Teil

A Einführende Betrachtung

1.1	Faszination Hannah Arendt	A - 12
1.2	Persönliche Motivation	A - 12
1.3	Fragestellung der Arbeit	A - 13
1.4	Vorgehen	A - 14
2.	Das Arendtsche Vokabular sichern	A - 16
3.	Repräsentation — Darstellen, Vorstellen, Herstellen	A - 21
3.1	Repräsentation und das Politische	A - 22
3.2	Repräsentation und die Künste — das Feld des Sichtbaren	A - 24
4.	Das transformatorische Potenzial der Kunst	A - 25
5.	Der Körper	A - 27
5.1	Innen im Aussen — Der Körper im Diskurs	A - 29
6.	Das Performative	A - 31
7.	Identität	A - 33
8.	Das «Zwischen»	A - 35
9.	Schlussfolgerung	A - 36



Teil

B1 Auf der Suche nach der Schnittmenge zwischen der Kunst und dem Politischen. Exemplarische Untersuchungen an zwei Beispielen aus dem Tanz.

Einzelarbeit Bettina Fischer

1.	Einleitung	B1 - 40
2.	William Forsythe «Three Atmospheric Studies»	B1 - 40
2.1	Intro	B1 - 40
2.2	William Forsythe — der «Kultautor» der Tanzwelt	B1 - 41
2.3	Kurze Stückbeschreibung	B1 - 42
2.4	Bewegung und Narration	B1 - 43
2.5	Zur Narration bei Hannah Arendt	B1 - 43
2.6	Sprechende Körper	B1 - 44
2.7	Mitleid und Furcht — die Aristotelische Tragödiendefinition	B1 - 44
2.8	Die Mutter - Ikone des Leidens?	B1 - 45
2.9	Medial vermittelt — leibhaftig erlebt	B1 - 46
2.10	Wiederholung als Strategie	B1 - 46
2.11	Zusammenfassung	B1 - 47
2.12	Premiere und Beteiligte	B1 - 48
2.13	Zum Bild: Klage unter dem Kreuz	B1 - 48
3.	Helena Waldmann «Letters from Tentland»	B1 - 52
3.1	Intro	B1 - 52
3.2	Kurze Stückbeschreibung	B1 - 52
3.3	Diktatorische Kunstkontrolle	B1 - 52
3.4	Das Zelt — «transvestische» Maske	B1 - 53
3.5	Im Blickfeld	B1 - 53
3.6	Fremdbild — Feindbild	B1 - 54
3.7	Interkulturell — zwischen den Kulturen. Eine Frage der Übersetzung?	B1 - 55
3.8	Zeichen im Zwischen	B1 - 55
3.9	Inszenieren — hergestellte Gegenwart	B1 - 58
3.10	Zusammenfassung	B1 - 59
3.11	Premiere und Beteiligte	B1 - 59

Teil

B2 Auf der Suche nach der Schnittmenge zwischen der Kunst und dem Politischen. Exemplarische Untersuchungen an zwei Beispielen aus der Bildenden Kunst.

Einzelarbeit Jorinde Nisse

4.1	Einleitung — Bei mir bist du schön	B2 - 68
4.2	Daniela Comani — zur Person	B2 - 68
4.3	«Eine glückliche Ehe» — Bildbeschreibungen	B2 - 68
	Erster Blick	B2 - 68
	Zweiter Blick	B2 - 69
4.4	Gender und Performativität — Kopie ohne Original	B2 - 70
4.5	Das Zwischen — Geschlecht als Kontinuum — Kleider machen Leute	B2 - 71
4.6	Künstlerische Strategien: «How do I look?»	
	Wie sehe ich, wie sehe ich aus?	B2 - 74
4.7	Das Politische: Privat/Öffentlich: Verwischt	B2 - 77
5	Marlene Dumas — zur Person	B2 - 78
5.1	«Female» — Bildbeschreibungen	B2 - 78
5.2	Weiblichkeit	B2 - 79
	Erster Blick: Weiblichkeit: Immer gleich —	
	«I‘m every woman, it‘s always me»	B2 - 81
	Zweiter Blick: Weiblichkeit: Immer anders	B2 - 83
5.3	Hautfarbe — Skindeep	B2 - 83
5.4	Zeichnen, malen, schreiben — «A woman‘s whole life in one day»	B2 - 85
5.5	Medium Malerei/Fotografie — Sehen und Gesehen werden	B2 - 86
5.6	Erotik	B2 - 89
5.7	Zusammenführung der beiden Einzelanalysen	
	Conditio Humana — Arendt, Comani, Dumas	B2 - 90

Teil

C Schlussbetrachtung

Denken in Bewegung C - 102

Bedeutungsvolle Körper — verkörperte Bedeutungen C - 105

Dialog im Zwischen C - 108

Zugänge schaffen C - 109

Konklusion C - 112

Anhang

Literaturverzeichnis 118

Bildnachweis 120

Im Zwischen
Die Kunst und das Politische
Zeitgenössisches Kunstschaffen mit Hannah Arendts Begriff des Politischen gelesen

Theoretische Diplomarbeit
von Bettina Fischer und Jorinde Nisse
Zürich, Bern, Juni 2007

MAS Cultural/Gender Studies, MAS CGS 5
Studienleitung: Frau Prof. Dr. Marion Strunk
Hochschule der Gestaltung und Kunst Zürich, HGKZ
Zürcher Fachhochschule

Institut für Cultural Studies in Art, Media and Design

Mentorin: lic. phil. Sigrid Adorf, Kunstwissenschaftlerin
Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich
Institut für Cultural Studies in Art, Media and Design

Kooperation:
1000 Peacewomen across the globe, NGO, Bern
www.1000peacewomen.org

Gestaltung: Vinzenz Meyner

Typografie: Akzidenz Grotesk (Roman, Black)
Sabon (Roman, Bold Italic)
Papier: Bio Top 90g/m²
Buchbinderei: Schlatter AG, Liebefeld
Druck: Hochschule der Künste Bern, HKB
Auflage: 10 Exemplare

Dank:

Die Arbeit ist auch in ihrer Ausführung im Zwischen entstanden. Den gemeinsamen Texten liegt ein intensiver Dialog zugrunde. Wir sind dankbar für einen harmonischen und bereichernden Austausch.

Unsere Familien und Freunde haben uns unterstützt in Zeiten des Ausnahmezustands, vielen Dank! Unsere Mentorin Frau lic. phil. Sigrid Adorf hat uns wunderbar begleitet. Dank auch an Frau Prof. Dr. Marion Strunk, Frau Adrienne Goehler, Frau Judith Siegmund und Frau Kyra Richiger die uns motivierend und unterstützend zur Seite standen.



