. Masschelein führt die Konnotationen konzeptueller Mehrdeutigkeit oder Unbestimmtheit aus begriffsgeschichtlicher Sicht vor allem auf den Einfluss von Dekonstruktivismus und Poststrukturalismus in den 1990er Jahren (allen voran Hélène Cixous' und Jacques Derridas) zurück, vgl. das Kapitel *Tying the Knot. The Conceptualization of the Uncanny*, in: ebd., S. 73–123.
- 85 Rebentisch 2013, S. 34. Siehe hierzu auch Anmerkung 8, S. 54. Wie im theoretischen Einstieg erläutert wurde, sieht Rebentisch in diesem Umstand die Autonomie der Kunst begründet.
- 86 Vgl. Menninghaus 1999, S. 50.
- 87 Rebentisch 2013, S. 79.
- 88 Menninghaus 1999, S. 12.
- 89 Vgl. Waldenfels 2002, S. 54f.
- 90 Rebentisch 2013, S. 79.
- 91 Mörth 1997, S. 85.
- 92 Vgl. Alcoff 1997, S. 228f.

- 93 Ebd., S. 239.
- 94 Hiltmann 2005, S. 137.
- 95 In diesem Sinne plädiert Hiltmann für eine Erweiterung der Gadamer'schen Hermeneutik durch Merleau-Ponty, um Verständigung zu ermöglichen: Während die Vorstellung des hermeneutischen Zirkels ein rückbezügliches Geschehen beschreibt, wodurch das Subjekt letztlich stets auf die eigenen Deutungsmöglichkeiten beschränkt bleibt, ermöglicht Merleau-Pontys Figur des Chiasmus das In-Beziehung-Setzen von Begriffen, ohne sie in einer Synthese aufzuheben, vgl. ebd., S. 122–124.
- 96 Busch 2011, S. 73.
- 97 Für eine Kritik daran, dass Künstler und Künstlerinnen den Doktorgrad erlangen können vgl. das Interview mit James Elkins in der Ausgabe von *Texte zur Kunst* zum Thema Artistic research: Sieben Fragen über Kunst als Forschung, in: *Texte zur Kunst* 21 [82] (2011), S. 86–91. Auch von Seiten der dOCUMENTA (13), die sich ebenfalls verschiedenen Vorstellungen künstlerischer Forschung widmet, wird der Versuch, selbige durch die Einbettung in universitäre Strukturen zu legitimieren, abgelehnt, da ein solches Bestreben erneut ein funktionales Verständnis von Wissen impliziert. Laut Martínez sollte der Begriff der künstlerischen Forschung vielmehr ein Paradox für das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft darstellen und in diesem Sinne vor allem eine Art von Forschung meinen, die nicht vom Subjekt ausgeht, sondern vom Objekt selbst betrieben wird, vgl. Martínez 2012, S. 49.
- 98 Vgl. Busch 2011, S. 71. Dahingehend ist auch darauf zu verweisen, dass bestimmte Aspekte der Debatte nicht gänzlich neu sind, sondern durchaus ihre historischen Vorläufer finden, vgl. Holert 2011, S. 39–41.
- 99 Vgl. Bippus 2009, S. 7.
- 100 Vgl. Busch 2008, S. 90.
- 101 Die dOCUMENTA (13) spricht in diesem Zusammenhang von einer sogenannten „Schwankung des Wissens“, die als solche nicht nur ein potenzielles Moment des Zufalls und des Unvorhersehbaren beschreibt, sondern auch eine Öffnung hin auf das Unbekannte, Noch-Unartikulierte und Noch-nicht-Gewusste, vgl. Martínez 2012, S. 49. Aus eben diesem Grund spricht auch Busch sich skeptisch gegenüber einer Akademisierung künstlerischer Forschung aus, da „jede Disziplinwerdung mit einer Eingrenzung des Denk- und Machbaren einhergeht.“, vgl. Busch 2011, S. 73.
- 102 So definiert zum Beispiel Borgdorff künstlerische Forschung auf Basis der Kriterien, die von RAE (Research Assessment Exercise) und AHRC (Arts and Humanities Research Council) für den Begriff der wissenschaftlichen Forschung erstellt wurden. Demnach müsse sich die Kunst relevanten, klar formulierten, originären Forschungsfragen oder Problemen widmen und folglich als Forschung beabsichtigt und erkenntlich sein; außerdem müsse sie ihre Methoden spezifizieren sowie die Ergebnisse auf angemessene Weise für die Öffentlichkeit dokumentieren und verbreiten, vgl. Borgdorff 2009, S. 33.
- 103 Holert 2011, S. 49. In diesem Zusammenhang verweist Holert darauf, dass die eigentliche Fremdheit der westlichen Forschungsethik darin besteht, „dass sie jede Form der Spekulation, Reflexion, Argumentation und Begründung, die nicht den Protokollen einer angeblichen Wertfreiheit der Wissenschaft entspricht, weil sie von politischen und moralischen Projekten informiert ist, als unwissenschaftlich abtut und einer vorwissenschaftlichen Ära des intellektuellen Virtuositums zuschiebt.“, ebd.
- 104 Johnson 2010, S. 149.
- 105 Ebd., S. 147. In seiner Argumentation bezieht sich Johnson vor allem auf Deweys Vorstellung von Erfahrung als Form der Problemlösung, die sich einer Transformation unserer Werte und Absichten widmet: „To put it briefly, for Dewey *knowing* is a matter of cultivating appropriate habits of intelligent inquiry that allow us to more or less satisfactorily reconfigure our experience in the face of problematic situations. The goal is not some illusory fixed and eternal *knowledge*.“, ebd.
- 106 Busch 2011, S. 77.
- 107 Vgl. Bippus 2009, S. 18. In diesem Zusammenhang stellt Bippus die Frage nach einem ästhetischen

Denken, wonach künstlerische Forschung als ästhetische Praxis nicht nur in den Künsten, sondern auch in den Wissenschaften anzutreffen wäre, vgl. Bippus, Elke: Eine Ästhetisierung von künstlerischer Forschung, in: *Texte zur Kunst* 21 [82] (2011), S. 98–107. Dabei ist außerdem zu betonen, dass die Hervorhebung der Charakteristika künstlerischer Forschung (zum Beispiel die Betonung des Sinnlichen) nicht zu ihrer Ghettoisierung und Mystifizierung führen sollte: So befragt unter anderem Busch das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft auf ihre Gemeinsamkeiten hin und verweist auf die Theoriegeladenheit der Kunst auf der einen und die Bedeutung des Ästhetischen für die Theoriebildung (zum Beispiel hinsichtlich der Metaphorizität von Aussagen) auf der anderen Seite, vgl. Busch Kathrin: *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken*, in: Bippus, Elke (Hg.): *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich 2009, S. 141–158.

- 108 Das Ästhetische der Erfahrung ist somit nicht an statischen, objektiv bestimmbaren Eigenschaften (zum Beispiel der Schönheit des Gegenstandes) festzumachen und daher auch nicht auf die bildende Kunst begrenzt. In diesem Sinne ermöglichen und fördern das Konzept der Immersion und der Begriff der Atmosphäre ebenso wie die Struktur der Erfahrung als Widerfahrnis eine Öffnung des Ästhetischen auf andere Bereiche hin. Außerdem kann die vorliegende Vorstellung ästhetischer Erfahrung an dieser Stelle erneut von Mersch's Ereignisästhetik abgegrenzt werden, der selbige zwar auch als Widerfahrnis versteht, jedoch in Verbindung mit dem Begriff der Aura als eines, das gänzlich außerhalb von Bedeutung anzusiedeln ist, siehe hierzu auch Anmerkung 24, S. 55.
- 109 Cuneo 2006, S. 182.
- 110 Vgl. Mouffe 2012, S. 279.
- 111 Valdés 2006, S. 54.
- 112 Jaar zit. nach ebd., S. 51.
- 113 Jaar 2007, o.S.
- 114 Wong 2007, S. 174.
- 115 Bal 2010, S. 7.
- 116 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 245f.
- 117 Borgdorff 2009, S. 39f.
- 118 Vgl. Stoller 2005, S. 161f. Die primordiale Erfahrung, von der Merleau-Ponty spricht, ist folglich zwar nicht-prädikativ, aber keine Erfahrung jenseits von Diskursivität: Demzufolge ist der Bezug der vorprädikativen Erfahrung zur Sprache indirekt wirksam, indem die in einer Kultur gültigen Sprachkonventionen selbige prägen und somit Einfluss auf die Erfahrung nehmen, ohne dass jene sprachlich artikuliert werden muss, vgl. ebd., S. 166. Als Beispiel zieht Stoller die frühkindliche Sprachentwicklung heran, die ein Verstehen ohne Zeichen und somit eine Form der Kommunikation vor der Interpretation meint.
- 119 Vgl. Alcoff 1997, S. 237.
- 120 Auf metadiskursiver Ebene spiegelt sich diese Dimension vor allem im Atmosphärenbegriff wider, der in seiner sprachlichen Unschärfe im Hinblick auf die Übersetzbarkeit des Wissens auch Raum für das Unklare, Undefinierte und Ungewisse lässt.
- 121 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 245.
- 122 In diesem Zusammenhang beschreibt Valdés „a form of thinking with materials“, die auf die hier vorgestellten Werke bezogen werden kann: „The staging, the visualization, brings into play a way of thinking that is not verbal but visual. This appeals to that part of us which cannot be encompassed by our understanding alone; that drive in us which we do not and cannot know; a dimension of ourselves, and of our relationship with others, in which our urges are neither exclusively biological nor exclusively cultural, ‘but always the site of their dense convergence.’“, Valdés 2006, S. 53.
- 123 Rebetisch 2013, S. 82. Diese Annahme bedeutet umgekehrt nicht, dass die ästhetische Erfahrbarkeit eine Bedingung der in der Kunst aufgestellten Welt ist, wohl aber dass selbige jenseits der ästhetischen Erfahrbarkeit nicht hinreichend nachzuvollziehen ist, vgl. Koch 2005, S. 60f.

- 124 Bal 2010, S. 92. In diesem Sinne äußert sich auch die Künstlerin: „The civil war in Colombia defines a reality that imposes itself on my work at every level of its production. [...] As a result, as an artist, I don't have the opportunity to choose the themes that inform a piece. [...] My themes are given to me, reality is given to me, the presence of each victim imposes itself.“, Salcedo im Gespräch mit Merewether im Jahre 1998, Merewether 2000, S. 134.
- 125 Bal verweist an dieser Stelle außerdem darauf, dass eine derartige Darstellung auch die Autoren und Autorinnen vom Geschehenen abschirmt, auf Distanz hält und damit der Verantwortung entzieht, vgl. Bal 2010, S. 92f.
- 126 Vgl. Waldenfels 2007, S. 47f. In diesem Zusammenhang weist Rebentisch darauf hin, dass ein so verstandener Begriff der Globalisierung letztlich keine Öffnung des Westens auf die Welt vorantreibt, sondern vielmehr die hegemoniale Konzentration der Welt in den Westen beschreibt und dabei – im Anspruch auf Neutralität und Universalität – eine Entwicklung suggeriert, die „auf die Herstellung einer allumfassenden, nämlich den ganzen Erdball einbegreifenden Ganzheit zielt.“, vgl. Rebentisch 2013, S. 183.
- 127 Birnbaum 2002, S. 32.
- 128 Bal 2002, S. 282. Im Hinblick auf den Begriff der Intention verweist sie auf den Unterschied zwischen Absicht und Konsequenz (oder Effekt) sowie im Englischen zwischen „to mean to“ und „to mean“, vgl. ebd., S. 261 und 271. Auch Bättschmann hält fest, dass der Begriff der Intention als Absicht zu verwerfen und eher als Gerichtetsein der Aufmerksamkeit auf die Kunst oder die Produktion von Kunst zu verstehen ist, vgl. Bättschmann 1984, S. 111.
- 129 Bal 2002, S. 266. Bättschmann spricht in diesem Zusammenhang von der Anschauung als produktive Tätigkeit des Subjekts, die den Darstellungsprozess des Bildes in der Erfahrung selbst erschließt, vgl. Bättschmann 1984, S. 126f.
- 130 Dies bedeutet aber nicht, dass sich keine derartigen Zusammenhänge feststellen ließen. So hält zum Beispiel Herzog fest, dass sich lateinamerikanische Kunst im Allgemeinen intensiver als die westliche mit dem Leben auseinandersetzt und sich dabei prinzipiell durch ihre ausgeprägte Sinnlichkeit kennzeichnet, vgl. Herzog im Gespräch mit Golinski, Golinski 2007, S. 11. In diesem Sinne wäre als Beispiel einer im lokalen Kontext fundierten Interpretation im Falle Salcedos die Ausstellung *La memoria decapitada* zu nennen: Hier sieht die kolumbianische Kuratorin Piedrahita in den Möbelobjekten den gewaltvoll behandelten Körper repräsentiert, der in Lateinamerika einen Ort der jahrhundertelangen religiösen und politischen Unterdrückung (zum Beispiel im Hinblick auf die unzähligen Heimatvertriebenen) darstellt, vgl. Piedrahita 2009, S. 42f. In Bezug auf all jene Arbeiten Margolles', die den menschlichen Körper als Material verwenden, betont Biesenbach den Stellenwert des Körpers als Handelsgut und Zahlungsmittel, der selbigem im mexikanischen Kontext zukommt: Die entsprechende Ungleichheit von Werten und Preisen, die auf soziale Umstände zurückzuführen ist, lässt sich unter anderem auch an den Werken Santiago Sierras nachvollziehen, vgl. Biesenbach 2002, S. 151f. Die mexikanische Autorin Jauregui interpretiert den Tod des organischen Körpers in diesem Sinne als den Tod des Staatskörpers (als organisierte Gesellschaft), vgl. Jauregui 2004, S. 147. An anderer Stelle liest Medina die ephemere und grenzauflösende Gestalt der Installationen Margolles' als Effekt der Globalisierung: „the work's expansion beyond the walls of the studio-morgue mirrored the insidious, invisible and dissolvent effect of global capitalism, ignoring frontiers and fostering a constant transposition of identities.“, Medina 2009, S. 20.
- 131 An dieser Stelle ist darauf zu verweisen, dass Haraway mit ihrem Ansatz grundsätzlich schon die Privilegierung peripherer und unterworfenen Positionen fordert, da diese ihrer Ansicht nach prinzipiell weniger anfällig für die Leugnung des kritischen Kerns alles Wissens sind, vgl. Haraway 1995b, S. 83. Im Rahmen einer solchen Argumentation konstatiert Herzog für die lateinamerikanische Kunstszene ein grundlegendes Minderwertigkeitsgefühl (bezüglich der Tatsache, sich nicht im Zentrum der Macht zu befinden), das Künstler und Künstlerinnen im Zuge eines Nachholbedarfs dazu anleitet, sich stärker

- zu informieren und engagieren, vgl. Herzog im Gespräch mit Golinski, Golinski 2007, S. 7.
- 132 Vgl. Haraway 1995b, S. 92f. Haraway argumentiert mit Ergebnissen aus der feministischen Primatenforschung, vgl. hierzu auch dies.: Im Streit um die Natur des Primaten, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 123–159.
- 133 Vgl. Haraway 1995a, S. 40f. Für die Vorstellung, dass sich Geschlecht demnach als stetig wandelnd in der Interaktion gestaltet vgl. auch Hiltmann, Gabrielle: Geschlechterschemata. Von der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen zu einem neuen Ansatz des Verhältnisses der Geschlechter, in: Bowald, Béatrice (Hg.): KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung, Bern 2002, S. 39–63.
- 134 Salcedo im Gespräch mit Merewether im Jahre 1998, Merewether 2000, S. 145.
- 135 Margolles zit. nach Macho 2007, S. 345.
- 136 An dieser Stelle wird erneut deutlich, inwiefern künstlerische Forschung sowohl von der Forschung über Kunst (zum Beispiel die kunstwissenschaftliche Disziplin) als auch von der Forschung *für* Kunst zu unterscheiden ist: Während letztere die bewusste Rezeption zeitgenössischer Theorien oder die Einbeziehung bereits vorhandener Erkenntnisse und somit die Übersetzung von Wissenschaft in die Kunst meint, beschreibt Forschung *in* der Kunst Prozesse, in denen die künstlerische Praxis sowohl wesentlicher Bestandteil des Forschungsvorganges und des methodischen Vorgehens als auch der Forschungsergebnisse ist oder umgekehrt, vgl. Borgdorff 2009, S. 29–31. Dass die Arbeit im Leichenschauhaus die ästhetische Erscheinungsweise der Werke entscheidend mitprägt, wird im Falle Margolles' vor allem im Vergleich mit späteren Arbeiten (siehe *PM 2010*) deutlich: Wenn die Künstlerin hier die Leichenhalle als Atelier verlässt und die Öffentlichkeit zu ihrem forschenden und künstlerischen Handlungsfeld macht, spiegelt sich die Suche nach materiellen Beweisstücken in dokumentarisch-archivalischen Äußerungsformen wider, vgl. Medina 2009, S. 22.
- 137 Salcedo im Gespräch mit Merewether im Jahre 1998, Merewether 2000, S. 145.
- 138 Bal 2010, S. 93.
- 139 Vgl. Waldenfels 2007, S. 47. In diesem Sinne beschreibt Salcedo selbst ihre Position als zeitgenössische Künstlerin weniger als marginal denn als „displaced“ und meint damit eine Art positive Verschiebung, die es ermöglicht, im Inneren des Geschehens gleichzeitig eine Perspektive von außen einzunehmen: „Displacement allows us to see the other side of the coin: indifference and war. It is obviously a position that generates tension and conflict, but I believe that from the position of displacement art derives its most powerful expression.“, Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 35.
- 140 Jauregui 2004, S. 139.
- 141 Diese Problematik bezieht Hal Foster auf die Entwicklungen der Kunst in den 1990er Jahren im Allgemeinen: Das kulturell oder ethnisch Andere wird hier – wenn auch in Form einer positiven, weil idealisierenden Diskriminierung – stets als Anderes der weißen westlichen Subjektivität konstruiert und verhindert so kulturelle Zusammengehörigkeit und politische Solidarität, vgl. Foster, Hal: The Artist as Ethnographer, in: ders.: The Return of the Real, Cambridge u. a. 1997, S. 171–203.
- 142 Vgl. Viso 1996, S. 86.
- 143 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 35. Dazu, dass diese Haltung im Kontrast zu ihrer anerkannten Position in der internationalen Kunstszene steht, meint Salcedo: „While anonymity gives me freedom, showing abroad gives me hope, because in the midst of war, art can be made. [...] My work can be exhibited abroad, because the Colombian situation is a capsule of condensed experience that is valuable to the rest of the world. Our horror is, in a way, a paradigmatic one. That is why knowing that these works come from Colombia, and that a woman from Colombia produced them, is important. Both are premediated strategies.“, ebd. Das spezifische Verhältnis von Besonderem und Allgemeinem, dass Salcedo hier anspricht, wird im Laufe dieses Kapitels noch näher erläutert.