Teil

A Einführende Betrachtung

1.1 Faszination Hannah Arendt

Im Oktober 2006 wäre Hannah Arendt einhundert Jahre alt geworden. Ihre Erfahrungen von Inhaftierung, Flucht und Emigration lassen sie wie kaum eine andere Zeitzeugin das Wesen und den Sinn des Politischen aus einer Perspektive des Betroffenseins beleuchten.

Fasziniert von dieser eigenwilligen Theoretikerin ist es uns ein Anliegen, tiefer in Hannah Arendts Denken einzutauchen. Angezogen von ihrem «sexappeal des Geistes» [1], wie Hannah Arendts Wirkung heute beschrieben wird, nähern wir uns ihrem Begriff des Politischen, ihren Gedanken zum Herstellen und Handeln und ihrer Idee vom Erscheinungsraum.

1.2 Persönliche Motivation

Unser beider beruflicher Hintergrund ist das Arbeiten in künstlerisch kreativen Bezügen. In diesem kulturellen Umfeld stellt sich immer wieder die Frage nach den gesellschaftlichen Relevanzen von Kunst, ihrem Beitrag zum Herstellen von Gemeinschaft und dem Hervorbringen kritischer Öffentlichkeit. Aus dieser Perspektive reflektieren wir künstlerisches Schaffen mit Hannah Arendt und ihrer Idee politischen Denkens.

Wir empfinden eine situative Nähe der beiden Bereiche Kunst und das Politische.

[1] Schlieben, Michael: *«Ich raufe nun mal gern» die Studentin Hannah Arendt* aus *Die Zeit - Zeitcampus*, Rubrik Ehemaligenverein, Ausgabe 2/2007, Zeitverlag Hamburg

Diese von uns zu Beginn nur vage Vorstellung von Interdependenz können wir mithilfe Hannah Arendts Gedanken zum Politischen und zum Handeln nachvollziehen. Ihre Aktualität für beide Felder liegt im zeitlosen Gedanken des «Zwischen» den Menschen. Ein Gedanke, der für beide Bereiche grundlegend ist. So gelingt es mit Hannah Arendt, den Raum zu definieren, in dem wir uns mit dieser Arbeit bewegen.

1.3 Fragestellung der Arbeit

Über die Gesten des Zeigens von künstlerischen Arbeiten im öffentlichen Raum kann Kunst per se als politisch gedeutet werden. In diesem Kontext wollen wir nach dem Politischen suchen und fragen, wie Kunst und das Politische heute zu denken sind:

Kann Kunst das notorische Scheitern von Politik aufwiegen und was ist von dieser kompensatorischen Auffassung zu halten?

Besteht das Politische der Kunst darin, den Bereich des Sichtbaren und Sagbaren zu erweitern ohne auf unmittelbare realpolitische Einflussnahme abzuzielen?

Wir möchten darauf hinweisen, dass es uns nicht um Hannah Arendts Begreifen von Kunst geht. Ihr Kunstverständnis ist mit unserem heutigen Blick auf das Repräsentationssystem Kunst nicht mehr zu vereinbaren, welches noch ganz in der Moderne verhaftet, das künstlerische «Genie» verehrte und einen neuen Weltentwurf zu liefern hatte. Wir sehen unseren Anknüpfungspunkt zu Hannah Arendt direkt im Politischen, nämlich im Auftun des Zwischen, welches sie im Erscheinungsraum ansiedelt. Wenn wir davon ausgehen, dass

künstlerisches Arbeiten soziale Relevanzen herstellen soll, steht dies konträr zu der Idealisierung einer künstlerischen Aussenseiterposition, die davon ausgeht nur im künstlerischen Aussen die Gesellschaft beurteilen und kritisieren zu können. Diese heroisierte Einzelposition des Künstlers ist eher der Moderne zuzuordnen. Das menschliche Zwischen, wie Hannah Arendt es nennt, meint das Politische im miteinander sprechen, im einander wahrnehmen, im Dialog, in der Spiegelung und in der Auseinandersetzung. Ähnlich wie in künstlerischen Prozessen, liegt das Ziel dieser Auseinandersetzungen nicht zwingend im Konsens, sondern offenbart sich, mit Oliver Marchart gesprochen, eher im Debattier- oder Dissensraum [2]. Nicht zuletzt da Einigkeit und Einheit immer Ausschluss generieren.

1.4 Vorgehen

Wir werden exemplarisch je zwei Beispiele aus der Darstellenden und Bildenden Kunst analysieren. An dieser Stelle machen wir darauf aufmerksam, dass wir uns aufgrund unserer persönlichen Interessenslage explizit auf diese Bereiche beziehen wollen. Den anderen Kunstgattungen, wie zum Beispiel der Musik, dem Film usw. gerecht werden zu wollen, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten.

Mit dem Arendtschen Vokabular ausgerüstet zeigen wir auf, wo sich das Politische in diesen Arbeiten zeigt. Wir fragen ob und wie die Kunst der Komplexität der Idee des politischen Handelns in der Realität gerecht werden kann und wo Möglichkeiten und Grenzen künstlerischer Interventionen liegen.

[2] Vgl. Marchart, Oliver: ***Kunst Raum und Öffentlichkeiten***
http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de

Ziel ist es, die Bedeutung künstlerischer Praxen zu thematisieren, die beispielsweise zitierend, normierend oder subversiv zum Ausdruck kommen.

Im zweiten Teil dieser Arbeit werden wir exemplarische Untersuchungen an jeweils zwei Werken aus Bildender Kunst und Darstellender Kunst durchführen, werden die künstlerischen Positionen im Vergleich zum theoretischen Diskurs setzen. Wir prüfen die These, ob auf der Suche nach der Schnittmenge zwischen Kunst und Politik, die jeweils im Öffentlichen Raum im Sinne einer Aufführung stattfindet, der Körper als Medium und Ort dieser Kommunikationen immer im Zentrum steht. Er ist nicht nur Gegenstand oder Objekt der Untersuchung, sondern stellt uns überhaupt erst die Möglichkeit und den Rahmen zur Kommunikation zur Verfügung. Körper produzieren Sprache und werden gleichzeitig auch von Sprache erfasst und definiert. Hier können wir für den Versuch die Körper-Geist Dichotomie neu zu verhandeln einen wesentlichen Ansatzpunkt ausmachen. Der Körper ist Schauplatz der Macht und eingelassen in kulturelle Systeme der Bedeutungserzeugung. An ihm zeigen sich die Hierarchien soziopolitischer Verhältnisse. [3]

Wenn wir davon ausgehen, dass Kreativität der Rohstoff der Gegenwart ist, [4] geht es im politischen Kunstdiskurs um das Herstellen gesellschaftlicher Relevanzen.

Wir klären, unter welchen Bedingungen das Aufführen von Kunst zu einem Erscheinungsraum im Arendtschen Sinne wird.

[3] Foucault, Michel: ***Schriften in 4 Bänden, «dits et écrits» in Defert***
Daniel und Ewald, Francois (Hg.) Frankfurt am Main 2001-2005

[4] Florida, Richard: ***The Rise of the Creative Class and how it´s transforming work, leisure, community and everyday life, Cambridge***
Basic Books 2002

Es ist uns ein Anliegen aufzuzeigen, inwieweit in der Kunst der Pluralitätsgedanke greift, der das Einzigartige nicht über den Ausschluss konstituiert, sondern es im Gegenteil integriert in Gemeinschaftliches sehen will.

Kunst sei, das Fremde im Eigenen zu finden und dem Unsagbaren einen Raum zu geben!

2. Das Arendtsche Vokabular sichern

Im Folgenden werden wir im Sinne einer Einführung in die Begrifflichkeiten Hannah Arendts ein Vokabular sichern, um es als Werkzeug zur Verfügung zu haben. Diese Matrix dient uns als Ausgangspunkt und Navigationshilfe für unsere Betrachtungen.

Jede menschliche Tätigkeit findet laut Hanna Arendt in einer Umgebung statt, die den Menschen von dem Moment seiner Geburt an umgibt und die die Menschheit sich selbst geschaffen hat.

Das Arbeiten, das Herstellen und das Handeln sieht sie als die Grundtätigkeiten menschlichen Lebens auf dieser Erde wobei sie das Arbeiten den biologischen Prozessen und den lebensnotwendigen Tätigkeiten zuschreibt, das Herstellen als eine dem Menschen gegebene Motivation zur Produktion von Dingen betrachtet und das Handeln, dem sie auch das Sprechen zuordnet, zwischen den Menschen ansiedelt; als Bezugsrahmen, der sowohl verbinden als auch von einander scheiden kann.

Ohne die eigene Identität aufgeben zu müssen, aber mit der Möglichkeit ausgestattet, den Blickwinkel anderer einzunehmen, sieht Hannah Arendt den Menschen befähigt eine Sache aus verschiedenen Perspektiven zu ergründen und sich daraus eigene Meinungen zu bilden.

Das Politische gründet bei Hannah Arendt auf dieser Fähigkeit zur Emphatie, der Pluralität und der Freiheit.

Die Haupttätigkeiten der Vita activa, das Arbeiten, das Herstellen und das Handeln haben einen ihnen zugehörigen Ort in der Welt und ihr Sinn hängt von dem Ort ab, an dem sie vollzogen werden. Hannah Arendt nennt dieses Phänomen eine «den Tätigkeiten inhärente Lokalisiertheit.» [5] Damit hebt Hannah Arendt vor allem die Trennung von privatem Lebensbereich und öffentlichem Leben und die sich daraus ergebende Relevanz von Tätigkeiten hervor, die nur wirksam werden können durch öffentliche Zurschaustellung. Während es im Gegensatz dazu auch Dinge gibt, die ein Recht auf Verborgenheit haben.

Allen Arten des Tätigseins, der Vita activa, entspricht das Streben der Menschheit nach Unsterblichkeit. Im Gegensatz zum Streben nach dem Ewigen, das Hannah Arendt als ein Anliegen der Vita contemplativa sieht. Die Aufgabe von Sterblichen und deren mögliche Grösse, liegt in der Fähigkeit Dinge, Werke, und Taten hervorzubringen, die eine Dauerhaftigkeit und Beständigkeit garantieren, ohne die eine Welt nicht Heimat von Menschen werden kann. Ihr Erscheinen in der Welt, ihre Dinghaftigkeit, garantiert dem Menschen Wirklichkeit.

Den Unterschied zwischen Arbeiten und Herstellen sieht Hannah Arendt in der Endlichkeit. Das Herstellen endet mit dem hergestell-

[5] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder vom tätigen Leben***, München 1967, S.90

ten Ding und dessen Übergabe in die Welt. Arbeiten hingegen wird niemals fertig, sondern befindet sich immer wieder im Kreislauf des biologischen Lebensprozesses und endet mit dem Tod.

Arbeitsprodukte sind Erzeugnisse des Stoffwechsels des Menschen mit der Natur, während sich beim Herstellen eine Verdinglichung vollzieht.

«Handelnd und sprechend offenbaren
die Menschen wer sie sind» [6]

Sprechen und Handeln sind die Tätigkeiten, in denen sich menschliche Einzigartigkeit ausdrückt und mit denen der Mensch aktiv in Erscheinung tritt. Im Gegensatz zu den anderen Tätigkeiten spielt sich das Handeln direkt zwischen den Menschen ab und kommt ohne Materie, Material und Dinge aus. Aus eigener Initiative schaltet sich der Mensch handelnd in die Welt ein. Das Handeln ist bei Hannah Arendt eng mit dem Sprechen verknüpft. Ein Handeln ohne Sprechen gibt es nicht. Erst das Wort fügt die Handlung in einen Bedeutungszusammenhang.

«Politik beruht auf der Tatsache der Pluralität der Menschen» [7]

Hannah Arendt sieht das Politische im Faktum der menschlichen Pluralität begründet.

[6] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder Vom tätigen Leben***, München 1967, S.219

[7] Arendt, Hannah: ***Was ist Politik***, München 1993, S.9

Das sich verständigen und das miteinander sein der Spezies Mensch, ihre Verständigung, das Verhandeln des Verschiedenen, bildet die Grundlage ihres Verständnisses von Politik:

Im Organisieren von Differenz durch Handeln und Sprechen manifestiert sich das Politische.

Es etabliert sich als ein Bezugssystem zwischen Menschen und ist demzufolge ausserhalb des Menschen anzusiedeln und nicht dem Menschen inhärent.

Menschen treffen als Verschiedene aufeinander. Findet diese Begegnung im öffentlichen Raum statt, entsteht im miteinander sprechen politisches Handeln, das sich in einer Auseinandersetzung, einer öffentlichen Debatte äussert.