- 144 Ebd. Die Tatsache, dass Salcedo versucht, so anonym wie möglich zu leben und zu arbeiten, spiegelt sich nicht zuletzt darin wider, dass ihre Arbeiten bis heute in Kolumbien selbst kaum ausgestellt werden. Die Ausnahmen bilden einige Gruppenausstellungen in Galerien Ende der 80er, Anfang der 90er Jahre sowie die Einzelausstellung im Kunstraum FLORA ars+natura in Bogotá, wo ihre Arbeit *Plegaria Muda* gezeigt wurde (22.02.– 29.03.2014). Dass auch die lokale Forschungslage entsprechend dünn ist, wurde einleitend bereits dargelegt. Laut Wu haben sich Bekanntheitsgrad und Wertschätzung Salcedos mit ihrer Auftragsarbeit für die Turbinenhalle der Tate Modern in London (*Shibboleth*, 2007) in Kolumbien gesteigert, wobei er das Projekt gleichzeitig im Hinblick auf die Vermarktung der nationalen Identität der Künstlerin auf dem westlichen Kunstmarkt kritisiert, vgl. Wu 2011, S. 73. Im Vergleich dazu nimmt Margolles in ihrem lokalen Kontext grundsätzlich eine öffentlichere Rolle ein: Ihre Arbeiten werden auch in Mexiko häufig ausgestellt und rezipiert, was ihr wiederum mehrfach Förderungen von staatlichen Einrichtungen eingebracht hat, vgl. Matt 2003, S. 32.
- 145 Waldenfels 2007, S. 37. Während die erste Funktion auf der Ebene des Gesagten zu verorten ist und die bloße Übernahme eines Sinngehalts meint, betrifft die originäre Form der Stellvertretung das Sagen selbst: Das eigene Sagen überdeckt sich folglich mit dem fremden Sagen, „indem ich spreche, spricht zugleich der fremde Anspruch aus mir.“, vgl. ebd., S. 38.
- 146 Ebd., S. 39.
- 147 Salcedo im Gespräch mit Basualdo, Basualdo 2000, S. 14.
- 148 Denegri 2005, S. 90.
- 149 Wagner hält fest, dass Jaar auch in den Arbeiten über sein Heimatland Chile oftmals die Sicht aus seinem US-amerikanischen Exil thematisiert und folglich unter anderem die politische Verstrickung der USA mit der Pinochet-Diktatur, vgl. Wagner 2012, S. 37f.
- 150 Pollock 2007, S. 127.
- 151 Valdés 2006, S. 56.
- 152 Vgl. Bitterli und Veronese 2014, S. 19.
- 153 Vgl. ebd., S. 17.
- 154 Hatoum zit. nach Wagstaff 2000, S. 31.
- 155 Philippi 1996, S. 365.
- 156 Grenier 2010, S. 13.
- 157 Hatoum selbst stellt dabei Verbindungen zu Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* her, vgl. Wagstaff 2000, S. 27f. Derartige Implikationen werden auch in abstrakteren Installationen der Künstlerin deutlich: Arbeiten wie *Light Sentence* (1992), *Short Space* (1994) oder *Quarters* (1996) zeigen raumgreifende Konstruktionen aus eisernen Gittern, Lattenrosten oder Betten, die als Käfige oder Umzäunungen wahrgenommen werden und im Bezug zum menschlichen Körper das Gefühl des Eingesperrtseins auslösen. Darüber hinaus werden Aspekte der Unterdrückung sowie hierarchische Machtverhältnisse auch jenseits derartiger Gefängnis-Assoziationen bereits allein durch die affektive Wahrnehmung vermittelt, wenn die Arbeiten bei den Rezipierenden das Gefühl hervorrufen, einer Anordnung zu unterliegen und damit „the feeling of being subjected to a situation“, wie Philippi festhält; in *Light Sentence* spielen hierbei der Einsatz von Licht und die dadurch entstehenden Schattenspiele, in *Short Space* die maschinell gesteuerte Bewegung der Roste eine entscheidende Rolle, vgl. Philippi 1996, S. 365.
- 158 Wagstaff verweist darauf, dass in dieser Hinsicht zahlreiche unterschiedliche, zum Teil auch geschlechtsspezifische Deutungen möglich sind: So vergleicht sie den Gegenstand einerseits mit einem Insekt, dessen Schwanz gerade in die Luft gestreckt absteht, oder beschreibt den „Bauch“ der Reibe als Mutterleib und das Objekt insgesamt als *Vagina dentata*; diese Assoziation verleiht dem Werk auch eine unheimliche Qualität im Freud'schen Sinne, vgl. Wagstaff 2000, S. 28.
- 159 Grenier 2010, S. 13. Diese Erfahrung thematisiert die Künstlerin auch in der Arbeit *Corps étranger* (1994) – eine Installation, die in einem zylinderartigen Raum auf den Boden projizierte endoskopi-

sche Aufnahmen zeigt, die Hatoum von sich selbst hatte machen lassen. Der Titel verweist zum einen auf die Kamera, die den Körper als Störendes von außen durchdringt und ist zum anderen auf die Perspektive der Künstlerin zu beziehen, die ihren eigenen Körper durch den Blickwechsel letztlich als Fremdkörper wahrnimmt. Darüber hinaus werden auch die Rezipierenden in der Begegnung mit den Aufnahmen dazu gezwungen, im Rahmen einer klaustrophobisch anmutenden Erfahrung ihre eigenen Körpergrenzen neu auszuhandeln, wenn sie im engen Raum nahezu unweigerlich stets im Bild und damit im Körperinneren Hatoums stehen.

- 160 Said 2000, S. 17.
- 161 Ankori 2006, S. 123.
- 162 Said zit. nach ebd., S. 130.
- 163 Ebd., S. 143.
- 164 Diese autobiografische Erfahrung als Migrantin und Außenseiterin im Hinblick auf das Verhältnis von West und Ost thematisiert Hatoum auch in frühen Performances wie *The Negotiating Table* (1983) oder *Them and Us... and Other Divisions* (1984) unter Verwendung ihres eigenen Körpers, vgl. hierzu ebd., S. 126f.
- 165 Vgl. ebd., S. 121f.
- 166 Vgl. Grenier 2010, S. 14. Ankori verweist darauf, dass der Eindruck der Distanz auch dadurch evoziert wird, dass Hatoums Stimme im Gegensatz zu der Unterhaltung der beiden Frauen in Arabisch nicht heiter klingt, sondern monoton und gedämpft, vgl. Ankori 2006, S. 136.
- 167 Ankori 2006, S. 130. Vgl. hierzu Adolphs, Volker: Der Körper und die Welt, in: Kat. Ausst. Mona Hatoum, Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn und Magasin 3 Stockholm Konsthall 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 43–60.
- 168 Ebd., S. 137. Philippi arbeitet in diesem Zusammenhang heraus, dass die Mutter hier zwar ebenfalls in ihrer traditionellen Rolle thematisiert, aber auch konkret historisch und politisch situiert wird; dadurch werden die Prozesse, die die Metapher des mütterlichen Körpers konventionalisieren, vorgeführt und als vermeintlich natürliche Wahrheiten einer weiblichen Identität gleichzeitig dekonstruiert, vgl. Philippi, Desa: The witness beside herself, in: *Third Text* 4 [12] (1990), S. 71–80.
- 169 Wagstaff 2000, S. 32.
- 170 Hatoum zit. nach ebd. Diesen Umstand bindet sie unmittelbar an ihre Herkunft und Erziehung zurück: „Being raised in a culture where women have to be taught the art of cooking as part of the process of being primed for marriage, I had an antagonistic attitude towards all of that.“, ebd.
- 171 Wie bereits erläutert wurde, thematisiert zum Beispiel Meret Oppenheim diese Dimension in *Ma gouvernante – my nurse – mein Kindermädchen* mit dem Silbertablett, auf dem Damenschuhe in Form eines Grillhähnchens präsentiert werden. In diesem Zusammenhang verweist Molesworth im Hinblick auf die Werke Salcedos und den Begriff des Readymades darauf, dass die Beschäftigung mit dem Alltäglichen grundsätzlich auf feministische Künstler und Künstlerinnen aus den 1970er Jahren zurückzuführen ist, die Marcel Duchamps Konzept politisieren und unter anderem dazu verwenden, geschlechtsspezifische Vorstellungen von Raum zu hinterfragen, vgl. Molesworth 2015, S. 203. In diesem Sinne hält auch Hatoum fest, dass ihr Interesse in feministischen Strategien und Motiven vor allem darin besteht, weitgreifende soziopolitische Themen zu verhandeln: „For me my involvement in feminism was like a jumping-board towards investigation power structures on a wider level as in the relationship between the Third World and the West and the issue of race...“, Hatoum zit. nach Wagstaff 2000, S. 35.
- 172 Vgl. Hervol 2010, S. 30.
- 173 Ankori 2006, S. 136.
- 174 Bitterli und Veronese 2014, S. 21.
- 175 Vgl. Ankori 2006, S. 145. Ankori zufolge ruft die Arbeit – mit der Konnotation der Gefangenschaft und der Unmöglichkeit, die eigenen Gefühle zu artikulieren – auch die Vorstellung der Einzel- bzw.

- Isolationshaft in Hochsicherheitsgefängnissen hervor.
- 176 Vgl. Margolles im Gespräch mit Antoni, Antoni 1998, o.S.
- 177 Ankori 2006, S. 149.
- 178 Zum Verhältnis der Arbeiten Hatoums zum Minimalismus vgl. auch Zimmer, Nina: Epiphanien des Alltäglichen – Materialität und Bedeutung bei Mona Hatoum, in: Kat. Ausst. Mona Hatoum, Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn und Magasin 3 Stockholm Konsthall 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 66–72.
- 179 Vgl. Hervol 2010, S. 31.
- 180 Said 2000, S. 17.
- 181 Merewether 1996, S. 119. Im lokalen Kontext bringt auch Piedrahíta die Möbelobjekte Salcedos mit den fragilen Behausungen der Heimatvertriebenen zusammen und beschreibt das Haus als bewohnbaren Körper, der mit seinen weiblichen Zuschreibungen („mujer-hogar, mujer-casa, mujer-refugio“) als empfangender und schützender Zufluchtsort angesehen wird, vgl. Piedrahíta 2009, S. 44f.
- 182 Merewether 1996, S. 101f. In diesem Sinne restituiert auch Margolles den intimen häuslichen Raum der Erinnerung im Rahmen von Performances, zum Beispiel in *Mujeres bordando junto al lago Atitlán* (2012): Hier kommen guatemalesische Frauen zusammen, um nach überlieferter Maya-Art ein Tuch zu besticken, in das zuvor eine getötete Frau eingewickelt und transportiert worden war. Abgesehen von der offensichtlichen geschlechtsspezifischen Dimension – dem Gewaltmord an einer Frau und, damit einhergehend, ihrer Stellung in der Gesellschaft – erhält der gemeinschaftliche Akt des Stickens einen rituellen Charakter, der an die Vorgänge im Leichenhaus erinnert: Parallel zum Vernähen der Leichname wird das von Blutspuren und Körperflüssigkeiten gezeichnete Laken zum Stellvertreter eines toten Körpers. Damit ermöglicht Margolles eine spezifische Form der Erinnerung, die auf den verwendeten Materialien sowie der Tätigkeit der Frauen basiert und den letzten Rest des toten Körpers in der gegenwärtigen Situation im Museum konserviert. Siehe hierzu auch die beiden Performances auf der 53. Biennale di Venezia aus dem Projekt *What else could we talk about?*, wo weder das Wischen des Bodens mit dem Leichenwaschwasser noch das Besticken von blutgetränkten Leichentücher-Fahnen eine geschlechtsspezifische Bedeutung hat, sondern vielmehr ebenfalls dazu dient, Räume der Erinnerung und Kontemplation hervorzubringen.
- 183 Princenthal 2000, S. 43.
- 184 Brabeck 1993, S. 33.
- 185 Larrabee 1993, S. 4.
- 186 Brabeck 1993, S. 36.
- 187 Salcedo im Gespräch mit Merewether im Jahre 1998, Merewether 2000, S. 134.
- 188 Vgl. Bippus 2009, S. 10.
- 189 In diesem Sinne verweist auch Koch darauf, dass ästhetische Erfahrung durchaus als Komponente einer umfassenderen Erfahrung angesehen werden kann, die man an sich selbst oder über andere/s macht und die als solche auch Erfahrungen anderer (zum Beispiel sozialer oder religiöser) Art anstößt, vgl. Koch 2005, S. 59.
- 190 Busch 2007, S. 54.
- 191 Hammer und Stieß 1995, S. 21. Der Begriff des Körpers meint bei Haraway nicht länger eine zusammenhängende Einheit aus Fleisch und Blut, den das Subjekt besetzt, sondern ein materiell-semiotisches Konstrukt, das weder unmittelbar präsent noch das Produkt einer Determinierung von außen ist, sondern eine Art hybrides Wissensobjekt, das aus einer Vielzahl an Überschneidungen besteht (im Unterschied zu Butler aber nicht nur diskursiv hergestellt wird), vgl. hierzu Kroker, Arthur: *Body drift*. Butler, Hayles, Haraway, Minneapolis 2012.
- 192 Dass eine solche Vorstellung von Verkörperung eben keine reine Präsenz im Sinne eines vorsemantischen, vorsprachlichen und nicht-diskursiven Wissens meint, wurde oben vor allem anhand der Zeitlichkeit des jeweiligen Rezeptionsprozesses bereits erläutert. In diesem Zusammenhang wird auch

- deutlich, inwiefern sich die Vorstellung der Natur als Welt der Verkörperung grundsätzlich mit einer Ästhetik des Performativen zusammenbringen lässt: jenseits von Herrschaft und Kontrolle wird das Wissen von der Welt von einer Vielzahl an Beteiligten hervorgebracht, die menschliche und nicht-menschliche (Objekte, Maschinen sowie Tiere und Pflanzen) Akteure gleichermaßen umfasst. Auch die dOCUMENTA (13) vertritt die Ansicht, dass ein Akt des Wissens ebenso bei jenen vorgestellt werden kann, die jenseits der Sprache leben, und führt in die Topologie des Subjektes entgegen jeglichem Anthro- und Logozentrismus die belebte und unbelebte Natur ein, vgl. Martínez 2012, S. 50.
- 193 Hammer und Stieß 1995, S. 30. Die Ablehnung eines abgeschlossenen und endgültigen Selbst beschreibt Haraway ebenfalls als eine Form der Verwundbarkeit, vgl. Haraway 1995b, S. 90.
- 194 Vgl. Hammer und Stieß 1995, S. 24. Ein solcher Ansatz kommt den Anforderungen einer globalen Kunst eben nicht auf eine Weise nach, die die Welt als geschlossene Einheit annimmt, sondern als eine polyzentrische vorstellt, die in Asymmetrien, Differenzen und Spannungsverhältnissen besteht, vgl. Rebentisch 2013, S. 184f.
- 195 Grundsätzlich knüpft Haraway damit an Sandra Hardings Konzeption einer sogenannten „starken“ oder „strengen Objektivität“ an, die den Begriff zwischen radikalem Konstruktivismus und feministisch-kritischem Empirismus verortet; Haraway bezieht sich dabei auf Hardings *The Science Question in Feminism* aus dem Jahre 1986, vgl. Haraway 1995b, S. 73. Während Harding jedoch vorschlägt, die partiale Sichtweise solle ihren Ausgangspunkt bei möglichst vielen vergleichbaren Lebenslagen nehmen, die im hegemonialen Diskurs als Anderes markiert werden, lehnt Haraway jede Aussicht auf das Zusammenfassen von Perspektiven ab, vgl. Hammer und Stieß 1995, S. 24f.
- 196 Kruks 2006, S. 42.
- 197 Vgl. Haraway 1995b, S. 84.
- 198 Vgl. Haug 2012, S. 301.
- 199 Rancièrè 2007, S. 76. In diesem Sinne hält auch der Künstler fest: „So, the strategy was to reduce the scale to a single human being with a name, a story. That helps the audience to identify with that person. And this process of identification is fundamental to create empathy, solidarity, and intellectual involvement.“, Jaar 2007, o.S.
- 200 Rancièrè 2007, S. 77. Cuneo beschreibt Jaars Strategie in diesem Zusammenhang als Synekdoche, wo die Augen Gutete Emeritas für die gesamte Erfahrung ihres eigenen Schmerzes einerseits stehen sowie andererseits für ihr Volk und alle Menschen, die auf der Welt verfolgt werden, vgl. Cuneo 2006, S. 185.
- 201 Vgl. Rancièrè 2007, S. 74. Der Begriff der Gegen-Information (contre-information) ist im Deleuze'schen Sinne weniger als Akt der Kommunikation zu verstehen denn als Akt des Widerstandes, vgl. hierzu Didi-Huberman, Georges: *Emotion does not say „I“*. Ten Fragments on Aesthetic Freedom, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar. La politique des images, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 2007, Zürich 2007, S. 57–69.
- 202 Ebd.
- 203 Ebd., S. 76.
- 204 Bal 2010, S. 95.
- 205 Waldenfels 2010, S. 271. In diesem Sinne hält auch Rebentisch fest, dass das ästhetische Recht der Singularität lange Zeit im Werk als Prototyp einer spezifischen Kunstgattung und demnach in den Dimensionen der Technik, Konzeption oder des Verfahrens begründet lag, in der Gegenwartskunst aber in erster Linie auf der Erfahrung beruht, die wir mit selbiger machen oder nicht machen, vgl. Rebentisch 2013, S. 112.
- 206 In diesem Sinne kann Haraways Begriff der Situiertheit des Subjekts mit Merleau-Pontys Vorstellung des gelebten Körpers zusammengebracht werden; Merleau-Ponty nimmt dabei zwar, wie bereits angesprochen, kein geschlechtlich differenziertes Subjekt an, betont aber gleichzeitig, dass selbiges stets

von Kultur, Sprache, Politik und Geschichte geprägt ist und somit nicht fundamentalistisch gedacht werden kann, sondern als eines, das grundlegend intersubjektiv ausgerichtet und folglich immer schon sozial situiert ist, vgl. Oksala 2006, S. 212. Von feministischer Seite wird in dieser Verbindung die Möglichkeit anerkannt, „of acknowledging the claims to the specificity of knowledge of particular groups of women, without thereby denying the possibility that there is also a more general basis for knowledge.“, Kruks 2006, S. 27; vgl. hierzu auch Fisher, Linda: *Phenomenology and Feminism: Perspectives on their Relation*, in: Fisher, Linda und Lester Embree (Hg.): *Feminist phenomenology*, Dordrecht u.a. 2000, S. 17–38. So entwickelt zum Beispiel Gahlings basierend auf Schmitz' Ansatz eine Phänomenologie geschlechtlicher Leiberfahrungen, die von subjektiven Erfahrungen ausgeht und an den Achsen von Körper, Leib, Biografie und Diskurs mithilfe eines hermeneutischen Zirkels das Wesen des geschlechtlichen Subjekts und der Kategorie Gender zurückgewinnen will, vgl. Gahlings 2006, S. 94.