Totalitäre politische Systeme wie der Nationalsozialismus und der Kommunismus haben im 20. Jahrhundert die Freiheit liquidiert. So wurde Politik, die eigentlich Freiheit und unversehrte Existenz sichern sollte, zur existentiellen Bedrohung unzähliger Menschen.

In dem 1969 erstmals in deutsch erschienenen Essay «Wahrheit und Politik» [8] zitiert Hannah Arendt Kant, der sagte: «dass diejenige äussere Gewalt, welche die Freiheit, seine Gedanken öffentlich mitzuteilen, den Menschen entreisst, ihnen auch die Freiheit zu denken nimmt», da die einzige Garantie für die «Richtigkeit» unseres Denkens darin liegt, dass wir «gleichsam in Gemeinschaft mit anderen, denen wir unsere und die uns ihre Gedanken mitteilen» handeln. Dies

[8] Arendt, Hannah: ***Wahrheit und Lüge in der Politik***, München 1972, S.18

weist auf die Möglichkeit hin, die den Menschen in ihrer Pluralität gegeben ist, solange sie gefahrlos ihre Meinungen kundtun und von ihnen «in allen Stücken öffentlichen Gebrauch machen» können. Der Bereich der Öffentlichkeit fusst auf der im antiken Denken üblichen Trennung zwischen dem privaten Haushalt und dem Bereich der Polis. Gemeinsames, öffentliches Handeln kann als Grundlage politischen Gemeinwesens verstanden werden, in dem handlungsfähige Bürgerinnen und Bürger zu Meinungen und Urteilen gelangen. Das Politische äussert sich in Form von politischer Freiheit, die im Handeln erfahren wird.

Das menschliche Zusammenleben betrachtet Hannah Arendt aus der Perspektive der antiken Unterteilung der beiden Bereiche privat und öffentlich. Dem privaten Bereich (Oikos), dessen Mittelpunkt das Haus und die Familie ist, steht das gemeinsame Regeln menschlicher Angelegenheiten innerhalb der Polis gegenüber. Während in den privaten Bereichen des Hauses Macht von despotischen Familienoberhäuptern ausgeübt werden konnte, bedeutete das Leben in einer Polis politisch zu sein « ... dass alle Angelegenheiten vermittels der Worte, die überzeugen können, geregelt werden und nicht durch Zwang oder Gewalt.» [9]

Ausgehend von einem in der Öffentlichkeit angelegten Raum, in welchem das Politische stattfindet und somit Wirklichkeit garantiert, benennt Hannah Arendt diesen Ort, an dem Worte und Taten gesehen und gehört werden, Erscheinungsraum. Mit Hannah Arendt könnte man sagen, dass alles was sich in diesem Erscheinungsraum offenbart, per Definition politisch ist. Der Mensch konstituiert den Erscheinungsraum indem er sein individuelles Innenleben entprivatisiert und damit öffentlich in Erscheinung tritt. Nicht der physische Raum, der auch ohne Menschen und Absichten existiert, sondern das Beziehungsnetz, das sich durch das gemeinsame Sprechen und Handeln entspinnt, gilt Hannah Arendt als Erscheinungsraum.

Jede Dekade hat ihr eigenes Konzept der Definition und Ausdehnung des öffentlichen Raumes hervorgebracht. Heute wird gerade an den Rändern des öffentlichen Raumes geforscht und dadurch verändern sich seine Grenzen ständig. Das heisst, die Auslegung des Begriffs «öffentlicher Raum» ist also variabel und ebenso in Bewegung wie der Arendtsche Erscheinungsraum.

3. Repräsentation — Darstellen, Vorstellen, Herstellen

Der Begriff der Repräsentation ist für unser Thema von zentraler Bedeutung. Repräsentationen sind spezifische Formen der Sichtbarkeit, die sich über das Darstellen, das Herstellen oder das Vorstellen im Sinne der Imagination konstituieren können.

Die Repräsentation steht als Modus der Politik, der die demokratische Staatsform organisiert, in Verbindung mit Kultur und Sprache. Für die Künste wird sie Strategie zur Darstellung und Aufführung. Im Körper schliesslich wirkt sie dort, wo sich kulturelle Praxen einschreiben. Repräsentation ist gestaltender Faktor für alle diese Bereiche, eine transdisziplinäre Praxis, die uns direkt in die Felder der Kunst, des Politischen und des Körpers führt, uns ihre Synergien aufzeigen lässt.

[9] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder vom tätigen Leben***, München 1967, S.36

3.1 Repräsentation und das Politische

Das Nachdenken über Repräsentation ermöglicht uns einen Blick auf die Beziehungen zwischen den ästhetischen wie auch den politischen Aspekten des öffentlichen Raumes zu werfen. Kein Ort der Geborgenheit, wie Hannah Arendt sagt, oftmals flüchtig in seiner Dauer, dessen «Wirklichkeit erwächst aus der gleichzeitigen Anwesenheit zahlloser Aspekte und Perspektiven, in denen ein Gemeinsames sich präsentiert und für die es keinen gemeinsamen Masstab ... je geben kann.» [10] Ein Raum auch, in dem sich Macht konstituiert. Der Raum der Polis, die Organisationsstruktur ihrer Bevölkerung, wie sie sich aus dem Miteinanderhandeln und -sprechen ergibt. Ein politischer Körper wird durch sein jeweiliges Machtpotenzial zusammengehalten. Gesellschaft ohne Macht ist nicht zu denken, ebensowenig wie sich Macht ohne politische Repräsentation denken lässt. Folglich ergibt sich auch keine Gesellschaft ohne eine Repräsentation ihrer selbst, ohne ihre Darstellung ihrer Einheit nach aussen. Die Art und Weise ihrer Entstehung zeigt sich parallel in ihrer Inszenierung.

An dieser Stelle den Theater- und Filmbegriff der mis-en-scène, in seiner wortwörtlichen Bedeutung des auf-die-Bühne-bringens und in-Szene-setzens als Bezeichnung für diesen Vorgang zu benutzen, erhellt noch einmal besonders den Theater- und Aufführungscharakter von Repräsentation. Hier ergibt sich der Bezug zum ästhetisch-künstlerischen Aspekt des Themas. Ausschlaggebend im historisch-politischen Kontext ist die Französische Revolution, deren «Inszenierung» mit der öffentlichen Enthauptung des Sonnenkönigs ihren Höhepunkt fand. Der Vorhang fiel, Requisiten wie Thron, Zepter, Krone waren abgeschafft, eine Sternstunde des Politischen, eine Revolution hatte stattgefunden. Die Monarchie machte der Demokratie Platz und die Bühne als der symbolische Ort der Macht blieb fortan leer.

Trotzdem sprechen wir auch heute von der politischen Bühne auf der demokratische Prozesse für alle sichtbar ausgetragen werden. Auch hier geschieht Repräsentation.

Allerdings hat sich ihr Bedeutungsinhalt verschoben. War Ludwig XIV noch Repräsentant göttlichen Willens, Mittler zwischen Transzendenz und der menschlichen Gesellschaft, geht es heute um adäquate Stellvertretung in politischen Institutionen. Basierend auf der Annahme, dass es eine Äquivalenz zwischen dem Wählerwillen und dessen gewählten Vertretern gäbe. Dies ist höchst problematisch und erweist sich sogar als fragiles Konstrukt, wenn man bedenkt, dass die Bedingungen einer perfekten Repräsentation in der der Wille der Repräsentierten transparent und auf direktem Wege vermittelt würde, diese selbst überflüssig macht.

Hannah Arendt sieht hier im Rätesystem eine direktere Form der Vertretung. Die «repräsentative Demokratie» die mittels einer rechnerischen Abbildung des Wählerwillens diesen in eine andere Ordnung überträgt und sichtbar macht, kann auch bei bester Absicht nicht Allen gerecht werden. Minderheiten laufen Gefahr ausgeschlossen zu werden,Mehrheiten wollen «hergestellt» sein.

Es geht also immer wieder um die Mittlerrolle, die der Repräsentation im Gesellschaftlichen wie auch im ästhetisch-künstlerischen zukommt. Silke Wenk benennt es in einem Aufsatz:

[10] Arendt, Hannah: ***Vita Activa oder Vom tätigen Leben***, München 1967, S.71

«Darstellung als visueller Vergegenwärtigung von etwas, was nicht abbildend reproduzierbar ist, was aber auch nicht jenseits sozialer Prozesse der Aushandlung, der Durchsetzung und Herstellung —durch Praktiken des Zeigens und Deutens, durch performative Akte und durch Sprache existiert.» [11]

3.2 Repräsentation und die Künste — Das Feld des Sichtbaren

Schon seit den Anfängen der Höhlenmalerei «sehen wir durch Bilder und werden durch Bilder gesehen.» [12] Menschliche Subjektivität und Welt spiegeln sich wieder, aber ein rein von der Mimesis ausgehendes Konzept der Repräsentation berücksichtigt die Prozesse der Herstellung nicht, in denen bestimmte Zeichen mit bestimmten Bedeutungen verknüpft werden und schliesslich als selbstverständlich erscheinen. Wir sehen schwarz und weiss, wir sehen männlich und weiblich. Wir sehen, dass Geschlecht und Ethnizität eine Rolle spielen, dass es Unterschiede gibt. So haben wir es gelernt. Wenn wir aber diese Wahrnehmungsstrukturen in Frage stellen und verändern könnten, in dem wir die Machtapparate die diese Dualitäten geschaffen haben verstehen, würden wir nicht auf eine ursprüngliche, unverfälschte Wahrheit stossen, denn die gibt es nicht.

Mit Flusser könnte man sagen, dass dem Menschen die Welt nicht unmittelbar zugänglich ist, sondern dass er Bilder herstellt, die ihm die Welt vorstellbar und begreifbar machen. Flusser nennt das, das Verschwinden des Referenten in eine Vorstellung. [13]

[11] Wenk, Silke: ***Repräsentation in Theorie und Kritik: zur Kontroverse um den ganzen Körper*** in Zimmermann, Anja (Hg.) ***Kunstgeschichte und Gender***, Reimer, Berlin 2006, S.100

[12] Silverman, Kaja: ***Dem Blickregime begegnen*** in Christian Kravagna (Hg.), Privileg Blick, ***Kritik der visuellen Kultur***, Berlin 1997, S.43

[13] Flusser, Vilém: ***Für eine Philosophie der Fotografie***, Göttingen 1992, S.9

Im Arendtschen Denken bezieht sich der Vorgang des Herstellens immer auf ein Modell, das gedacht oder gezeichnet, dem eigentlichen Werkprozess vorausgeht. Dieses Modell entsteht im Inneren eines Menschen, hat aber immer ausserhalb ein leitendes Vorbild, von dem ausgegangen wird. So entstehen Dinge, die eine «relativ stabile, relativ gesicherte Existenz in der Welt besitzen» [14] und die wiederholt und vervielfältigt werden können.

4. Das transformatorische Potenzial der Kunst

In der Bildenden Kunst gehen wir von einem spezifischen Aufführungscharakter aus: Dem Hervorbringen. Er unterscheidet zwischen der symbolischen Produktion von Sinn und der konkreten materiellen Produktion. Es entsteht ein Spannungsfeld um die Frage des Verhältnisses zwischen der Erfahrung und Bedeutung die ein Werk hervorbringt und der Art und Weise seiner Herstellung. Dabei lassen sich immer wieder Tendenzen erkennen, wo das Kunstwerk nicht länger nur als Träger einer Aussage fungiert, sondern als Katalysator eingesetzt wird, also nicht repräsentiert, sondern eine Aussage (mit)produziert, die sich im Zusammenwirken mit der Betrachterin, dem Betrachter entwickelt. Akteure in diesem Dispositiv sind das Kunstwerk, die Betrachtenden und die Ausstellungssituation, als sich gegenseitig stabilisierende und sich wechselseitig konstituierende Elemente. Dazu in Bezug stehen Grössen wie die Kategorie des Werkes, der Markt und das Museum, die an der Bedeutungsproduktion beteiligt sind. Als Beispiel kann Marcel Duchamp genannt werden, der einen Flaschentrockner ins Museum stellte und damit den Alltagsgegenstand zum

[14] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder Vom tätigen Leben***, München 1967, S.168

Kunst-Objekt stilisiert hat. Dieser Flaschentrockner wird nun nicht ausschliesslich vom Künstler zum Kunstobjekt erklärt, sondern es bedarf der Zuschauenden, die diesen als solchen innerhalb der Institution Museum wahrnehmen. «Alles in allem wird der schöpferische Akt nicht allein vom Künstler vollbracht,» [15] sagt Marcel Duchamp und vergleicht dieses Phänomen mit einem Transfer des Künstlers auf den Zuschauer in Form einer ästhetischen Osmose, die durch das Material hindurch — Pigment, Klavier, Marmor — stattfindet.