207 Haug 2012, S. 301.

208 Rancière 2007, S. 75.

209 Die Arbeit *Kigali* (2008) setzt ein ähnliches Motiv auf vergleichbare Weise um: In drei Schritten zoomt Jaar immer näher an einen Mann und eine Frau heran, die sich im Arm halten und trösten. Zehn Jahre nach den grausamen Ereignissen thematisiert der Künstler hier die gegenseitige Unterstützung als Zustand anhaltender Trauer angesichts der schmerzhaften Erinnerungen.

210 Pollock 2007, S. 128.

211 Ebd.

212 Waldenfels 2007, S. 39.

213 Waldenfels 2006, S. 62f.

214 Hammer und Stieß 1995, S. 25. Auf ähnliche Weise charakterisiert auch Bal im Rahmen ihrer Begriffsbestimmung des Politischen den Standpunkt des Einzelnen als ausschlaggebendes Moment: „I understand singularity in a relation of opposition to generality in order to acknowledge and focus on the strictly irreducible differences between people and what happens to them. [...] the singular is that which maintains difference without turning it into the (generalizable) ground for group identity.“, Bal 2010, S. 11.

215 Jaar 2007, o.S. Gerade *Real Pictures* kann mit verschiedenen Assoziationen diesbezüglich in Verbindung gebracht werden: Die Objekte erinnern an einen Friedhof der begrabenen Bilder, die nicht gezeigt werden sollen, und fungieren doch gleichzeitig als Archiv, das über das Geschehene informiert; insgesamt wird die Installation in Form von Gedenktafeln somit zu einem Mahnmal für die Opfer des afrikanischen Genozids, vgl. Pollock 2007, S. 129.

216 Vgl. Waldenfels 2006, S. 53.

217 Vgl. Waldenfels 1999, S. 152f. Waldenfels fügt hinzu, dass insbesondere der Ausbruch von Gewalt sowie die Nähe des Todes als solche Schwellenerfahrungen angesehen werden können.

218 Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 305–314.

219 Vgl. ebd., S. 306f. In diesem Zusammenhang verweist Fischer-Lichte auch darauf, dass ästhetische Erfahrungen damit nicht nur auf künstlerische Äußerungen beschränkt, sondern eher von der Wahrnehmung der Rezipierenden abhängig sind, vgl. ebd., S. 349.

220 Rebutisch 2013, S. 78.

221 Vgl. ebd., S. 81. In dieser Hinsicht können die Erkenntnisprozesse innerhalb ästhetischer Erfahrung mit jenen im Spiel verglichen werden, die als „als-ob“-Situation ebenfalls eine Grenzverhandlung des Verhältnisses von Schein und Wirklichkeit ermöglichen; dabei treten die Spielenden in ein (zwar inszeniertes) Beziehungsgefüge ein, wodurch sich ein neuer Blick auf die Realität bietet, vgl. unter anderem Wetzell, Tanja: *Geregelte Grenzüberschreitung. Das Spiel in der ästhetischen Bildung*, München 2005.

222 Vgl. Waldenfels 2006, S. 49. Dieser Vorgang der reflexiven Distanz wäre nach Waldenfels auch als

- „Epoché“ zu beschreiben und damit als fremder Blick auf die eigene Erfahrung bzw. als eine Art Anhalten der Eigenbewegung, vgl. Waldenfels 2010, S. 381–385.
- 223 Rebentisch 2003, S. 280. Damit wendet sich eine Ästhetik des Performativen auch gegen die neutrale Zuschauerposition einer wahrheitsästhetischen Konzeption ästhetischer Erfahrung, wo die Rezipierenden durch ihre Versenkung ins Werk ihre empirische Subjektivität überwinden. So ist die Vorstellung zum Beispiel von jener Kants zu unterscheiden, der ästhetische Erfahrung als eine definiert, in der sich das transzendente Subjekt in der Lust an der Reflexion und an sich selbst abstrakt in seinem Erkenntnisvermögen erfährt, vgl. Rebentisch 2013, S. 56. Außerdem kann an dieser Stelle auch dem Hauptpunkt der poststrukturalistischen Kritik am Erfahrungsbegriff entgegengetreten werden, der sich maßgeblich darauf bezieht, dass im Rahmen eines erkenntnistheoretischen Fundamentalismus Erfahrung als Ursprung und Quelle für Wissen und Erkenntnis angenommen wird, ohne dabei auf ihre Bedingungen und Voraussetzungen hin befragt zu werden, vgl. Stoller 2005, S. 140f.
- 224 Fischer-Lichte 2004, S. 272.
- 225 Ebd., S. 358.
- 226 Cuneo 2006, S. 188.
- 227 Vgl. Höller 2012, S. 386f.
- 228 Cuneo 2006, S. 188. In diesem Sinne wird auch die Arbeit *Let There Be Light* trotz des empathischen Motivs letztlich zu einem eindringlichen Appell: „As we watch the sequence repeated again and again, and are drawn into the boys’ embrace over and over, we begin to feel ashamed by our distance from the boys. Their response to what they are seeing is to reach out to one another, in human sympathy. Our response to what we saw happening on our screens and on our front pages in Rwanda was to turn away.“, vgl. Levi Strauss, David: *A Sea of Grievs Is Not a Proscenium. On the Rwanda Projects of Alfredo Jaar*, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar. *Let There Be Light. The Rwanda Project 1994–1998*, Centre d’Art Santa Mònica Barcelona und Koldo Mitxelena San Sebastián 1998, Barcelona 1998, o. S.
- 229 Höller 2012, S. 375.
- 230 Brabeck 1993, S. 47. In diesem Zusammenhang widmet sich zum Beispiel der interdisziplinäre Forschungsverbund *ForGenderCare* an der Ludwig-Maximilians-Universität München einer theoretischen Fundierung der Fürsorge-Thematik und untersucht ausgewählte Praxisfelder im Hinblick auf politische und ökonomische Aspekte (unter anderem die Arbeitsbedingungen der Care-Professionen oder die technischen Entwicklungen in diesem Bereich), vgl. <http://www.forgendercare.soziologie.uni-muenchen.de/forschungsverbund/index.html> (09.06.2015).
- 231 Larrabee 1993, S. 5.
- 232 Vgl. hierzu auch Nummer-Winkler, Gertrud: *Two Moralities? A Critical Discussion of an Ethic of Care and Responsibility versus an Ethic of Rights and Justice*, in: Larrabee, Mary Jeanne (Hg.): *An Ethic of Care: feminist and interdisciplinary perspectives*, New York u. a. 1993, S. 143–156. Carol Gilligans Argumentation zufolge dominiert eben diese „voice of justice“ das moralische Argumentieren und Entscheiden von Männern. Ihrer Forderung nach einer geschlechtsspezifischen Moral und Ethik wird mittlerweile kritisch entgegengetreten; vielmehr stellt sich die Frage nach einer, für alle Menschen gleichermaßen geltenden, relationalen Moralität, die eine grundlegende Bedingtheit und Angewiesenheit auf andere als Ausgangspunkt nimmt, vgl. hierzu unter anderem O’Brien, Ruth: *Bodies in Revolt. Gender, Disability, and a Workplace of Ethic of Care*, London 2005. Dass die Annahme einer gegenseitigen Abhängigkeit auch mit der phänomenologischen Vorstellung von Intersubjektivität und der Welt als Verkörperung zusammengeht, zeigt Arp anhand der Schriften Simone de Beauvoirs, vgl. Arp, Kristina: *A Different Voice in the Phenomenological Tradition: Simone de Beauvoir and the Ethic of Care*, in: Fisher, Linda und Lester Embree (Hg.): *Feminist Phenomenology*, Dordrecht u. a. 2000, S. 71–81.
- 233 Valdés 2006, S. 52.
- 234 Bal 2010, S. 95.

- 235 Vgl. Waldenfels 2002, S. 129f.
- 236 Eben diese Differenz ist auch mit der begrifflichen Unterscheidung des Politischen und Ethischen zu beschreiben und kann am Beispiel von Bals Analyse nachvollzogen werden, die das Ethische gerade deshalb ablehnt, da es grundsätzliche und universelle menschliche Anliegen adressiert, vgl. Bal 2010, S. 54. Mit dem Begriff des Politischen hingegen fokussiert Bal in der Analyse der Werke Salcedos die Frage, was jene im Hinblick auf ihren Produktionskontext konkret für die Opfer politischer Gewalt zu leisten imstande sind. Entsprechend stellt sie einen direkteren Handlungsbezug und damit die Möglichkeit tatsächlicher sozialer Akte vor: Demnach liegt die politische Wirksamkeit der Arbeiten (ähnlich wie bei Jaar) darin, demokratische Räume zu konstituieren, in denen Urteile über Gerechtigkeit formuliert werden können, vgl. ebd., S. 13. In diesem Sinne bezeichnet Mouffe Alfredo Jaar auch als „organischen Intellektuellen“ nach Antonio Gramsci, der insofern politisch aktiv ist, als er verschiedene Modelle des Widerstandes erprobt, um die Menschen für ihre Bedürfnisse zu sensibilisieren und dadurch neue Formen der Gesellschaft zu erschaffen, vgl. Mouffe 2012, S. 278. Politisch sind seine Arbeiten folglich auf ein konkretes Handlungsfeld hin, wie auch Pollock festhält: „What it is important to ask is how to reverse denial, how to foster acknowledgement, how to address individuals so that they seek information, create knowledge, feel feelings and decide to act – how to create a situation in which action becomes both desirable and possible. This might be what Alfredo Jaar is asking as an artist and about art.“, Pollock 2007, S. 124.
- 237 Böhme 2008, S. 135. Das Phänomen der Aufmerksamkeit beschreibt nach Waldenfels bereits eine Form des Antwortens, indem es uns zu der Annahme zwingt, „dass sich etwas *zwischen mir und den Dingen, zwischen mir und den Anderen* abspielt, das seinen Ursprung nicht einseitig in mir hat, obwohl ich daran beteiligt bin.“, Waldenfels 2006, S. 100. Für Fischer-Lichte ist es der Zustand erhöhter Aufmerksamkeit, durch den sich das wahrnehmende Subjekt als embodied mind erfährt und die ästhetische Erfahrung demnach von der alltäglichen, gewöhnlichen Erfahrung unterschieden werden muss, vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 292.
- 238 Vgl. Waldenfels 2006, S. 43f.
- 239 Vgl. Waldenfels 2002, S. 106.
- 240 Vgl. Alloa 2014, S. 208.
- 241 Salcedo 2003, o.S.
- 242 Vgl. Rebentisch 2013, S. 185f.
- 243 In diesem Sinne plädiert auch Hamington für ein Verständnis von Fürsorge, das grundlegend für unser menschliches Dasein und in Anlehnung an Merleau-Ponty als eine Art In-der-Welt-Sein anzusehen ist; das Prinzip der Fürsorge fungiert damit nicht nur als ethische Theorie, sondern ist als fundamentale Moralität zu verstehen, die in unserem Körper, unseren körperlichen Gewohnheiten und unserem verkörperten Wissen verankert ist, vgl. Hamington, Maurice: Embodied Care. Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty, and Feminist Ethics, Urbana u. a. 2004.
- 244 Vgl. Rebentisch 2013, 70. Mit dieser These wendet sich Rebentisch auch gegen Adornos Vorstellung von Partizipation, wo die Rezipierenden ihre empirische Situiertheit überwinden sollen, um letztlich an einem universalen Wir teilhaben zu können, vgl. ebd., S. 58f. Wenn das Gemeinschaftliche hier gerade nicht im Sinne einer Einheit zu verstehen ist, dann ist ästhetische Erfahrung laut Rebentisch auch von solchen intersubjektiven Erfahrungen abzugrenzen, die zum Beispiel in der Masse gemacht werden, vgl. Rebentisch im Gespräch mit Laleg, Laleg 2012, S. 34.
- 245 Szczepanski 2005, S. 108.
- 246 Ebd., S. 111.
- 247 Sids Zitat stellt den Titel der Einzelausstellung Hatoums in der Tate Britain London im Jahre 2000 dar, vgl. Kat. Ausst. Hatoum 2000. In diesem Sinne fungieren auch die zahlreichen Landkarten und Weltkugeln in Hatoums Schaffen dazu, die universelle Dimension ihrer Themen sichtbar zu machen: Werke wie *Hot Spot* (2006) oder *Globe* (2007) scheinen die weltweit sich manifestierenden Kon-

flikte und unseren Planeten als globalen Krisenherd darzustellen; Arbeiten wie *Map* (1998) – eine Weltkarte aus Glasmurmeln, die auf dem Boden des Ausstellungsraumes ausgelegt wird und mit dem Betreten der Besucher und Besucherinnen an Form verliert und zur Gefahr wird – suggerieren Instabilität und das damit einhergehende, scheinbar vergebliche Bedürfnis nach Verortung und Lagebestimmung. Da Hatoum in ihren Karten meist mit der Peters-Projektion arbeitet und folglich nicht die nördliche Hemisphäre betont, sondern eine flächentreue Wiedergabe der Land- und Wassermassen vornimmt, sind diese Werke auch als politischer Kommentar zu den globalen Machtverhältnissen zu verstehen.

248 Rebutisch 2013, S. 79. In diesem Zusammenhang verweist auch Fischer-Lichte darauf, dass die Frage, ob die Erfahrung der Destabilisierung tatsächlich zu einer Neuorientierung des betreffenden Subjekts sowie seiner Wirklichkeits- und Selbstwahrnehmung führt, individuell zu beantworten ist und demnach nicht in der Vollmacht des jeweiligen Werkes liegt, vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 313.

249 Koch 2005, S. 59.

250 Koch und Voss 2005, S. 11.

V *Zusammenfassung und Ausblick*

Die vorliegende Untersuchung ging von der übergeordneten Frage nach dem Erkenntniswert und gesellschaftlich wirksamen Potenzial ästhetischer Erfahrung aus. Dabei wurde eingangs die grundlegende These formuliert, dass die Auseinandersetzung mit soziopolitischen Themen keine Ablehnung des Ästhetischen voraussetzt und dass ästhetische Wahrnehmung entsprechend nicht im Gegensatz zu einem kritischen Unterfangen zu positionieren ist. Mit dem Dissertationsprojekt „Mitleiden, Mitwissen, Mitfühlen“ sollte gezeigt werden, inwiefern die Generierung von Wissen auch körperlich zu denken ist und welches spezifische Vermögen den somatischen Momenten dieser Wahrnehmungsereignisse zukommt.

Im Hinblick auf die formalen Aspekte der hier vorgestellten Installationen und Objekte galt es zunächst, auf theoretischer Ebene die entscheidenden wahrnehmungsästhetischen Bedingungen zu diskutieren und damit auch neue Anforderungen an die methodische Herangehensweise für die Analyse zu formulieren. Wenn die zentrale Annahme in der sinn- und werkkonstituierenden Anwesenheit der Rezipierenden bestand, so konnten die Werke von Margolles und Salcedo grundsätzlich im Feld einer Ästhetik des Performativen verortet werden. Die Herausforderung bestand demnach darin, die Arbeiten mit ihren entgrenzenden Qualitäten in ihrer zeitlichen und räumlichen Bedingtheit ebenso zu berücksichtigen wie in Bezug auf ihren selbstreferenziellen und wirklichkeitskonstituierenden Charakter. In diesem Zusammenhang konnte in der jeweiligen Analyse gezeigt werden, dass die Werke bereits auf formaler Ebene der vermeintlichen Nicht-Darstellbarkeit ihrer unsagbaren Gehalte nachkommen: Die bildnerischen Strategien sind nicht im Bereich des Repräsentativen anzusiedeln, sondern stellen eine fundamentale Miteinbeziehung der Rezipierenden vor sowie eine Offenheit und Vagheit, die den nur schwer greifbaren Ereignissen, von denen die Arbeiten zeugen, zu entsprechen scheinen. Angesichts der Installationen Margolles' wurde in diesem Sinne deutlich, dass ihre ephemere Erscheinungsweise den Umstand widerspiegelt, dass der Tod als Motiv jenseits von Metaphern und Symbolen außerhalb jeglicher Darstellungsmöglichkeit liegt. Auf die Frage, wie der Tod als solcher ins Bild zu setzen ist, antworten die Werke mit ihrer flüchtigen Materialität und Form-

losigkeit ebenso wie mit ihrer vollkommenen Entgrenzung zum Raum und zu den Rezipierenden hin, die sich nicht zuletzt aus dem Medium der Installation bedingt. Wenn die Besucher und Besucherinnen schließlich doch auf abrupte Weise die Grenze zwischen Leben und Tod erfahren, scheint eben diese radikale und schockhafte Überwältigung wiederum der Unwiderruflichkeit des Todes sowie der unausweichlichen eigenen Endlichkeit zu entsprechen.

Auch die Möbelobjekte Salcedos kennzeichnen sich durch ihre spezifische materielle Erscheinung – allerdings weniger durch Flüchtigkeit als durch eine grundsätzliche Ambivalenz, die maßgeblich auf divergierenden Eindrücken beruht: Mit ihrem alltäglichen Gebrauchscharakter stellen sie einerseits einen vertrauten Bezug zum menschlichen Dasein sowie zum geschützten Raum des Zuhauses dar und entfremden diesen doch immer wieder durch Assoziationen von Gewalt und Verletzlichkeit. Wie im Vergleich mit den Arbeiten Meret Oppenheims gezeigt werden konnte, verweist die damit einhergehende intellektuelle Verunsicherung der Rezipierenden hier auf eine immerwährende Anwesenheit des Fremden, die auf die Auseinandersetzung mit traumatischen Erfahrungen zurückgeführt werden kann. In Anlehnung an die ästhetische Kategorie des Holocaustal uncanny konnte dieses Wahrnehmungsereignis als visuelles Trauma und entsprechend als unheimliche Erfahrung herausgearbeitet werden. Ähnlich wie die Gedichte Paul Celans erscheinen die Objekte mit ihren darstellerischen und semantischen Leerstellen somit als Materialisierungen traumatischer Ereignisse.