Es wird deutlich, dass hier eine Annäherung geschieht, die den Raum des Zwischen als Schauplatz benötigt, in dem aktiv agiert wird. Dieser Vorgang findet seinen Ort im Erscheinungsraum, in der Inszenierung. Wenn man mit Erika Fischer-Lichte Inszenierung als einen kreativen und transformierenden Umgang des Menschen mit sich und seiner Umwelt versteht [16] , dann liegt der Vergleich zu Hannah Arendts Gedanken zum Phänomen des Erscheinungsraumes und dem ihm inhärenten potentiellen Charakter nahe: Er verschwindet und löst sich in Luft auf, sobald « die Tätigkeiten, in denen er entstand, verschwunden oder zum Stillstand gekommen sind.» [17] Der Mensch kann aus seinem privaten Bereich heraus und in den Erscheinungsraum eintreten und hat so durch Sprechen und Handeln Zugriff auf die Welt.

Dieses Handeln geschieht sowohl in den Künsten als auch im alltäglichen Leben mit und durch den Körper.

[15] Duchamp, Marcel: ***Der kreative Akt, in Tomkins, Calvin: Marcel Duchamp. Eine Biographie***, München 1999, S.572

[16] vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): ***Kunst der Aufführung. Aufführung der Kunst***, 2004
Aus der Reihe: ***Theater der Zeit, Recherchen 18***

[17] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder vom tätigen Leben***, München 1967, S.251

5. Der Körper

Unser Körperverständnis heute ist aus spezifischen historischen Zusammenhängen heraus entstanden. Während der Körper im Mittelalter in religiöse und kosmologische Zusammenhänge gestellt war, entwickelt er sich in der Neuzeit zum Objekt, dessen Geheimnisse ergründet werden sollen. In der Epoche der Aufklärung soll auch der Körper mit den Mitteln der Vernunft betrachtet werden. Mit der Moderne wird er zum Austragungsort von Macht und Kontrolle. Vormals fixe, traditionelle Werte werden verhandelbar. In der Postmoderne, in der sich der Unmut über starre Konzepte in einer geistig-kulturellen Bewegung äussert, können nun vorherrschende (Körper)Bilder dekonstruiert werden. DenkerInnen und TheoretikerInnen des Dekonstruktivismus und der Diskursanalyse ebnen den Weg, um im Heute angelangt, die Möglichkeiten der Selbstkonstruktion auf ästhetischer und kultureller Ebene auszuschöpfen.

Immer wieder erfährt der Mensch durch seinen Körper Ein- und Aussschlüsse. In ständiger Dynamik versuchen Menschen über ihren Körper aus der Gleichheit auszubrechen und eine Vielheit herszustellen. Um früher oder später wieder als Gruppe benannt, gekennzeichnet werden und dadurch wieder zur Einheit Mensch dazuzugehören.

Die Bemalung von Kirchen mit Darstellungen von Jesus und seinen Jüngern, Engeln, Heiligen oder auch der Hölle, dienten zum Verständlichmachen der christlichen Heilslehre. Diese Bilder vom Körper hatten eher narrative Funktionen und sollten weniger Aussagen über den Körper selbst, sondern das Abbild moralischer und religiöser Überzeugungen sein.

Seit Descartes herrscht in unserem Kulturkreis eine dualistische Denkart von Körper vor. Er ebnete einer von religiösen Bindungen unabhängigen Wissenschaft den Weg durch eine auf die reine Ratio gerichtete Erkenntnis. Sinne, Körper und Gestalt waren zu ungewiss, zu wenig fassbar und mussten vom Geist getrennt werden. Für Descartes hielt nur das körperlose Ich-Bewusstsein oder das Denken dem Zweifel stand, was zu einer dualistischen Ontologie von Geist versus Körper führte: res cogitans versus res extensa.

Der Körper wurde zum blossen Werkzeug für den industriellen Gebrauch, zum ausführenden Instrument. Mit Hannah Arendt könnte man sagen, dass die Motivation zur Produktion von Dingen — das Herstellen — in den Vordergrund gerückt wurde. Die Bedürfnisse des Körpers spielten eine untergeordnete Rolle. Im abendländischen Zivilisationsprozess geht die Zurichtung auf die Funktionalität des Körpers auf Kosten seines Erlebens. Eine Entfremdung vom eigenen Körper und die Unterordnung der körperlichen Bedürfnisse unter die gesellschaftlichen Regeln und Verpflichtungen waren die Folgen. Der Körper wird, so macht es Michel Foucault in Überwachen und Strafen deutlich, in der Moderne zum Ort, an dem Machtmechanismen wirksam werden. [18]

Die Renaissance-Kunst mit ihren mathematisch korrekten Darstellungen von Natur lässt den anatomischen Körper in seiner Eigenart sichtbar werden. Detaillierte Skizzen von Körperteilen werden in der Kunst, zum Beispiel von Leonardo da Vinci, Michelangelo oder Tizian, erstmals auch fragmentiert gezeigt.

[18] Vgl. Foucault, Michel: ***Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses***, Frankfurt am Mein 1977.
Hier beschreibt Foucault sogar die Seele als das Gefängnis des menschlichen Körpers.
Als die Abstrakte Form, die dem Leib aufgedrängt wird und der er sich zu unterwerfen hat. S.129-131

Durch die Sichtbarmachung des Körpers in der Kunst verliert er seine narrative Funktion der Vormoderne. Aber mit der Visualisierung werden auch idealtypische Vorstellungen konstruiert und mit dem Verweis auf deren «Natürlichkeit» etabliert; auch und gerade die der Geschlechterdifferenz. [19]

Die Geschichte des Körpers ist «immer auch eine Geschichte der Herstellung und Festigung von Hierarchien, von politischen und sozialen Klassen.» [20]

5.1 Innen im Aussen — der Körper im Diskurs

Im jüngeren Diskurs über den Körper hat nach den phänomenologischen Grundannahmen über Leib und Körper, wie sie vor allem von Maurice Merleau-Ponty [21] und Helmuth Plessner [22] entwickelt wurden, Judith Butler [23] zu kontroversen Diskussionen angeregt.

Während die phänomenologischen Ansätze den Aspekt des Körpers im Verhältnis zu sich und der Welt betonen, geht Butler davon aus, dass durch Körperpraktiken und über performative Prozesse Wirklichkeiten konstituiert werden. Sie deckt den Körper als Einschreibefläche kultureller Deutungen und Normen auf und löst den Begriff des Körpers von dem der Natürlichkeit.