Um der formalen und semantischen Offenheit der vorgestellten Werke auch aus wahrnehmungsästhetischer Sicht nachzukommen, wurde insgesamt ein phänomenologischer Ansatz verfolgt. Auf diese Weise war es möglich, den Akt der Wahrnehmung nicht nur in seinem vermittelnden Charakter, sondern insbesondere in seiner somatischen Dimension zu berücksichtigen. Im Hinblick auf die körperliche Miteinbeziehung der Rezipierenden wurde im Vorfeld der Analysen der Leib als Erkenntnisorganismus vorgestellt, der im Sinne Merleau-Pontys verschiedene Erfahrungsmodalitäten sinnlicher, motorischer und affektiver Art integriert. In Anlehnung an Böhme und Waldenfels wurde die erweiterte Vorstellung des Leibkörpers eingeführt, die auch den anatomischen Körper miteinbezieht und überdies eine Art Selbstempfinden meint,

das nicht zuletzt die eigene situierte, also soziale, historische und geschlechtlich differenzierte Existenz betrifft. Für die Analyse von Kunst ist in diesem Zusammenhang entscheidend, dass der leibkörperliche Akt der Wahrnehmung von Grund auf räumlich konstituiert ist: Die Erfahrung der Welt ist folglich an den Körper und somit auch an Gefühle und Befindlichkeiten gebunden. Diese wurden damit nicht länger als innerliche Zustände des Subjekts, sondern als Medium angesehen und zugleich in ihrem intersubjektiven, kommunikativen und kulturell bedingten Charakter berücksichtigt.

Zur näheren Untersuchung der Rezeptionsprozesse wurden die phänomenologisch ausgerichteten Konzepte der Immersion und Atmosphäre angewandt. Mit dem Begriff der Immersion konnte das Eintauchen in die Nebel-, Luft- und Seifenblasenräume Margolles' nicht nur als räumliches Eintreten, sondern als intensiviertes somatisches Erleben beschrieben werden, das auf der synästhetischen Wahrnehmung ebenso beruht wie auf kinästhetischen und propriozeptiven Momenten. Der zugrundeliegende Distanzverlust und die Unmittelbarkeit dieser Erfahrung verleihen der leibkörperlichen Teilhabe letztlich den Eindruck der Wahrhaftigkeit. Immersion beschreibt also das ganzheitliche Eintauchen in den Raum *und* in die Wirklichkeit der Installationen: Als Überschneidung von Erfahrungsräumen gedacht meint dieser Vorgang hier eine Begegnung mit dem Tod anderer, der über den extremen Macht- und Kontrollverlust der kontaminierenden Grenzüberschreitung als Verlust des eigenen Körpers spürbar wird. Im Vergleich mit den Installationen Olafur Eliassons konnte gezeigt werden, dass das Eintauchen in die Immersion immer auch mit einem Auftauchen einhergeht, das die Aufmerksamkeit auf die Umstände und Bedingtheiten der Wahrnehmung lenkt. Als körperlich verankerter Abwehrmechanismus ist der Ekel folglich auf die erzwungene Begegnung mit dem Raum der Toten als Transgression einer eigentlich streng normierten soziokulturellen Ordnung zurückzuführen.

Um in die Erfahrung des Unheimlichen angesichts der Werke Salcedos auch die leibkörperliche Ebene der Wahrnehmung miteinzubeziehen, wurde der Begriff der Atmosphäre als Spuren von Anwesenheiten eingeführt. Mit dem Raum leiblicher Anwesenheit konnte zunächst beschrieben werden, inwiefern die Objekte in ihrer Materialität sowie durch ihre Anordnung im Raum auf die Rezipierenden wirken. Wenn jene dabei sowohl bedrängt als auch zu Eindring-

lingen werden, treten sie an die Stelle der Opfer *und* Täter und restituieren so den Raum der Schutzlosigkeit und Gewalt durch ihre leibkörperliche Wahrnehmung im Ausstellungsraum. Darüber hinaus konnte die ausdifferenzierte Stofflichkeit der Möbelobjekte und ihre kontrastreiche Oberflächenbeschaffenheit aus phänomenologischer Sicht als Störung des Eigenen durch das Fremde auf materieller Ebene beschrieben werden, die über die haptische Wahrnehmung als Verletzlichkeit am eigenen Leib erfahren wird.

Damit wurde deutlich, dass die brutalen Umstände und traumatischen Ereignisse, von denen die Arbeiten von Margolles und Salcedo zeugen, nicht zuletzt durch die zeitlichen Aspekte im Wahrnehmungsvorgang – durch Plötzlichkeit und Gegenwärtigkeit sowie Dauer und Prozessualität – vermittelt werden. Der Akt der Bedeutungsfindung ist demnach nicht länger als statisch, sondern als ereignishaft vorzustellen; als dynamisches Wechselspiel aus Material- und Zeichenhaftigkeit tritt an die Stelle der Werkkategorie somit der Begriff der ästhetischen Erfahrung. Im Vergleich mit den Arbeiten Alfredo Jaars konnte gezeigt werden, inwiefern das von den Werken Margolles' und Salcedos verkörperte Wissen im Akt der Wahrnehmung erst hervorgebracht wird: Als Widerfahrnis gedacht stellt die Begegnung mit dem künstlerischen Gegenstand jeweils eine spezifische Art der Grenzerfahrung dar, die Störungen und Bruchstellen hervortreten lässt und dem Prozessieren einer zum Teil unassimilierbaren Andersheit dient. Dieses Modell machte es möglich, die Vermittlung traumatischer Erfahrungen anderer als am eigenen Leib erlebtes, sekundäres Trauma nachzuvollziehen. Da dieser Vorgang zwischen Pathos und Response, Wirkung und Ursache changiert, laufen direkte kausale Erklärungsversuche in der Begegnung mit den Werken ins Leere. Dadurch wurde deutlich, dass die affektive und semantische Wahrnehmungsdimension hier nicht hierarchisch gegliedert, sondern unabdingbar aneinander gebunden sind: In die Lücken der intellektuellen Wahrnehmung, der Interpretation und des Verstehens sowie vor allem der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit springt die affektive Wahrnehmung auf Grundlage des Leibkörpers als gelebte Erfahrung ein. Angesichts der nicht darstell- und vermittelbaren Katastrophe wird so nicht die Annahme einer unverrückbaren Wahrheit oder eines zu erschließenden Sinns propagiert, sondern gerade die Unmöglichkeit eines solchen er-

fahrbar gemacht. Während wir in Anbetracht der Möbelobjekte Salcedos in diesem Sinne nie zu eindeutigen Abschlüssen kommen, wird in den Installationen Margolles' die Unterscheidung zwischen wahr und falsch letztlich hinfällig, da die (unmittelbare und daher reelle) Erfahrung des Ekels an die Stelle der Repräsentation der Wirklichkeit tritt. Grundsätzlich konnte der Prozess der Bedeutungsfindung damit im Sinne einer unabschließbaren Sinnfindung als Unerschöpflichkeit ästhetischer Erfahrung definiert werden.

Auf Grundlage der Annahme, dass sich wahrnehmendes Subjekt und erscheinendes Objekt aus phänomenologischer Sicht gegenseitig bedingen, konnte der Wahrnehmung insgesamt nicht nur eine welterschließende, sondern auch eine wirklichkeitskonstituierende Funktion zugeschrieben werden. Als Bewusstseinsweise gedacht werden demnach Gefühle – hier im Hinblick auf den Ekel und das Unheimliche – insofern als Bedeutungen angesehen, als die Wirklichkeit, von der die Werke zeugen, im Rahmen der eigenen Befindlichkeit hervorgebracht wird. Wenn der Vorgang der Übersetzung zwischen Produktion und Rezeption als analoges leibkörperliches Erleben beschrieben wurde, dann ist es letztlich gerade die Singularität der ästhetischen Erfahrung, die als Widerfahrnis für eine neue Form des Wissensgewinns entscheidend ist. Dass eine phänomenologische wirkungsästhetische Untersuchung von Kunst perspektivisch und abhängig vom jeweiligen Wahrnehmungssubjekt ist und das generierte Wissen gerade nicht in allgemeinen Begriffen aufgeht, wurde nicht als nachteilig gewertet, sondern zur thesenhaften Voraussetzung für eine neue Vorstellung von Objektivität. Vom Einzelnen auszugehen bedeutet folglich, die Prämissen des jeweiligen Standpunkts, von dem aus gesprochen wird, offenzulegen und im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung auf das Allgemeine hin zu öffnen. In diesem Sinne werden die Bedingungen der Erfahrungen der Opfer, von denen die Werke zeugen, an den Rezipierenden selbst individuell erfahrbar gemacht. So ist die Abwehrreaktion des Ekels angesichts der Werke Margolles' auch auf soziale Fremd-Eigen-Differenzen zu beziehen und als Mechanismus der Diskriminierung auf den Stellenwert zurückzuführen, den wir den evozierten Körpern gesellschaftlicher Randgruppen zuschreiben. Im Falle der Objekte Salcedos werden wir, wenn wir sowohl die Erfahrungen der Opfer als auch jene der Täter teilen, nicht nur in eine verantwortungsvolle Begegnung mit dem absolut Anderen im Sinne Levinas'

überführt, sondern darüber hinaus mit der eigenen inneren Fremdheit konfrontiert.

Diese Vorgänge konnten in einem letzten Schritt insgesamt als Schwellenerfahrungen beschrieben und im Hinblick auf ihr transformatorisches Potenzial näher befragt werden. In der Art und Weise, wie die Werke von Margolles und Salcedo unsere Verwundbarkeit und Endlichkeit ebenso spürbar machen wie die Ambivalenzen und Dissonanzen im eigenen Selbst, ist die Handlungsfähigkeit dieser Arbeiten grundsätzlich im Bereich des Ethischen zu verorten. Unter Hervorbringung ihrer eigenen leibkörperlichen Befindlichkeit stehen die Rezipierenden im Rahmen einer einfühlenden Anteilnahme gleichsam für das Schicksal der anderen ein. Während die Werke Alfredo Jaars zum Beispiel auf Anerkennung, Solidarität und eine moralische Stellungnahme setzen, ermöglichen die Arbeiten von Margolles und Salcedo einen Prozess der Substitution mit jenem Fremden, der über unser Verständnis und unsere Vorstellungen sowie unsere Fähigkeiten und Kontrolle hinausgeht. Beide Künstlerinnen machen sich die affektive Wahrnehmungsebene als universelle Erfahrungsdimension somit in zweifacher Hinsicht zunutze: Sie setzen als Mit-Leidenschaft darauf, dass Menschen überall auf der Welt an Erfahrungen des Schmerzes und der Verletzlichkeit anknüpfen können, und formulieren gleichzeitig die Forderung, in eben diesem Umstand des Gemeinsamen bzw. des Gemeinschaftlichen eine Haltung der Mit-Verantwortung anzuerkennen. Das ethische Moment der hier vorgestellten Werke besteht also darin, dass wir auf unsere gelebte Erfahrung als verkörperte, kulturell und sozial situierte Subjekte zurückverwiesen werden und diese als Menschlich-Universelles anerkennen. Die entscheidende gesellschaftliche Dimension der Arbeiten ist als sorgende Verbundenheit mit anderen anzusehen; unsere Fähigkeit, affektiv auf die Werke von Teresa Margolles und Doris Salcedo zu antworten, ist demnach unmittelbar an unsere Fähigkeit, Verantwortung zu übernehmen, gebunden.¹

308 Damit sind an dieser Stelle gleichermaßen die Grenzen dieser Kunst benannt bzw. jene ihrer Handlungsfähigkeit: Kunst kann nicht unmittelbar (im Sinne der Politik oder der Gesetzgebung) aktiv werden, sie kann weder über Leben und Tod noch über Recht und Unrecht entscheiden. Aber sie kann auf spezifische, ihrem Wesen inhärente Weise Kontexte thematisieren und Vergangenes

vergegenwärtigen, wie auch Salcedo festhält: „I truly think that one has to confront violence and that one has to make a statement about it. I think that is the only way in which we can resist it. I know that art doesn't act directly, I know that I cannot save anybody's life, but art can keep ideas alive, ideas that can influence directly our everyday lives, our daily experiences.“² Wobei sich in diesem Punkt ebenfalls die Frage nach möglichen Einschränkungen stellt, gegebenenfalls danach, wo die Grenzen leibkörperlichen Begreifens liegen. So weisen die Installationen Margolles' mit ihrem Bezug zur christlichen Bestattungskultur eine lokale Dimension auf, die ihre Wirkungsweise mit Blick auf das Leichenwaschwasser in anderen Religionen unter Umständen verfehlt – zum Beispiel in Indien, wo der Ganges Heiligtum, Trinkwasserquelle und Massengrab zugleich ist. Wird der universelle Anspruch der Arbeiten im Bestreben, an das globale Kunstsystem anzuschließen dann zum reinen Spektakel? Oder besteht der soziopolitische Auftrag dieser Kunst nicht vielmehr darin, dass ihr Kontext eben nicht beliebig austauschbar ist? In diesem Zusammenhang ließen sich Margolles' Installationen mit den Werken des Kolumbianers Rosemberg Sandoval vergleichen, der ebenfalls körperliche Materialien (unter anderem aus dem Leichenschauhaus) verwendet, oder mit den Aktionen des spanischstämmigen, in Mexiko lebenden Künstlers Santiago Sierra, der unter anderem Menschen für erniedrigende, körperlich anstrengende Arbeit bezahlt und sie dadurch für die Kunst zur Ware macht. Diese künstlerischen Strategien sind dem aufklärerischen Schock verpflichtet und ihr politischer Anspruch besteht darin, unmittelbar in das alltägliche Leben einzugreifen. Auf ebenso provokante Weise (und im Gegensatz zu Salcedo) thematisiert die kubanische Künstlerin Tania Bruguera die gesellschaftliche Lage in Kolumbien: Im Jahr 2009 inszenierte sie in Bogotá ein öffentliches Gespräch zwischen Angehörigen des Paramilitärs, der Guerilla und einem Binnenflüchtling und bot dem Publikum dabei unvermittelt Kokain zur Verwendung an. Die Reaktionen reichten von Ablehnung, Partizipation bis Voyeurismus, wodurch das Stereotyp der kolumbianischen Drogenrealität vorgeführt und konfrontiert wurde. Trotz ihrer Radikalität vermeiden auch diese Formen der Intervention durch die Verunsicherung der Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion es, einen bestimmten Standpunkt einzunehmen, und es stellt sich somit die Frage nach möglichen Tendenzen lateinamerikanischer Gegenwartskunst.

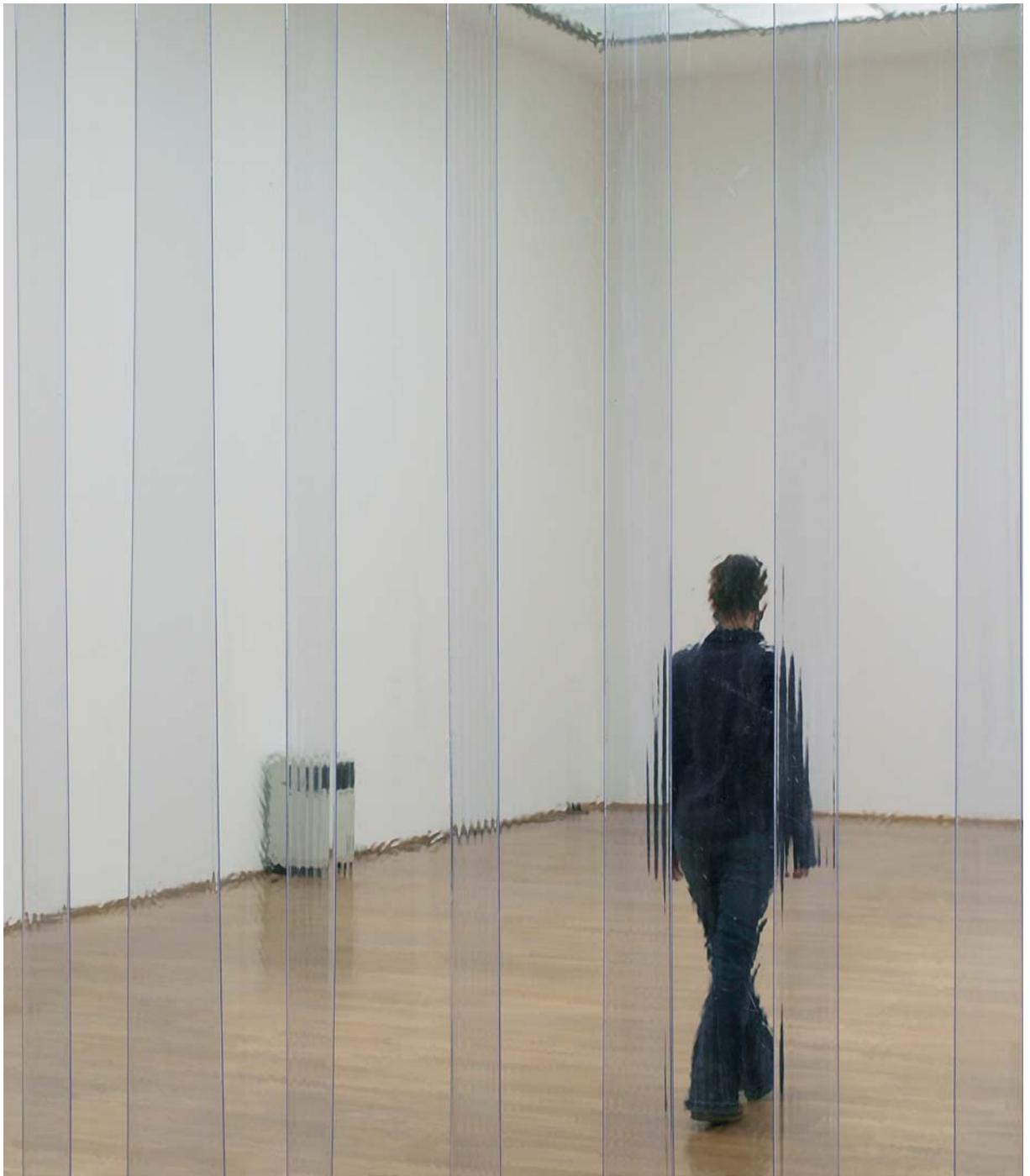
Wenn es dabei grundsätzlich immer um die Frage nach dem Verhältnis einer reinen Wiederholung von Gewalt und der möglichen kritischen Distanz dazu geht, böten sich im internationalen Vergleich ebenso die Werke des Schweizer (Theater)Regisseurs Milo Rau an, der mit seinen Reenactments historische Ereignisse wie zum Beispiel den Genozid in Ruanda der Re-Interpretation öffnet. Auch hier geht es darum, das Bedürfnis nach Aufarbeitung von Vergangenheit mit ästhetischen Fragestellungen zusammenzubringen; an der Grenze von Kunst und Leben erzielen seine performativen Strategien ähnliche Effekte wie die Werke von Margolles und Salcedo. All diese Arbeiten folgen damit zwei zentralen Herausforderungen unserer post-traumatischen Zeit, die bereits in anderen Zusammenhängen, insbesondere in Bezug auf den Holocaust, formuliert wurden: Einerseits scheint im Hinblick auf die Darstellung des Nicht-Darstellbaren jegliche Möglichkeit der Repräsentation zum Scheitern verurteilt zu sein; andererseits wird im Angesicht der Katastrophe auch die Aussicht auf Erlösung durch Kunst gänzlich verweigert, da Wiedergutmachung oder Heilung aus ethischen und historischen Gründen undenkbar ist.³