[19] Vgl. Schade, Sigrid: ***Der Mythos des ganzen Körpers***
in Zimmermann, Anja (Hg.): ***Kunstgeschichte und Gender***, Berlin 2006. S.159-179

[20] Müller, Birgit: ***Körper, (De)Konstruktionen, Praxen. Überlegungen zu neueren Diskursen.***
Aus der Reihe: ***Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft***, Berlin 2000, S.36

[21] Merleau-Ponty, ***Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung***, Berlin, New York 1966

[22] Plessner, Helmuth: ***Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie***, Stuttgart 1982

[23] Butler, Judith: ***Das Unbehagen der Geschlechter***, Frankfurt am Main 1991

Judith Butler vertritt die These, dass es den «neutralen» Körper nicht gibt. Er ist immer schon mit kulturellen Kennzeichen versehen, die im Diskurs produziert und fixiert werden können. Für Judith Butler ist diese Konstruktion «... ein Prozess ständigen Wiederholens, durch den »Subjekte« wie auch »Handlungen« überhaupt erst in Erscheinung treten. Es gibt da keine Macht, die handelt, sondern nur ein dauernd wiederholtes Handeln, das Macht in ihrer Beständigkeit und Instabilität ist.» [24]

Dieser prozesshafte Charakter weist auf eine Konstruktion als sich ständig wechselnde, formierende Praxis von Körperkonzepten. Einschreibungen und gegenseitiges Hervorbringen werden in einem ständigen Wechsel gedacht. Diese Konstruktionsprozesse werden bei Judith Butler nicht von einem Subjekt frei gewählt, sondern dieses ist im Gegenteil subjektivierenden Zwängen unterworfen. Es findet eine Verkörperung von Identität statt, eine Art soziale «Rolle» wird eingenommen. Hier liefert Judith Butler die radikalste Infragestellung der Kategorie Geschlecht indem sie darauf hinweist, dass sich in der sex/gender Redefinition nach wie vor ein Biologismus konstituiert. Sie plädiert daher für radikale Entnaturalisierung der Geschlechtsidentität und des gesamten Körpers. In ihrem dekonstruktivistisch-diskurstheoretischen Ansatz wird die Ansage deutlich, dass es keine dem Diskurs vorgängige Materialität gibt, dass einzig der Prozess der kulturellen Produktion und das System der Repräsentation die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts ebenso produzieren wie die Natur/Kultur Dichotomie des abendländischen Diskurses.

Im interdisziplinären Transfer, können wissenschaftliche Konzepte

[24] Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts*
Frankfurt am Main 1985, S.33

wie wir sie etwa von der Biologie, der Anatomie, der Medizin wie auch in künstlerischen Darstellungen definitionsmächtig vermittelt bekommen, dekonstruiert und als abhängig von Gewohnheit, Ritualisierung, von Traditionen und Idealen identifiziert werden. So lassen sich kulturelle und historische Differenzen ausmachen aus denen hervorgeht, dass der Körper zwar als Zeichen für Natur steht, nicht aber Natur ist. Überdies weiblich konnotiert, der Idee der «männlichen Kultur» unterstellt, zeigt sich hier eine weitere Polarisierung. Mittels Hierarchisierung und Ausschluss werden gesellschaftliche Bedingungen etabliert wie sie im humanistischen Bildungsideal zum Ausdruck kommen, wo das bürgerliche, männliche, autonome Subjekt über die Natur herrscht. Visuelle Kultur, von der Malerei, über Denkmäler wie auch in der filmischen Bildproduktion lässt den Eindruck entstehen dass auch das weibliche Subjekt hier vertreten sei, da es sichtbar und abgebildet ist. Feministische Repräsentationskritik verweist auf das Paradox, dass optische Präsenz in der künstlerischen wie auch in der politischen Repräsentation in umgekehrten Verhältnis zu tatsächlicher Teilhabe stehen, die Frau bestimmt die patriarchale, kulturelle Produktion, obgleich oder weil Frauen als konkrete Subjekte aus eben dieser Kultur ausgeschlossen sind.» [25]

6. Das Performative

Eine Überschneidung von Kultur, Geschlecht und dem Politischen findet sich im Theoriekonzept der Performativität. Dieses geht davon aus, dass sich Kulturen nicht allein in ihren Monumenten, in Texten und Bildern manifestieren, sondern ebenso in Handlungen, Ereignissen und Ritualen. Performativität erweitert das kulturwissen-

[25] Lauretis de, Theresa: *Alice doesn`t. Feminism, Semiotics, Cinema*
Bloomington Indiana University Press 1982, S.8

schaftliche Paradigma von «Kultur als Text» um die Perspektive von «Kultur als Handlung». [26]

In dieser Arbeit interessiert uns die Frage nach dem Performativen in der Kunst.

Dorothea von Hantelmann sieht das Performative als eine «Dimension innerhalb der bildenden Kunst; als etwas, das dem Kunstwerk — und zwar im Prinzip jedem Kunstwerk — inhärent ist.» [27] Sie bezieht sich auf das Modell des Linguisten John L. Austins, der an der Harvard University in seiner Vorlesung «How to do Things with Words/Zur Theorie der Sprechakte» aussagt, dass jede sprachliche Äusserung eine feststellende und eine hervorbringende Dimension hat. Auf die Kunst bezogen heisst das, dass der performative Charakter des Hervorbringens dem Werk zum Gestalten seiner eigenen performativen Macht verhilft, die es das herstellen lässt, worüber es spricht.

Um von einer künstlerischen Handlung als Performance zu sprechen, bedarf es der Zuschauer, die mit dem, was als Kunst erscheint, in Beziehung treten. Innerhalb eines meist zeitlich und örtlich begrenzten Rahmens zeigen sich künstlerische, performative Handlungen (zum Beispiel im Theater, Museum, Konzertsaal usw.) die durch ihren Vollzug Wirklichkeiten konstituieren.