Insgesamt konnte gezeigt werden, inwiefern die Arbeiten von Margolles und Salcedo ihren soziopolitischen Gehalt durch und mittels ihrer materiellen Qualitäten und der ästhetischen Wahrnehmungsweise, die damit einhergeht, verhandeln. Die Strategien, mit denen hier in erster Linie der Körper als Vermittlungsinstanz angesprochen wird, wurden jüngst auch als Carnal Aesthetics umschrieben und können nicht zuletzt als Gegenpol zur Kurzlebigkeit und Körperlosigkeit unserer zeitgenössischen visuellen Kultur angesehen werden. Der Begriff „carnality“ steht dabei für die verschiedenen Weisen, wie der Körper zwischen „the somatic, the psychic and the conceptual“⁴ unsere Fähigkeit zu wissen mitgestaltet und die Grundlage zur Transformation sozialer Ordnungen bildet. In diesem Zusammenhang wäre der Blick angesichts der Werke von Margolles und Salcedo im Weiteren auch darauf zu richten, ob ihre wiederholte Betrachtung andere bzw. neue Aspekte in die Diskussion einbrächten, wenn nun womöglich neben der eigenen Körpererfahrung auch die Beobachtung anderer beim Wahrnehmen in den Fokus rückt. Durch die Erfahrung der eigenen Subjektivität im Kollektiv ließen sich Momente gemeinsamen Handelns und sozialen Zusammenlebens erproben, die die gemeinschaftliche Dimension der Werke erweitern. Diesbezüglich widmete sich jüngst die Aus-

stellung *Körper-Ich: Körper im Zeitalter digitaler Technologien* den Vorstellungen heutiger Körpererfahrungen und untersuchte, inwiefern sich mit dem entmaterialisierten und virtualisierten Dasein unserer digitalen Gesellschaft auch die Beziehung zu anderen verändert.⁵ Gezeigt wurde zum Beispiel die Arbeit *The Common Sense* (2014–15) von Melanie Gilligan: Die Science-Fiction-Miniserie handelt von der Zukunftstechnologie „The Patch“, die es in der Art einer Prothese möglich macht, die physischen Empfindungen und Gefühle einer anderen Person unmittelbar am eigenen Körper zu erfahren. Wenn es auch hier um eine Form des kollektiven Mit-Fühlens geht, so bleibt an dieser Stelle abschließend die Frage, wie sich eine ethic of care weiterdenken ließe und welche Tendenzen hierzu innerhalb der Gegenwartskunst noch festzustellen wären. Denn wenn die *Conditio humana* als eine post-traumatische, zu spät kommende Zeugenschaft angesehen wird, dann ist sie gleichzeitig als fundamentales Angewiesen-Sein zu beschreiben, auf die eine gesellschaftskritische Kunst zu antworten hat.

Anmerkungen

- 1 In diesem Sinne untersucht zum Beispiel auch Sobchack in filmischen Arbeiten „those experiences and representations that tend to evoke our carnal ‘response-ability’ and constitute the material foundations for ethical care and consciousness and, perhaps, responsible behavior.“, Sobchack 2004, S. 8. Ihrer Ansicht nach liegt eine solche Möglichkeit ebenfalls darin begründet, dass die ästhetische Erfahrung uns reflexiv „to ourselves as embodied, culturally knowledgeable, and socially invested viewers“ zurückverweist, ebd., S. 284.
- 2 Salcedo zit. nach Villaveces-Izquierdo 1997, S. 233.
- 3 Vgl. hierzu unter anderem Young, James E.: *At memory's edge, after-images of the Holocaust in contemporary art and architecture*, New Haven u.a. 2002, Hornstein, Shelley u.a. (Hg.): *Impossible Images. Contemporary Art after the Holocaust*, New York u.a. 2003 oder Kat. Ausst. *After images. Kunst als soziales Gedächtnis*, Neues Museum Weserburg Bremen 2004, Frankfurt a. M. 2004. Auch van Alphen benennt mit dem Begriff des „Holocaust effect“ eine Tendenz der Nachkriegskunst, die die Tragödie nicht repräsentiert, sondern Aspekte davon als performativen Akt präsentiert oder wiederholt. Hinsichtlich der Frage nach dem Zusammenhang von Geschichte, Erinnerung und unserer visuellen Kultur bezeichnet er zum Beispiel die Werke von Christian Boltanski als „pathic art“ und damit als „art that is the material condition and the scene of action of an encounter.“, Alphen 1997, S. 159.
- 4 Papenburg und Zarzycka 2013, S. 5. Die Beiträge in diesem Sammelband sollen insgesamt aufzeigen, dass eine Hinwendung zum Körper und zur Politik der Wahrnehmung ursprünglich zwar in feministischen Theorien fundiert, heute aber darüber hinaus für die Frage nach dem ethischen Zusammenhang zwischen Rezipierenden und Werk relevant ist und im Sinne multipler Feminismen auf gesellschaftliche Veränderungen (so zum Beispiel auch im Kontext Transgender oder Postkolonialismus) reagiert. Dabei werden nicht zuletzt verschiedene, mitunter auch phänomenologische Werkzeuge für die Analyse geprüft; in Bezug auf elektronische Medien und Film vgl. den Beitrag von Sobchack, *Vivan: The Dream Olfactory: On Making Scents of Cinema*, S. 121–143.
- 5 Frankfurter Kunstverein, 26.09.2015–10.01.2016. In diesem Zusammenhang fragte jüngst auch die Ausstellung *Inhuman* (Fridericianum Kassel, 29.03.–14.06.2015) danach, in welcher Hinsicht sich mit dem neuen Körperverständnis und dem Bild vom Menschen auch die Auffassung von Menschlichkeit im Allgemeinen wandelt.



1 Teresa Margolles, *Aire*, 2003. Wasser aus dem Leichenschauhaus, mit dem die Körper von Mordopfern vor der Autopsie gewaschen wurden. Maße variabel; Ed. 3 + 1 AP + 1 EP. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich. Installationsansicht Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 2004; Foto: Axel Schneider.



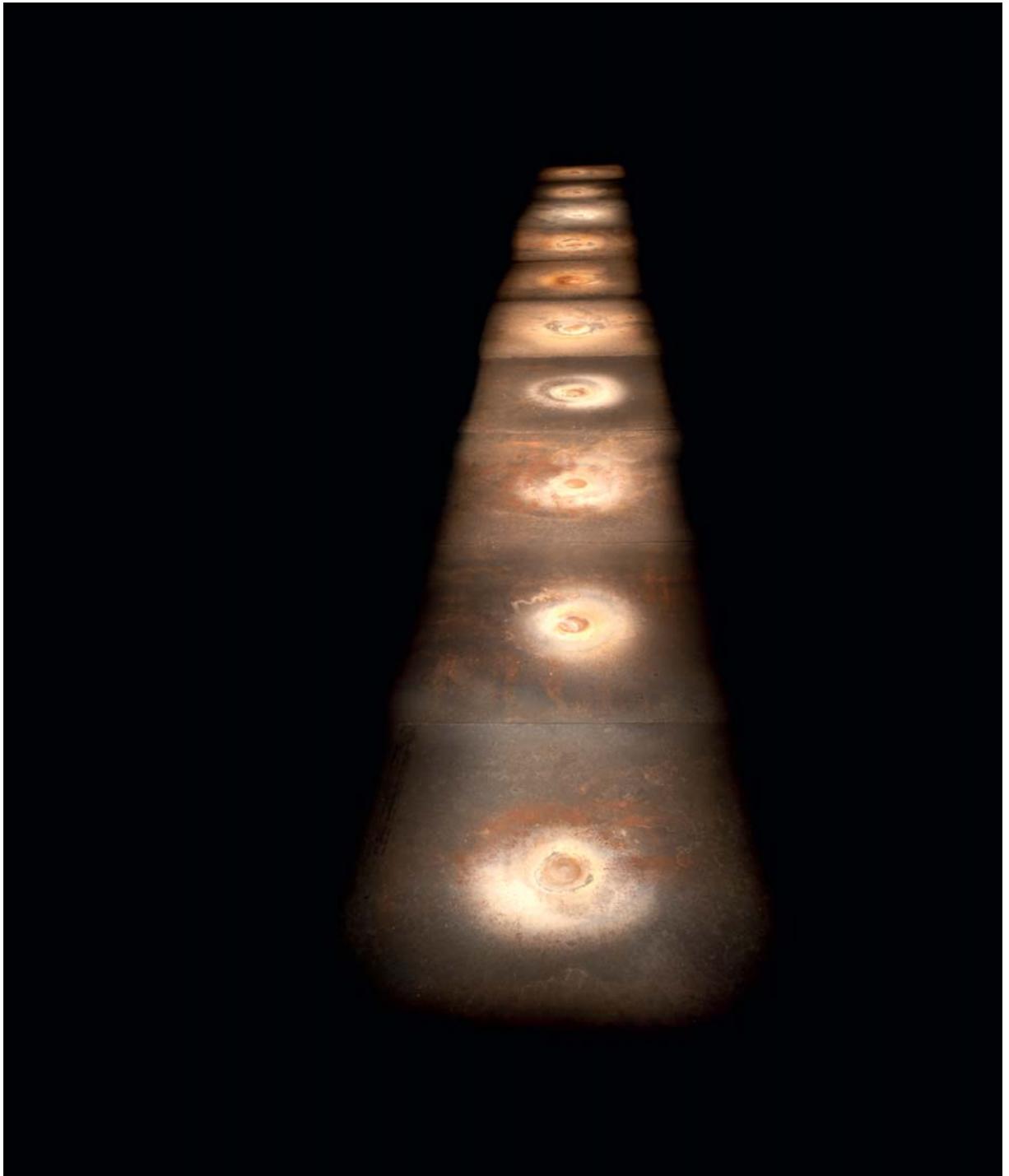
2 Teresa Margolles, Vaporización, 2001. Verdampfetes Wasser aus dem Leichenschauhaus, mit dem die Körper von Mordopfern vor der Autopsie gewaschen wurden. Maße variabel; Ed. 4 + 1 AP. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



3 Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Seifenblasen mit Wasser aus dem Leichenschauhaus, mit dem Leichen vor der Autopsie gewaschen wurden. Maße variabel; Ed. 4 + 1 AP + 1 EP. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich. Installationsansicht Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 2004; Foto: Axel Schneider.

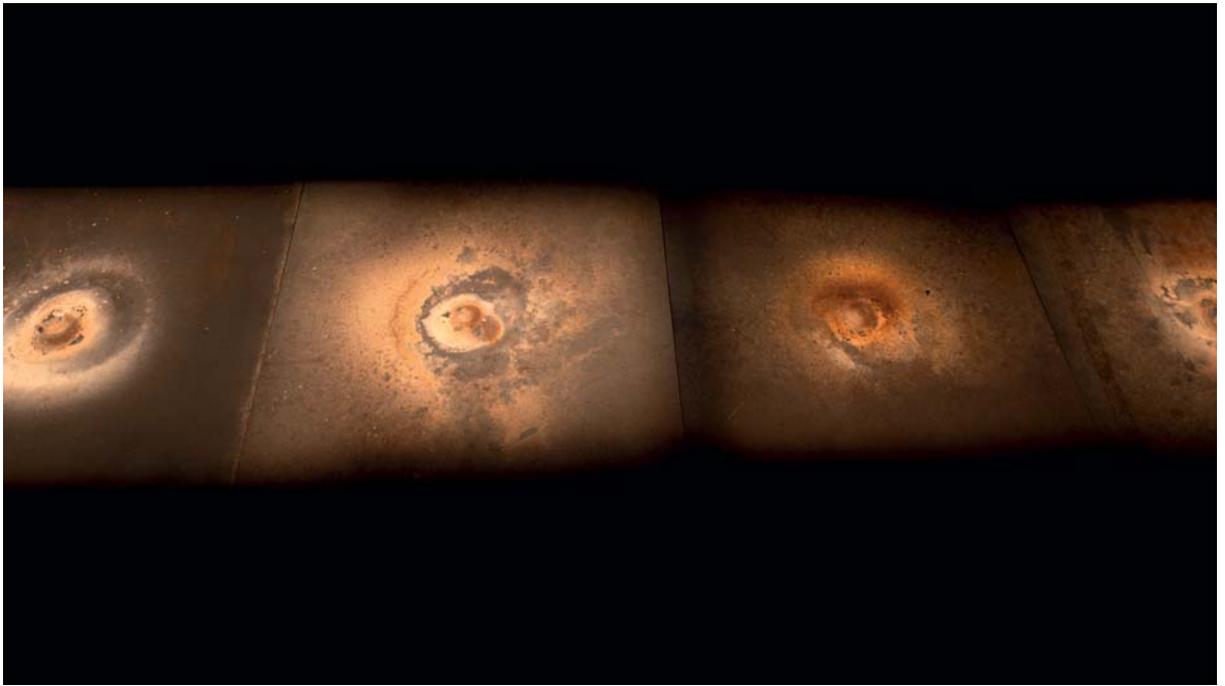


4 Teresa Margolles, *En el aire*. Installationsansicht Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a. M. 2004; Foto: Axel Schneider.



316

5 Teresa Margolles, Plancha, 2013. Installation aus beheizten Stahlplatten, einer Tropfvorrichtung und Wasser, das aus einem Tuch gewonnen wurde, mit dem der Fundort einer ermordeten Person an der Nordmexikanischen Grenze gereinigt worden war. 10 Platten: je 20 x 60 x 60 cm, 1 Tropfvorrichtung: 10 x 2 x 600 cm; 3 Varianten. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich. Installationsansicht „Art Basel Unlimited“, Basel 2013.



6 Teresa Margolles, Plancha (Detail). Installationsansicht „Art Basel Unlimited“, Basel 2013.



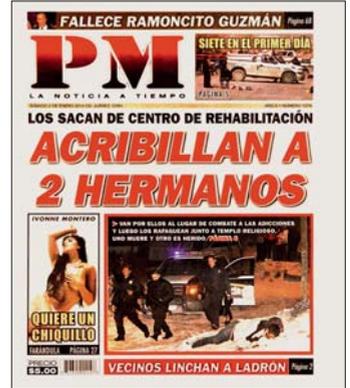
7 Teresa Margolles, 127 cuerpos, 2006. Reststücke von Fäden, mit denen Körper von Personen, die eines gewaltsamen Todes gestorben sind, nach der Autopsie vernäht wurden. Gesamtlänge: ca. 33,5 m. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich. Installationsansicht Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2006; Foto: Achim Kukulies.



8 Teresa Margolles, 127 cuerpos (Detail). Installationsansicht Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2006; Foto: Achim Kukulies.



9 Teresa Margolles, PM 2010, 2012. 313 Drucke der Frontseite der Zeitung PM aus Ciudad Juárez, gesammelt über den Zeitraum von einem Jahr jeweils von Montag bis Samstag 2010. Gesamtmaße variabel, Cover (gerahmt): je 37,2 x 32,2 cm; Ed. 3 + 1 AP. Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich.



10 Teresa Margolles, PM 2010 (Detail).



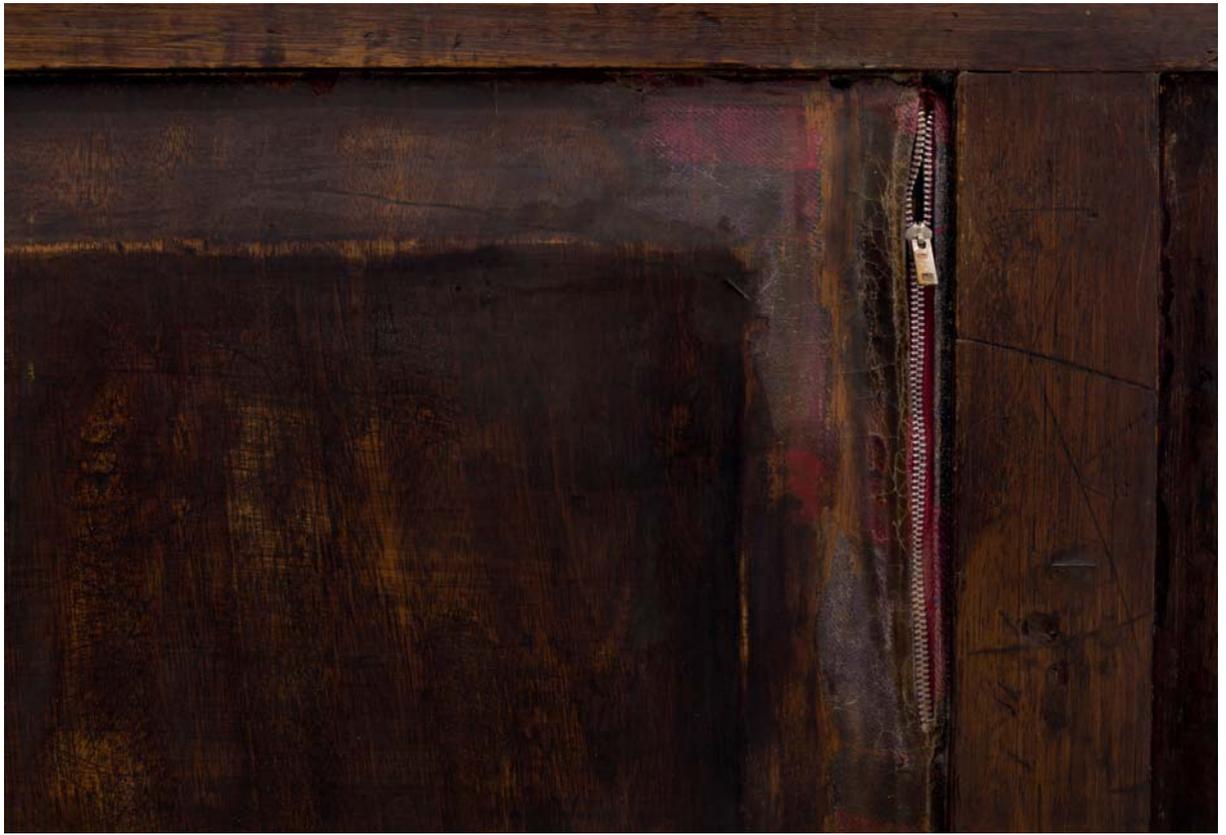
11 Doris Salcedo, La Casa Viuda I, 1992–94. Holz und Stoff; 257,8 x 38,7 x 59,7 cm. Sammlung: Worcester Art Museum, Worcester.



12 Doris Salcedo, *La Casa Viuda I* (Detail).



13 Doris Salcedo, *La Casa Viuda II*, 1993–94. Holz, Metall, Stoff und Knochen; 259,7 x 79,7 x 60,3 cm.
Sammlung: Art Gallery of Ontario, Toronto. Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016; Foto:
Patrizia Tocci.



14 Doris Salcedo, La Casa Viuda II (Detail). Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016;
Foto: Patrizia Tocci.



326 15 Doris Salcedo, La Casa Viuda III, 1994. Holz und Stoff; 2 Teile: 258,44 x 86,36 x 6 cm und 83,18 x 86,36 x 5,1 cm. Sammlung: Privatsammlung, São Paulo. Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016; Foto: Patrizia Tocci.



16 Doris Salcedo, *La Casa Viuda III* (Detail). Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016;
Foto: Patrizia Tocci.





18 Doris Salcedo, La Casa Viuda VI, 1995. Holz, Stahl und Knochen; 3 Teile: 190,2 x 99,1 x 47 cm, 159,7 x 119,3 x 55,8 cm und 158,7 x 96,5 x 46,9 cm. Sammlung: Israel Museum, Jerusalem. Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016; Foto: Patrizia Tocci.

17 Doris Salcedo, La Casa Viuda IV, 1994. Holz, Stoff und Knochen; 257,5 x 46,5 x 33 cm. Sammlung: The Museum of Modern Art, New York. Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016; Foto: Patrizia Tocci.



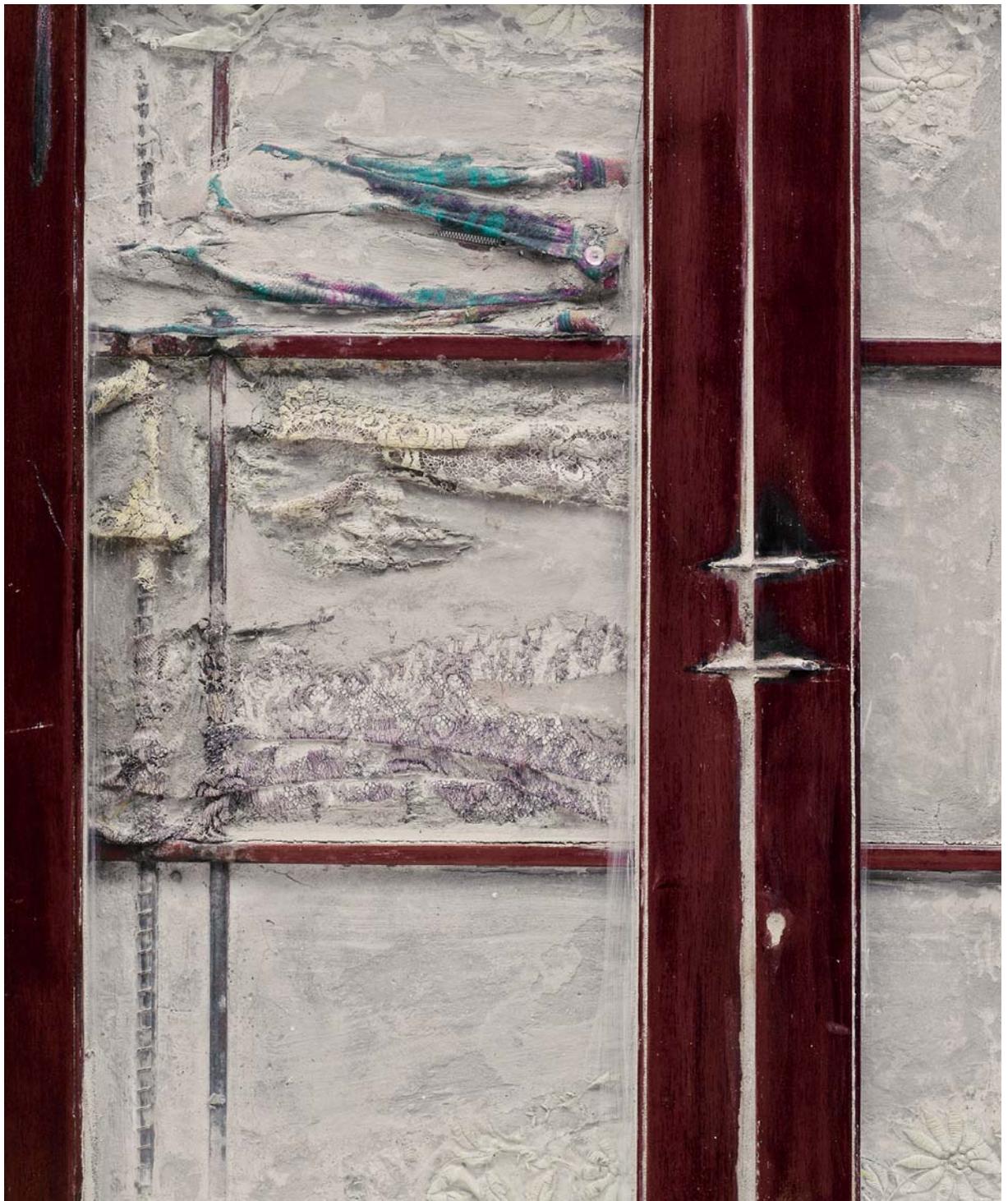
330 19 Doris Salcedo, Untitled, 1998. Holz, Beton und Metall; 202,5 x 125,5 x 51,4 cm. Sammlung: Daros Latinamerica Collection, Zürich. Foto: Sergio Araujo, Rio de Janeiro.



20 Doris Salcedo, Untitled, 1998. Foto: Sergio Araujo, Rio de Janeiro.



332 21 Doris Salcedo, *Untitled*, 1995. Holz, Beton, Stoff, Glas und Stahl; 162 x 99,5 x 37 cm. Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016; Foto: Patrizia Tocci.



22 Doris Salcedo, *Untitled*, 1995 (Detail). Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07.2016;
Foto: Patrizia Tocci.



334 23 Doris Salcedo, Untitled, 1995. Holz, Beton, Stoff und Stahl; 197 x 120 x 188 cm. Sammlung: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden. Installationsansicht Museum of Contemporary Art, Chicago 21.02. – 24.05. 2015; Foto: Patrizia Tocci.



24 Doris Salcedo, *Untitled*, 1995 (Detail). Installationsansicht Museum of Contemporary Art, Chicago 21.02. – 24.05. 2015; Foto: Patrizia Tocci.



25 Doris Salcedo, Untitled, 1989–90. Tierfasern, Gips, Baumwollhemden und Stahl; 3 Teile: insges. 200 x 177,8 x 10,2 cm. Sammlung: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Installationsansicht Museum of Contemporary Art, Chicago 21.02.– 24.05.2015; Foto: Patrizia Tocci.

Literaturverzeichnis

- Adan 2015.** Adan, Elizabeth: Seeing Things, in: Kat. Ausst. Doris Salcedo, Museum of Contemporary Art Chicago und Solomon R. Guggenheim Museum New York 2015 sowie Pérez Art Museum Miami 2016, Chicago 2015, S. 29–39.
- Adorf und Christadler 2014.** Adorf, Sigrid und Maike Christadler: New Politics of Looking? – Affekt und Repräsentation. Einleitung, in: FKW Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur 55 (2014), S. 4–15.
- Alcoff 1997.** Alcoff, Linda Martín: Phänomenologie, Poststrukturalismus und feministische Theorie. Zum Begriff der Erfahrung, in: Stoller, Silvia (Hg.): Phänomenologie und Geschlechterdifferenz, Wien 1997, S. 227–248.
- Alloa 2014.** Alloa, Emmanuel: Der verbundene Körper, in: Kat. Ausst. Berline De Bruyckere, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst Gent 2014–15 und Gemeentemuseum Den Haag 2015, München 2014, S. 201–213.
- Alphen 1997.** Alphen, Ernst van: Caught by history. Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory, Stanford, CA 1997.
- Andermann 2012.** Andermann, Kerstin: Hermann Schmitz. Leiblichkeit als kommunikatives Selbst- und Weltverhältnis, in: Alloa, Emmanuel u. a. (Hg.): Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Stuttgart 2012, S. 130–145.
- Ankori 2006.** Ankori, Gannit: Palestinian art, London 2006.
- Antoni 1998.** Antoni, Janine: Interview with Mona Hatoum, in: BOMB 63 (1998), o. S. Online verfügbar unter: <http://bombmagazine.org/article/2130/mona-hatoum> (11.08.2015).
- Anz 2003.** Anz, Thomas: Unlust und Lust am Ekelhaften in Literatur und Kunst, in: Kick, Hermes A. (Hg.): Ekel. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten, Hürtgenwald 2003, S. 148–159.
- Bal 2006.** Bal, Mieke: Einleitung: Affekt als kulturelle Kraft, in: Krause-Wahl, Antje / Oehlschlägel, Heike und Serjoscha Wiemer (Hg.): Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse, Bielefeld 2006, S. 7–19.
- Bal 2010.** Bal, Mieke: Of what one cannot speak. Doris Salcedo's political art, Chicago 2010.
- Bal 2013.** Bal, Mieke: Endless andness. The politics of abstraction according to Ann Veronica Janssens, London 2013.
- Barson 2004.** Barson, Tanya: 'Unland': The Place of Testimony, in: Tate Papers 1 (2004), o. S. Online verfügbar unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/unland-place-testimony> (11.08.2015).
- Basualdo 2000.** Basualdo, Carlos: Interview. Carlos Basualdo in conversation with Doris Salcedo, in: Princenthal, Nancy / Basualdo, Carlos und Andreas Huyssen (Hg.): Doris Salcedo, London 2000, S. 6–35.
- Bätschmann 1984.** Bätschmann, Oskar: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern, Darmstadt 1984.
- Bätzner 2006.** Bätzner, Nike: Die Würde des Menschen ist tastbar, in: Kat. Ausst. Teresa Margolles. 127 Cuerpos, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2006–07, Düsseldorf 2006, S. 163–169.
- Bätzner 2010.** Bätzner, Nike: Das Rauschen des Bildes. Atmosphärische Phänomene im Werk von Giovanni Anselmo, Caspar David Friedrich und Teresa Margolles, in: Rautzenberg, Markus und Andreas Wolfsteiner (Hg.): Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität, Paderborn 2010, S. 37–48.
- Beausse 2005.** Beausse, Pascal: Teresa Margolles. Primordial Substances, in: Flash Art 38 [Nr. 243] (2005), S. 106–109.
- Beccaria 2013.** Beccaria, Marcella: OE – Olafur Eliasson, London 2013.
- Bedorf 2012.** Bedorf, Thomas: Emmanuel Levinas – Der Leib des Anderen, in: Alloa, Emmanuel u. a. (Hg.): Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Stuttgart 2012, S. 68–80.
- Benezra und Viso 1996.** Benezra, Neal und Olga M. Viso: Distemper. Dissonant Themes in the Art of the 1990's, in: Kat. Ausst. Distemper. Dissonant Themes in the Art of the 1990's, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 1996, Washington, DC 1996, S. 7–21.

- Bennett 2005.** Bennett, Jill: Empathic vision. Affect, trauma, and contemporary art, Stanford, CA 2005.
- Benthien 2002.** Benthien, Claudia: Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze, in: Geissmar-Brandi, Christoph u. a. (Hg.): Gesichter der Haut, Frankfurt a. M. u. a. 2002, S. 45–61.
- Bieger 2007.** Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild: Las Vegas, Washington und die White City, Bielefeld 2007.
- Bieger 2011.** Bieger, Laura: Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 75–95.
- Biesenbach 2002.** Biesenbach, Klaus: Mexico City: Eine Ausstellung über die Wechselkurse von Körpern und Werten, in: Kat. Ausst. Mexico City. An exhibition about the exchange rates of bodies and values, PS 1 Contemporary Art Center Long Island City 2002, Long Island City, NY 2002, S. 145–153.
- Bippus 2009.** Bippus, Elke: Einleitung, in: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich 2009, S. 7–23.
- Birnbaum 2002.** Birnbaum, Daniel: Interview. Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson, in: Grynstejn, Madeleine/Birnbaum, Daniel und Michael Speaks (Hg.): Olafur Eliasson, London 2002, S. 6–33.
- Bishop 2005.** Bishop, Claire: Installation art. A critical history, London 2005.
- Bismarck u. a. 2002.** Bismarck, Beatrice von u. a.: interarchive. Vorwort, in: Bismarck, Beatrice von u. a. (Hg.): interarchive. Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld, Köln 2002, S. 8–9.
- Bitterli und Veronese 2014.** Bitterli, Konrad und Nadia Veronese: Parcours. Anmerkungen zur Ausstellung, in: Kat. Ausst. Mona Hatoum, Kunstmuseum St. Gallen 2013–14, Berlin 2014, S. 9–23.
- Blunck 2003.** Blunck, Lars: Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe, Weimar 2003.
- Blunck 2005.** Blunck, Lars: „Luft anhalten und an Spinoza denken“. Zu Fragen der Publikumsbeteiligung in der zeitgenössischen Kunst, in: Blunck, Lars (Hg.): Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung, München 2005, S. 87–105.
- Böhme 2001.** Böhme, Gernot: Ästhetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre, München 2001.
- Böhme 2004.** Böhme, Gernot: Der Raum leiblicher Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung, in: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität, München 2004, S. 127–140.
- Böhme 2006.** Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München 2006.
- Böhme 2008.** Böhme, Gernot: Ethik leiblicher Existenz. Über unseren moralischen Umgang mit der eigenen Natur, Frankfurt a. M. 2008.
- Böhme 2013a.** Böhme, Gernot: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Berlin 2013.
- Böhme 2013b.** Böhme, Gernot: Wirklichkeiten. Über die Hybridisierung von Räumen und die Erfahrung von Immersion, in: Institut für immersive Medien (Hg.): Jahrbuch immersiver Medien. Atmosphären: gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung, Marburg 2013, S. 17–22.
- Borgdorff 2009.** Borgdorff, Henk: Die Debatte über Forschung in der Kunst, in: Rey, Anton und Stefan Schöbi (Hg.): Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven, Zürich 2009, S. 23–51.
- Brabeck 1993.** Brabeck, Mary: Moral Judgement: Theory and Research on Differences between Males and Females, in: Larrabee, Mary Jeanne (Hg.): An Ethic of care. Feminist and interdisciplinary perspectives, New York 1993, S. 33–48.
- Bradley 1998.** Bradley, Jessica: Introduction, in: Kat. Ausst. Displacements. Mirosław Balka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Art Gallery of Ontario Toronto 1998, Toronto 1998, S. 19–28.
- Bronfen 2006.** Bronfen, Elisabeth: Die Sterblichkeit des Schönen, in: Kat. Ausst. Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten, Kunstmuseum Bern 2006–07, Bielefeld u. a. 2006, S. 42–51.
- Bronfen 2009.** Bronfen, Elisabeth: Unheimliche Liminalität: Das Sterben als Vorgang und der Tod als Zu-

- stand, in: Wyler, Daniel (Hg.): *Sterben und Tod. Eine interprofessionelle Auseinandersetzung*, Zürich 2009, S. 11–17.
- Bronfen 2013.** Bronfen, Elisabeth: „Man weiß nicht woher die Einfälle einfallen“ – Über das Verhältnis von Form und Nichts bei Meret Oppenheim, in: *Kat. Ausst. Meret Oppenheim – Retrospektive*, Bank Austria Kunstforum Wien und Martin-Gropius-Bau Berlin 2013, Ostfildern 2013, S. 35–43.
- Broy 2004.** Broy, Ulrike: Material als Aggregatzustand. Die Bearbeitung von Trauma und Erinnerung in der Objektkunst Doris Salcedos, in: Hoffmann, Detlef (Hg.): *Kunst nach dem Krieg*, Rehburg-Loccum 2004, S. 147–167.
- Busch 2007.** Busch, Kathrin: Ansteckung und Widerfahrnis. Für eine Ästhetik des Pathischen, in: Busch, Kathrin und Iris Därmann (Hg.): „Pathos“. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, Bielefeld 2007, S. 51–73.
- Busch 2008.** Busch, Kathrin: Künstlerische Forschung. Potentialität des Unbedingten, in: Mackert, Gabriele u. a. (Hg.): *Blind date. Zeitgenossenschaft als Herausforderung*, Nürnberg 2008, S. 88–97.
- Busch 2011.** Busch, Kathrin: Wissensbildung in den Künsten – Eine philosophische Träumerei, in: *Texte zur Kunst* 21 [Nr. 82] (2011), S. 70–79.
- Cabrera 2004.** Cabrera, Marta Jimena: A Sense of Place: Colombian Artists on Violence and Exile, in: Hanne, Michael (Hg.): *Creativity in exile*, Amsterdam u. a. 2004, S. 269–282.
- Cowie 2004.** Cowie, Elizabeth: Dokumentarische Kunst: das Reale begehren, der Wirklichkeit eine Stimme geben, in: Gludovatz, Karin (Hg.): *Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus*, Wien 2004, S. 15–41.
- Cuneo 2006.** Cuneo, Bruno: Practices of Devotion, in: *Kat. Ausst. Alfredo Jaar. Santiago de Chile 2006*, Sala de Arte Fundación Telefónica Chile und Galería Gabriela Mistral 2006–07, Barcelona 2006, S. 178–189.
- Curtis 2008a.** Curtis, Robin: Immersion und Einfühlung. Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder, in: *montage AV* 17 [Nr. 2] (2008), S. 89–107. Online verfügbar unter: http://www.montage-av.de/pdf/172_2008/172_2008_Immersion_und_Einfuehlung.pdf (11.08.2015).
- Curtis 2008b.** Curtis, Robin: Mit dem ganzen Körper dabei. Immersion als körpereigener Rezeptionsmodus, in: Huber, Jörg (Hg.): *Taktilität. Sinneserfahrung als Grenzerfahrung*, Zürich 2008, S. 77–80.
- Curtis 2008c.** Curtis, Robin: Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung, in: Curtis, Robin/Glöße, Marc und Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, Paderborn 2008, S. 131–150.
- Curtis und Voss 2008.** Curtis, Robin und Christiane Voss: Theorien ästhetischer Immersion, in: *montage AV* 17 [Nr. 2] (2008), o.S. Online verfügbar unter: http://www.montage-av.de/a_2008_2_17.html (11.08.2015).
- Damasio 2006.** Damasio, Antonio R.: *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, München 2006.
- Davis 1996.** Davis, Colin: *Levinas. An introduction*, Notre Dame, IN 1996.
- Deines u. a. 2012.** Deines, Stefan/Liptow, Jasper und Martin Seel: Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte, in: Deines, Stefan/Liptow, Jasper und Martin Seel (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, Berlin 2012, S. 7–37.
- Demmerling 2011.** Demmerling, Christoph: Gefühle, Sprache und Intersubjektivität. Überlegungen zum Atmosphärenbegriff der Neuen Phänomenologie, in: Andermann, Kerstin (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, S. 43–55.
- Denegri 2005.** Denegri, Dobrila: Theater of doubt, in: *Kat. Ausst. Alfredo Jaar. Che cento fiori sboccino*, Museo d'Arte Contemporanea Rom 2005, Mailand 2005, S. 88–103.
- Eipeldauer 2013.** Eipeldauer, Heike: Meret Oppenheims Maskeraden, in: *Kat. Ausst. Meret Oppenheim – Retrospektive*, Bank Austria Kunstforum Wien und Martin-Gropius-Bau Berlin 2013, Ostfildern 2013, S. 11–23.
- Eller 2014.** Eller, Thomas: The Material Rhetoric of Aesthetic Resistance in the Contemporary Art of East

- and West, in: Kat. Ausst. Ai Weiwei. Evidence, Martin-Gropius-Bau Berlin 2014, München 2014, S. 28–39.
- Fielding 2005.** Fielding, Helen A.: Reflections on Corporeal Existence. A Phenomenological Alternative to Mind/Body Dualism, in: Stoller, Silvia/Vasterling, Veronica und Linda Fisher (Hg.): Feministische Phänomenologie und Hermeneutik, Würzburg 2005, S. 96–112.
- Fischer-Lichte 2004.** Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004.
- Freud 1919.** Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1919), S. 297–324. Online verfügbar unter: <http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm> (04.10.2015).
- Fried 1998.** Fried, Michael: Art and objecthood. Essays and reviews, Chicago u. a. 1998.
- Fuchs 2000.** Fuchs, Thomas: Leib, Raum, Person. Entwurf einer phänomenologischen Anthropologie, Stuttgart 2000.
- Fuchs 2011.** Fuchs, Thomas: Das Unheimliche als Atmosphäre, in: Andermann, Kerstin (Hg.): Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie, Berlin 2011, S. 167–182.
- Gahlings 2006.** Gahlings, Ute: Phänomenologie der weiblichen Leiberfahrungen, Freiburg u. a. 2006.
- García-Antón 1999.** García-Antón, Katya: Silent witness, in: The Art Newspaper X [Nr. 94] (1999), S. 21.
- Gardner 2003.** Gardner, Belinda Grace: Die „Pelztasse“ war nur der Anfang. Verschmelzung von Bildern, Sprache, Gegenständen in Meret Oppenheims „angewandter Poesie“, in: Kat. Ausst. Meret Oppenheim, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und Thomas-Levy-Galerie Hamburg 2003, Bielefeld u. a. 2003, S. 24–41.
- Gnyp 2013.** Gnyp, Marta: Made in Mind. Myths and Realities of the Contemporary Artist, Stockholm 2013.
- Golinski 2007.** Golinski, Hans Günter: puntos de vista – Die Daros Latinamerica Collection im Kunstmuseum Bochum. Hans Günter Golinski im Gespräch mit Hans-Michael Herzog, in: Kat. Ausst. puntos de vista – Zeitgenössische Kunst aus der Daros Latinamerica Collection, Museum Bochum 2007, Bochum 2007, S. 6–13.
- Golinski 2013.** Golinski, Hans Günter: Wieder einmal die Daros Latinamerica Collection im Kunstmuseum Bochum, in: Kat. Ausst. Aliento – Arte de Colombia / Zeitgenössische Kunst aus Kolumbien, Kunstmuseum Bochum 2013–14, Bönen 2013, S. 23–41.
- Greisch 2011.** Greisch, Jean: Being, the Other, the Stranger, in: Kearney, Richard und Kascha Semonovitch (Hg.): Phenomenologies of the stranger. Between hostility and hospitality, New York 2011, S. 215–231.
- Grenier 2010.** Grenier, Catherine: Mona Hatoum. Another Story of the Eye, in: Kat. Ausst. Mona Hatoum, Rennie Collection Vancouver 2009–10, Vancouver 2010, S. 9–20.
- Grynsztejn 2002.** Grynsztejn, Madeleine: Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson, in: Grynsztejn, Madeleine/Birnbaum, Daniel und Michael Speaks (Hg.): Olafur Eliasson, London 2002, S. 34–97.
- Guerin und Hallas 2007.** Guerin, Frances und Roger Hallas: Introduction, in: Guerin, Frances und Roger Hallas (Hg.): The image and the witness. Trauma, memory and visual culture, London u. a. 2007, S. 1–20.
- Haase 2006.** Haase, Amine: Der Realität ins Auge sehen, in: Kunstforum International 182 (2006), S. 278–280.
- Hammer und Stieß 1995.** Hammer, Carmen und Immanuel Stieß: Einleitung, in: Haraway, Donna Jeanne: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 9–31.
- Hantelmann 2001.** Hantelmann, Dorothea von: Inszenierung des Performativen in der zeitgenössischen Kunst, in: Paragrana 10 [Nr. 1] (2001), S. 255–270.
- Haraway 1995a.** Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften, in: Haraway, Donna Jeanne: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 33–72.
- Haraway 1995b.** Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Haraway, Donna Jeanne: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 73–97.
- Haug 2012.** Haug, Steffen: Ruanda, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar – the way it is. Eine Ästhetik des Widerstands,

- Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2012, Berlin 2012, S. 296–305.
- Hervol 2010.** Hervol, Anke: Fremde Heimat, in: Akademie der Künste (Hg.): Mona Hatoum – Käthe-Kollwitz-Preis 2010, Berlin 2010, S. 30–33.
- Herzog u. a. 2013.** Herzog, Hans-Michael und Casa Daros (Hg.): Cantos Cuentos Colombianos. Arte Contemporânea Colombiana, Rio de Janeiro 2013.
- Herzog 2013a.** Herzog, Hans-Michael: Doris Salcedo in conversation with Hans-Michael Herzog, in: Herzog, Hans-Michael und Casa Daros (Hg.): Cantos Cuentos Colombianos. Arte Contemporânea Colombiana, Rio de Janeiro 2013, S. 330–339.
- Herzog 2013b.** Herzog, Hans-Michael: Oscar Muñoz in conversation with Hans-Michael Herzog, in: Herzog, Hans-Michael und Casa Daros (Hg.): Cantos Cuentos Colombianos. Arte Contemporânea Colombiana, Rio de Janeiro 2013, S. 380–386.
- Hiltmann 2005.** Hiltmann, Gabrielle: Grenzen des Verstehens – Ansätze einer Hermeneutik der/des geschlechtlich Anderen, in: Stoller, Silvia / Vasterling, Veronica und Linda Fisher (Hg.): Feministische Phänomenologie und Hermeneutik, Würzburg 2005, S. 113–138.
- Holert 2004.** Holert, Tom: Die Erscheinung des Dokumentarischen, in: Gludovatz, Karin (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004, S. 43–64.
- Holert 2011.** Holert, Tom: Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur, in: Texte zur Kunst 21 [Nr. 82] (2011), S. 38–63.
- Höller 2012.** Höller, Christian: Sichtbarmachen und Verbergen. Zu einigen Installationen der 1990er und 2000er Jahre, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar – the way it is. Eine Ästhetik des Widerstands, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2012, Berlin 2012, S. 370–390.
- Horatschek 2013.** Horatschek, Anna-Margaretha: Spiegelstadium, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, Stuttgart u. a. 2013, S. 698–699.
- Huber 2013.** Huber, Thomas R.: Ästhetik der Begegnung. Kunst als Erfahrungsraum der Anderen, Bielefeld 2013.
- Huppertz 2007.** Huppertz, Michael: Spirituelle Atmosphären, in: Debus, Stephan (Hg.): Atmosphären im Alltag. Über ihre Erzeugung und Wirkung, Bonn 2007, S. 157–185.
- Huyssen 1998.** Huyssen, Andreas: Sculpture, Materiality and Memory in an Age of Amnesia, in: Kat. Ausst. Displacements. Miroslaw Balka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Art Gallery of Ontario Toronto 1998, Toronto 1998, S. 31–40.
- Jaar 2007.** Jaar, Alfredo: Interview auf ART21.org über „The Rwanda Project“, veröffentlicht am 11.04.2007, o.S. Online verfügbar unter: <http://www.art21.org/texts/alfredo-jaar/interview-alfredo-jaar-the-rwanda-project> (11.08.2015).
- Jauregui 2004.** Jauregui, Gabriela: Nekropolis: Die Exhumierung der Arbeiten von Teresa Margolles, in: Kat. Ausst. Teresa Margolles. Muerte sin fin, Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 133–151.
- Johnson 2010.** Johnson, Mark: Embodied Knowing through Art, in: Biggs, Michael und Henrik Karlsson (Hg.): The Routledge companion to research in the arts, London u. a. 2010, S. 141–151.
- Jopling und White Cube 2007.** Jopling, Jay und White Cube (Hg.): Doris Salcedo, White Cube London 2007, London 2007.
- Kat. Ausst. Ai Weiwei 2012.** Kat. Ausst. Ai Weiwei: According to what?, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 2012–13, München u. a. 2012.
- Kat. Ausst. Ai Weiwei 2014.** Kat. Ausst. Ai Weiwei. Evidence, Martin-Gropius-Bau Berlin 2014, München 2014.
- Kat. Ausst. Aliento 2013.** Kat. Ausst. Aliento – Arte de Colombia / Zeitgenössische Kunst aus Kolumbien, Kunstmuseum Bochum 2013–14, Bönen 2013.
- Kat. Ausst. De Bruyckere 2014.** Kat. Ausst. Berline De Bruyckere, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

Gent 2014–15 und Gemeentemuseum Den Haag 2015, München 2014.

Kat. Ausst. Displacements 1998. Kat. Ausst. Displacements. Mirosław Balka, Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Art Gallery of Ontario Toronto 1998, Toronto 1998.

Kat. Ausst. Distemper 1996. Kat. Ausst. Distemper. Dissonant Themes in the Art of the 1990's, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 1996, Washington, DC 1996.

Kat. Ausst. Hatoum 2000. Kat. Ausst. Mona Hatoum. The entire world as a foreign land, Tate Britain London 2000, London 2000.

Kat. Ausst. Hatoum 2010. Kat. Ausst. Mona Hatoum, Rennie Collection Vancouver 2009–10, Vancouver 2010.

Kat. Ausst. Hatoum 2014. Kat. Ausst. Mona Hatoum, Kunstmuseum St. Gallen 2013–14, Berlin 2014.

Kat. Ausst. Inside the visible 1996. Kat. Ausst. Inside the visible. An elliptical traverse of twentieth century art in, of, and from the feminine, The Kanaal Art Foundation Kortrijk 1994–95 und The Institute of Contemporary Art Boston 1996, Cambridge, MA u. a. 1996.

Kat. Ausst. Jaar 2005. Kat. Ausst. Alfredo Jaar. Che cento fiori sboccino, Museo d'Arte Contemporanea Rom 2005, Mailand 2005.

Kat. Ausst. Jaar 2006. Kat. Ausst. Alfredo Jaar. Santiago de Chile 2006, Sala de Arte Fundación Telefónica Chile und Galería Gabriela Mistral 2006–07, Barcelona 2006.

Kat. Ausst. Jaar 2007. Kat. Ausst. Alfredo Jaar. La politique des images, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 2007, Zürich 2007.

Kat. Ausst. Jaar 2012. Kat. Ausst. Alfredo Jaar – the way it is. Eine Ästhetik des Widerstands, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2012, Berlin 2012.

Kat. Ausst. Margolles 2003. Kat. Ausst. Teresa Margolles: Das Leichentuch, Kunsthalle Wien und Vorarlberger Kunstverein Bregenz 2003, Wien 2003.

Kat. Ausst. Margolles 2004. Kat. Ausst. Teresa Margolles. Muerte sin fin, Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. 2004, Ostfildern-Ruit 2004.

Kat. Ausst. Margolles 2006. Kat. Ausst. Teresa Margolles. 127 cuerpos, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 2006–07, Düsseldorf 2006.

Kat. Ausst. Mexico City 2002. Kat. Ausst. Mexico City. An exhibition about the exchange rates of bodies and values, PS 1 Contemporary Art Center Long Island City 2002, Long Island City, NY 2002.

Kat. Ausst. Mysterium Leib 2011. Kat. Ausst. Mysterium Leib. Berlinde De Bruyckere im Dialog mit Cranach und Pasolini, Stiftung Moritzburg Halle (Saale) – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt und Kunstmuseum Bern 2011 sowie Kunsthalle Wien 2012, München 2011.

Kat. Ausst. Oppenheim 2003. Kat. Ausst. Meret Oppenheim, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und Thomas-Levy-Galerie Hamburg 2003, Bielefeld u. a. 2003.

Kat. Ausst. Oppenheim 2013. Kat. Ausst. Meret Oppenheim – Retrospektive, Bank Austria Kunstforum Wien und Martin-Gropius-Bau Berlin 2013, Ostfildern 2013.

Kat. Ausst. puntos de vista 2007. Kat. Ausst. puntos de vista – Zeitgenössische Kunst aus der Daros Latinamerica Collection, Museum Bochum 2007, Bochum 2007.

Kat. Ausst. Salcedo 2015. Kat. Ausst. Doris Salcedo, Museum of Contemporary Art Chicago und Solomon R. Guggenheim Museum New York 2015 sowie Pérez Art Museum Miami 2016, Chicago 2015.

Kat. Ausst. Six feet under 2006. Kat. Ausst. Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten, Kunstmuseum Bern 2006–07, Bielefeld u. a. 2006.

Kat. Ausst. Surreale Dinge 2011. Kat. Ausst. Surreale Dinge – Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 2011, Ostfildern 2011.

Kat. Ausst. Under cover 2006. Kat. Ausst. Under cover – aus dem Verborgenen. Berlinde De Bruyckere, Martin Honert, Kunsthalle Düsseldorf 2006–07, Köln 2006.

Kat. Ausst. Viva la muerte 2008. Kat. Ausst. Viva la muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika, Kunsthalle Wien 2007–08 und Centro Atlántico de Arte Moderno Gran Canaria 2008, Nürnberg 2008.

- Kataoko 2012.** Kataoko, Mami: According to what? – A Questioning Attitude, in: Kat. Ausst. Ai Weiwei: According to what?, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 2012–13, München u. a. 2012, S. 8–21.
- Kearney und Semonovitch 2011.** Kearney, Richard und Kascha Semonovitch: At the Threshold: Foreigners, Strangers, Others, in: Kearney, Richard und Kascha Semonovitch (Hg.): Phenomenologies of the stranger. Between hostility and hospitality, New York 2011, S. 3–29.
- Kittelmann und Görner 2004.** Kittelmann, Udo und Klaus Görner: Muerte sin fin, in: Kat. Ausst. Teresa Margolles. Muerte sin fin, Museum für Moderne Kunst Frankfurt a. M. 2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 15–22.
- Kligerman 2007.** Kligerman, Eric: Sites of the uncanny. Paul Celan, specularity and the visual arts, Berlin u. a. 2007.
- Koch 2005.** Koch, Gertrud: Einführung, in: Koch, Gertrud und Christiane Voss (Hg.): Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst, München 2005, S. 57–60.
- Koch und Voss 2005.** Koch, Gertrud und Christiane Voss: Vorwort, in: Koch, Gertrud und Christiane Voss (Hg.): Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst, München 2005, S. 9–12.
- Krieger 2008.** Krieger, Verena: Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte, in: Krieger, Verena (Hg.): Kunstgeschichte und Gegenwartskunst. Vom Nutzen und Nachteil der Zeitgenossenschaft, Köln u. a. 2008, S. 5–25.
- Kristensen 2012.** Kristensen, Stefan: Maurice Merleau-Ponty I. Körperschema und leibliche Subjektivität, in: Alloa, Emmanuel u. a. (Hg.): Leiblichkeit. Begriff, Geschichte und Aktualität eines Konzepts, Stuttgart 2012, S. 23–36.
- Kruks 2006.** Kruks, Sonia: Merleau-Ponty and the Problem of Difference in Feminism, in: Olkowski, Dorothea und Gail Weiss (Hg.): Feminist interpretations of Maurice Merleau-Ponty, University Park, PA 2006, S. 25–47.
- Laleg 2012.** Laleg, Dominique: Das Potenzial des Ästhetischen. Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik, in: ALL-OVER 3 (2012), S. 26–35. Online verfügbar unter: <http://allovermagazin.com/?p=1072> (11.08.2015).
- Larrabee 1993.** Larrabee, Mary Jeanne: Gender and Moral Development: A Challenge for Feminist Theory, in: Larrabee, Mary Jeanne (Hg.): An Ethic of care. Feminist and interdisciplinary perspectives, S. 3–16.
- Laub 1992.** Laub, Dori: Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening, in: Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history, New York u. a. 1992, S. 57–74.
- Lehnert 2011.** Lehnert, Gertrud: Raum und Gefühl, in: Lehnert, Gertrud (Hg.): Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 9–25.
- Levinas 2000.** Levinas, Emmanuel: Otherwise Than Being (extracts), 1974, in: Princenthal, Nancy / Basualdo, Carlos und Andreas Huyssen (Hg.): Doris Salcedo, London 2000, S. 122–129.
- Lutz 2006.** Lutz, Helga: „Doppelt tot“. Die Toten und ihre Bilder, in: Kat. Ausst. Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten, Kunstmuseum Bern 2006–07, Bielefeld u. a. 2006, S. 28–41.
- Macho 2006.** Macho, Thomas: Die Wiederkehr der Toten nach der Moderne, in: Kat. Ausst. Six feet under. Autopsie unseres Umgangs mit Toten, Kunstmuseum Bern 2006–07, Bielefeld u. a. 2006, S. 15–27.
- Macho 2007.** Macho, Thomas: Ästhetik der Verwesung, in: Macho, Thomas und Kristin Marek (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 337–353.
- Macho und Marek 2007.** Macho, Thomas und Kristin Marek: Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: Macho, Thomas und Kristin Marek (Hg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes, München 2007, S. 9–21.
- Marek 2012.** Marek, Kristin: The Visibility of the Dead between Virtuality and Materiality. Visual Culture and the Culture of Visibility in the Works of Christoph Schlingensiefel, Teresa Margolles and Gregor Schneider, in: Grossmann, Georg Ulrich und Petra Krutisch (Hg.): The Challenge of the object, Nürnberg 2012, S. 1300–1304.

- Martínez 2012.** Martínez, Chus: Wie eine Kaulquappe zum Frosch wird. Verspätete Ästhetik, Politik und belebte Materie: Unterwegs zu einer Theorie der künstlerischen Forschung, in: *dOCUMENTA (13)* Kassel. Das Buch der Bücher, Katalog 1/3, Ostfildern 2012, S. 48–60.
- Masschelein 2011.** Masschelein, Anneleen: The unconcept. The Freudian uncanny in late-twentieth-century theory, Albany, NY 2011.
- Matt 2003.** Matt, Gerald: Gerald Matt im Gespräch mit Teresa Margolles, in: *Kat. Ausst. Teresa Margolles: Das Leichentuch*, Kunsthalle Wien und Vorarlberger Kunstverein Bregenz 2003, Wien 2003, S. 19–34.
- May u. a. 2012.** May, Markus / Goßens, Peter und Jürgen Lehmann (Hg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a. 2012.
- Medina 2001.** Medina, Cuauhtémoc: Zones of Tolerance: Teresa Margolles, Semefo and beyond, in: *Parachute 104* (2001), S. 32–52.
- Medina 2002.** Medina, Cuauhtémoc: Gegenseitiger Missbrauch, in: *Kat. Ausst. Mexico City. An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, PS 1 Contemporary Art Center Long Island City 2002, Long Island City, NY 2002, S. 154–166.
- Medina 2009.** Medina, Cuauhtémoc: Materialist Spectrality, in: Cuauhtémoc, Medina (Hg.): *Teresa Margolles. What else could we talk about?*, Barcelona u. a. 2009, S. 15–30.
- Menke 2005.** Menke, Christoph: Einführung, in: Koch, Gertrud und Christiane Voss (Hg.): *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, München 2005, S. 15–19.
- Menninghaus 1999.** Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 1999.
- Merewether 1996.** Merewether, Charles: Zones of Marked Instability: Woman and the Space of Emergence, in: Welchman, John C. (Hg.): *Rethinking borders*, Minneapolis, MN 1996, S. 101–124.
- Merewether 2000.** Merewether, Charles: Interview with Doris Salcedo, in: Princenthal, Nancy / Basualdo, Carlos und Andreas Huyssen (Hg.): *Doris Salcedo*, London 2000, S. 134–145.
- Merewether 2012.** Merewether, Charles: The House of the People: Forms of Collaboration, in: *Kat. Ausst. Ai Weiwei: According to what?*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 2012–13, München u. a. 2012, S. 23–37.
- Merleau-Ponty 1966.** Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.
- Mießgang 2008.** Mießgang, Thomas: Unermüdlicher, endloser Tod. Bemerkungen zu Kunst, Endlichkeit und Transzendenz in Lateinamerika, in: *Kat. Ausst. Viva la muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika*, Kunsthalle Wien 2007–08 und Centro Atlántico de Arte Moderno Gran Canaria 2008, Nürnberg 2008, S. 12–33.
- Miller 2004.** Miller, Susan B.: *Disgust. The gatekeeper emotion*, Hillsdale, NJ 2004.
- Molesworth 2015.** Molesworth, Helen: Doris Salcedo's Readymade Time, in: *Kat. Ausst. Doris Salcedo*, Museum of Contemporary Art Chicago und Solomon R. Guggenheim Museum New York 2015 sowie Pérez Art Museum Miami 2016, Chicago 2015, S. 201–207.
- Mörth 1997.** Mörth, Eveline: Der Leib als Subjekt der Wahrnehmung. Zur Philosophie der Leiblichkeit bei Merleau-Ponty, in: List, Elisabeth und Erwin Fiala (Hg.): *Leib, Maschine, Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Wien 1997, S. 75–87.
- Mouffe 2012.** Mouffe, Chantal: Alfredo Jaar: Der Künstler als organischer Intellektueller, in: *Kat. Ausst. Alfredo Jaar – the way it is. Eine Ästhetik des Widerstands*, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie und Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2012, Berlin 2012, S. 264–282.
- Novak 2009.** Novak, Anja: The Site of Installation Art. Hovering between Inner and Outer Places, in: Westgeest, Helen (Hg.): *Take place. Photography and place from multiple perspectives*, Amsterdam 2009, S. 133–159.
- Oksala 2006.** Oksala, Johanna: Female Freedom: Can the Lived Body Be Emancipated?, in: Olkowski, Dorothea und Gail Weiss (Hg.): *Feminist interpretations of Maurice Merleau-Ponty*, University Park, PA 2006, S. 209–228.
- Papenburg und Zarzycka 2013.** Papenburg, Bettina und Marta Zarzycka: Introduction, in: Papenburg,

- Bettina und Marta Zarzycka (Hg.): *Carnal aesthetics. Transgressive imagery and feminist politics*, London 2013, S. 1–18.
- Pfeiffer 2011.** Pfeiffer, Ingrid: *Surreale Dinge gestern und heute*, in: Kat. Ausst. *Surreale Dinge – Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M. 2011, Ostfildern 2011, S. 15–33.
- Philippi 1996.** Philippi, Desa: *Mona Hatoum: Some Any No Every Body*, in: Kat. Ausst. *Inside the visible. An elliptical traverse of twentieth century art in, of, and from the feminine*, The Kanaal Art Foundation Kortrijk 1994–95 und The Institute of Contemporary Art Boston 1996, Cambridge, MA u. a. 1996, S. 363–369.
- Piedrahíta 2009.** Piedrahíta, Lucrecia Orrego: *La memoria decapitada: Espacio y estética en los asentamientos de desplazados en la ciudad de Medellín*, Medellín 2009.
- Plodeck 2010.** Plodeck, Judith: *Bruce Nauman und Olafur Eliasson. Strategien performativer Installationen*, Potsdam 2010.
- Pollock 2007.** Pollock, Griselda: *Not-Forgetting Africa: The Dialectics of Attention/Inattention, Seeing/Denying, and Knowing/Understanding in the Positioning of the Viewer by the Work of Alfredo Jaar*, in: Kat. Ausst. *Alfredo Jaar. La politique des images*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 2007, Zürich 2007, S. 113–135.
- Pollock 2013.** Pollock, Griselda: *After-affects – after-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester 2013.
- Princenthal 2000.** Princenthal, Nancy: *Silence Seen*, in: Princenthal, Nancy/Basualdo, Carlos und Andreas Huyssen (Hg.): *Doris Salcedo*, London 2000, S. 38–89.
- Princenthal u. a. 2000.** Princenthal, Nancy/Basualdo, Carlos und Andreas Huyssen (Hg.): *Doris Salcedo*, London 2000.
- Rahman-Steinert 2014.** Rahman-Steinert, Uta: *Ambivalent Deconstruction. Ai Weiwei's Approach to Tradition* in: Kat. Ausst. *Ai Weiwei. Evidence*, Martin-Gropius-Bau Berlin 2014, München 2014, S. 40–53.
- Rancière 2007.** Rancière, Jacques: *Theater of Images*, in: Kat. Ausst. *Alfredo Jaar. La politique des images*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne 2007, Zürich 2007, S. 71–80.
- Rauh 2011.** Rauh, Andreas: *Atmosphären: Wahrnehmungen im Umfeld der Kunst*, in: Goetz, Rainer und Stefan Graupner (Hg.): *Atmosphäre(n) 2. Interdisziplinäre Annäherungen an einen unscharfen Begriff*, München 2011, S. 193–208.
- Rauh 2012.** Rauh, Andreas: *Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen*, Bielefeld 2012.
- Rebentisch 2003.** Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003.
- Rebentisch 2005.** Rebentisch, Juliane: *Die anti-objektivistische Wende. Kunst nach 1960*, in: Blunck, Lars (Hg.): *Werke im Wandel? Zeitgenössische Kunst zwischen Werk und Wirkung*, München 2005, S. 23–38.
- Rebentisch 2013.** Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Reiß 2007.** Reiß, Claudia: *Ekel. Ikonografie des Ausgeschlossenen*, Essen 2007.
- Roselt 2004.** Roselt, Jens: *Erfahrung im Vollzug*, in: Fischer-Lichte, Erika / Risi, Clemens und Jens Roselt (Hg.): *Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, S. 27–39.
- Ryland 2010.** Ryland, Charlotte: *Paul Celan's Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space*, London 2010.
- Said 2000.** Said, Edward W.: *The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables*, in: Kat. Ausst. *Mona Hatoum. The entire world as a foreign land*, Tate Britain London 2000, London 2000, S. 7–17.
- Salcedo 2003.** Salcedo, Doris: *Traces of memory. Art and Remembrance in Colombia*, in: *ReVista. Harvard Review of Latin America II* [Nr. 3] (2003), o.S. Online verfügbar unter: <http://revista.drclas.harvard.edu/book/traces-memory> (11.08.2015).
- Schmidt 2011.** Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin 2011.
- Schmitz 2011.** Schmitz, Hermann: *Entseelung der Gefühle*, in: Andermann, Kerstin (Hg.): *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin 2011, S. 21–33.
- Schmitz 2012.** Schmitz, Hermann: *Atmosphäre und Gefühl – Für eine neue Phänomenologie*, in: Heibach, Christiane (Hg.): *Atmosphären. Dimensionen eines diffusen Phänomens*, Paderborn 2012, S. 39–56.

- Schneede 2006.** Schneede, Uwe M: Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006.
- Schürmann 2000.** Schürmann, Eva: Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys, München 2000.
- Schuster 2006.** Schuster, Martin: Psychologie und Kunstmuseum, in: Schuster, Martin und Hildegard Ameln-Haffke (Hg.): Museumpsychologie. Erleben im Kunstmuseum, Göttingen 2006, S. 16–46.
- Shildrick 2002.** Shildrick, Margrit: Embodying the monster. Encounters with the vulnerable self, London u. a. 2002.
- Smith 2009.** Smith, Karen: Giant Provocateur, in: Smith, Karen/Obrist, Hans Ulrich und Bernhard Fibicher (Hg.): Ai Weiwei, London u. a. 2009, S. 43–111.
- Sobchack 2004.** Sobchack, Vivian Carol: Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley, CA 2004.
- Söntgen 2006.** Söntgen, Beate: Mit Haut und Haaren. Berlinde De Bruyckeres Kunst der Vergegenwärtigung, in: Kat. Ausst. Under cover – aus dem Verborgenen. Berlinde De Bruyckere, Martin Honert, Kunsthalle Düsseldorf 2006–07, Köln 2006, S. 10–30.
- Steyerl 2004.** Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismus und Dokumentalität, in: Gludovatz, Karin (Hg.): Auf den Spuren des Realen. Kunst und Dokumentarismus, Wien 2004, S. 91–107.
- Steyerl 2008.** Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien 2008.
- Stoller 1995.** Stoller, Silvia: Wahrnehmung bei Merleau-Ponty. Studie zur Phänomenologie der Wahrnehmung, Frankfurt a. M. 1995.
- Stoller 2005.** Stoller, Silvia: Zur poststrukturalistischen Kritik an der Erfahrung im Kontext der feministischen Philosophie, in: Stoller, Silvia/Vasterling, Veronica und Linda Fisher (Hg.): Feministische Phänomenologie und Hermeneutik, Würzburg 2005, S. 139–170.
- Sykora 2009.** Sykora, Katharina: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch, Paderborn u. a. 2009.
- Szczepanski 2005.** Szczepanski, Jens: Kommentar zu Ruth Sondereggers „Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung.“, in: Koch, Gertrud und Christiane Voss (Hg.): Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst, München 2005, S. 107–111.
- Tecklenburg 2006.** Tecklenburg, Nina: How to do Art with Shit. Ekel als ästhetische Erfahrung, in: Fischer-Lichte, Erika u. a. (Hg.): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen, München 2006, S. 247–259.
- Teubner 2014.** Teubner, Kim: „Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“. Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno, Würzburg 2014.
- Valdés 2006.** Valdés, Adriana: 'Don't think like an artist, think like a human being'. Notes for a poetics of Alfredo Jaar, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar. Santiago de Chile 2006, Sala de Arte Fundación Telefónica Chile und Galería Gabriela Mistral 2006–07, Barcelona 2006, S. 48–63.
- Villaveces-Izquierdo 1997.** Villaveces-Izquierdo, Santiago: Art and Media-tion: Reflections on Violence and Representation, in: Marcus, George E. (Hg.): Cultural producers in perilous states. Editing events, documenting change, Chicago 1997, S. 233–254.
- Viso 1996.** Viso, Olga M.: Doris Salcedo. The Dynamic of Violence, in: Kat. Ausst. Distemper. Dissonant themes in the art of the 1990's, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Washington 1996, Washington, DC 1996, S. 86–95.
- Vorkoeper 2009.** Vorkoeper, Ute: Mitwirkung am Politischen. Über Zeugenschaft und Dauer von zeitgenössischer Kunst, in: Ott, Michaela und Harald Strauß (Hg.): Ästhetik und Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen in der Kunst, Hamburg 2009, S. 82–100.
- Wagner u. a. 2002.** Wagner, Monika u. a. (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002.
- Wagner 2012.** Wagner, Frank: The Way it is. Eine Ästhetik des Widerstands. Einführung, in: Kat. Ausst. Alfredo Jaar – the way it is. Eine Ästhetik des Widerstands, Berlinische Galerie, Alte Nationalgalerie und Neue

- Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2012, Berlin 2012, S. 26–46.
- Wagstaff 2000.** Wagstaff, Sheena: Uncharted Territory: New Perspectives in the Art of Mona Hatoum, in: Kat. Ausst. Mona Hatoum. The entire world as a foreign land, Tate Britain London 2000, London 2000, S. 27–41.
- Waldenfels 1999.** Waldenfels, Bernhard: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, in: Fludernik, Monika und Hans-Joachim Gehrke (Hg.): Grenzgänger zwischen Kulturen, Würzburg 1999, S. 137–154.
- Waldenfels 2000.** Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt a. M. 2000.
- Waldenfels 2002.** Waldenfels, Bernhard: Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik, Frankfurt a. M. 2002.
- Waldenfels 2006.** Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt a. M. 2006.
- Waldenfels 2007.** Waldenfels, Bernhard: An Stelle von..., in: Busch, Kathrin und Iris Därmann (Hg.): „Pathos“. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs, Bielefeld 2007, S. 33–49.
- Waldenfels 2008.** Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden, Frankfurt a. M. 2008.
- Waldenfels 2010.** Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Berlin 2010.
- Waldenfels 2011.** Waldenfels, Bernhard: Radikalisierte Erfahrung, in: Gondek, Hans-Dieter /Klass, Tobias N. und László Tengelyi (Hg.): Phänomenologie der Sinnesereignisse, München 2011, S. 19–36.
- Wieg 2011.** Wieg, Cornelia: Mysterium Leib – der ungewisse Körper, in: Kat. Ausst. Mysterium Leib. Berline De Bruyckere im Dialog mit Cranach und Pasolini, Stiftung Moritzburg Halle (Saale) – Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt und Kunstmuseum Bern 2011 sowie Kunsthalle Wien 2012, München 2011, S. 157–171.
- Wong 2007.** Wong, Edlie L.: Haunting Absences: Witnessing Loss in Doris Salcedo's Atrabilarios and Beyond, in: Guerin, Frances und Roger Hallas (Hg.): The image and the witness. Trauma, memory and visual culture, London u. a. 2007, S. 173–188.
- Wu 2011.** Wu, Chin-Tao: Scars and Faultlines. The Art of Doris Salcedo, in: New Left Review 69 (2011), S. 61–77.
- Zelle 2010.** Zelle, Carsten: Schrecken/Schock, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe, Stuttgart 2010, Band 5, S. 436–446.

Johanna Platter, geboren 1986 in Bozen (Italien), ist Kunstwissenschaftlerin. Sie studierte Kunstgeschichte, Neuere deutsche Literatur und Europäische Ethnologie an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, wo sie 2016 mit der vorliegenden Arbeit promoviert wurde.

Mein Dank geht an die Autonome Provinz Bozen - Südtirol für die Förderung des Projekts und an Frau PD Dr. phil. Sabine Fastert, die die Arbeit mit wertvollen Anregungen und konstruktiver Kritik begleitet hat, sowie an Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle und Herrn Prof. Dr. Burkhard Lauterbach. Für ihre Unterstützung danke ich außerdem meinen Eltern und Dario.

Johanna Platter

Impressum

Diese Publikation wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München 2016 vorgelegt.

Gestaltung: Werner Nübling, Dieter Weber
Gesamtherstellung: modo Verlag, Freiburg i. Br.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlag: Doris Salcedo, La Casa Viuda VI, 1995 (Detail).
Installationsansicht PAMM, Miami 22.04.–17.07. 2016; Foto: Patrizia Tocci.
Vor- und Nachsatz: Teresa Margolles, Vaporización, 2001 (Detail).
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Copyright

© 2017, für diese Ausgabe Johanna Platter
und modo Verlag GmbH, Freiburg i. Br.
für den Text: bei der Autorin
für die abgebildeten Werke: bei den Künstlerinnen sowie für Doris Salcedo:
image courtesy of Alexander and Bonin, New York

modo Verlag GmbH Freiburg i. Br.
www.modoverlag.de

Printed in Germany
ISBN 978-3-86833-211-7