[26] Benthien, Claudia u. Velten, Hans Rudolf: ***Cultural Studies***
in v. Braun, Christina, Stephan, Inge (Hrsg.) ***Gender@Wissen***, Köln, Weimar, Wien, 2005

[27] Hantelmann von, Dorothea: ***I promise it's performative. Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst*** in Erstic, Marijana et al. (Hg.): ***Avantgarde Medien Performativität. Inszenierungs und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*** Transkript Verlag, Bielefeld 2005

Wenn Gesellschaft als das Ergebnis kultureller Handlung, also des Performativen, gelesen werden kann und somit dem Prozess der Wiederholung eine zentrale Rolle zufällt, gilt das ebenso für die Kunst. Sie entsteht nicht aus dem Nichts, sondern ist das Ergebnis von Bezugnahmen auf Vorausgegangenes. Sowohl Derrida, als auch Butler und Bourdieu haben darauf hingewiesen, dass sich das Performative über praktisches Wissen konstruiert. Dieses Praktische Wissen ist «...performativ; es ist körperlich, ludisch, rituell und zugleich historisch, kulturell; es bildet sich in face-to-face Situationen und ist semantisch nicht eindeutig; es ist ästhetisch und entsteht in mimetischen Prozessen; performatives Wissen hat imaginäre Komponenten, enthält einen Bedeutungsüberschuss und lässt sich nicht auf Intentionalität reduzieren; es artikuliert sich in Inszenierungen und Aufführungen des alltäglichen Lebens, der Literatur und der Kunst.» [28]

7. Identität

Identität ist ein konstituiver Begriff in den Culturals Studies. In seiner Komplexität hat er auch immer wieder für kontroverse Diskussionen gesorgt. Er kann an einzelne Personen, aber auch an Gruppen, Familien oder Staaten geknüpft sein. Er deutet sowohl auf die Abgrenzung als auch auf eine Zugehörigkeit von Menschen. In dieser Verschiedenheit, die immer auch eine Gleichartigkeit meint, ohne die es nach Hannah Arendt keine Verständigung unter den Menschen geben könnte, offenbart sich die menschliche Pluralität in einer «Vielheit, die die paradoxe Eigenschaft hat, dass jedes ihrer Glieder in seiner Art einzigartig ist.» [29]

[28] Wulf, Christoph: ***Sprache, Macht und Handeln — Aspekte des Performativen***
in Wulf, Christoph und Göhlich, Michael und Zirfas, Jörg (Hg.): ***Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln***, München 2001, S.13

[29] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder Vom tätigen Leben***, München 1967

In der Lebenswelt der Menschen bilden sich kulturelle Identitäten, die sich durch den Akt der Selbstbeschreibung von anderen abgrenzen. So wie der Schriftsteller Mario Vargas Llosa das Romanschreiben als einen Aufstand gegen die Wirklichkeit verstand, so könnte man die Aneignung (neuer) Identitäten mit einem Nichteinverstandensein der Welt wie sie ist vergleichen. Neues wird entworfen und der Antrieb dazu entspringt einer Diskonformität. Somit kann man sagen, dass Identitäten nicht im verborgenen Innern der Menschen schlummern, die es gilt aufzuwecken, sondern dass sie jeweils neu konstruiert werden. «Die Identität enthüllt sich uns nur als etwas, das zu erfinden statt zu entdecken ist.» [30]

Jean-Francois Bayart, [31] bezieht diese Konstrukthaftigkeit von Identität auf die Kriege und Aufstände (im ehemaligen Jugoslawien, dem Kaukasus, in Algerien usw.), die sich um den Begriff der Identität drehten und ihr tödliches Potenzial aus der Annahme zogen, dass eine so genannte kulturelle Identität zwangsläufig einer politischen Identität entspricht. Diese seien jedoch meist ideologische und geschichtliche Konstrukte.

Identität manifestiert sich zu einem grossen Teil in der und durch die Sprache. Doch obwohl sich durch das Sprechen das Wer-einer-ist manifestiert, sieht Hannah Arendt auch in der Sprache eine Unmöglichkeit, das Wesen des Menschen zu definieren. Die Sprache als Mittel zur Beschreibung Wer-einer-ist bleibt immer in einem Was hängen, da wir Eigenschaften nur im Vergleich mit Anderem beschreiben können und somit die Einmaligkeit des Wer-einer-ist wieder

[30] Baumann, Zygmunt: ***Identidad-Conversaciones con Benedetto Vecchi***, Madrid 2005

[31] Bayart, Jean-Francois: ***The Illusion of Identity***, The University of Chicago Press, Chicago, 2005

weniger greifbar wird. Diese unlösbare Aporie wirkt beim Menschen gleichzeitig verbindend und bereichernd einerseits, trennend und das Miteinander erschwerend andererseits.

8. Das «Zwischen»

Für sich allein hat nichts und niemand Bedeutung - erst im Zwischen, im Dialog können wir uns entfalten. Was den Menschen zu einem politischen Wesen macht ist seine Fähigkeit zu handeln. Sie befähigt ihn, sich mit seinesgleichen zusammenzutun, sich Ziele zu setzen, Neues zu beginnen, sich «denkend, handelnd und fühlend in einem grossen Wechselspiel zu bewegen. Dazu gehören nicht nur der Wille zur Selbsterhaltung, sondern die Neigung zum Anderen, zum Differenten». [32]

In Zeiten gesellschaftlichen Wandels, angesichts Globalisierung und Migrationsbewegungen gewinnt die Frage nach der Herstellung von Gemeinschaften und Lebensweisen über gesellschaftliche Praxen, Codes und Repräsentationen an Bedeutung. Die Pluralität wahrzunehmen, den Unterschieden mit Aufmerksamkeit zu begegnen, nach ihren Auswirkungen auf die Lebensbedingungen der Einzelnen zu fragen ist Aufgabe und Ziel der Cultural Studies. Genauso könnte man aber auch eine menschliche Haltung beschreiben, die sich im Entwurf einer Kulturgesellschaft wieder findet und die sich mit dem Arendtschen Gedanken des politischen Handelns deckt.

[32] Goehler, Adrienne: ***Verflüssigungen — Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*** Frankfurt/New York. 2006, S.236

9. Schlussfolgerung

«...in die Welt geraten, der Welt zur Verfügung stehen,
in die Welt hineinsprechen» [33]

Man kann zusammenfassend sagen, dass Hannah Arendts Definition des Politischen massgeblich vom Sprechen ausgeht. Öffentlicher Austausch in Freiheit ist die Grundlage für jeden Neubeginn: «... denn bevor Politik die Ausübung von Macht oder ein Machtkampf ist, ist sie die Aufteilung eines spezifischen Raums der gemeinsamen Angelegenheiten». [34]

Wo für Hannah Arendt politisches Handeln beginnt, sehen wir eine Nähe zu zeitgenössischen künstlerischen Praktiken denen ebenfalls Kommunikation und Austausch zugrunde liegen. In der Darstellenden wie in der Bildenden Kunst geht es zunehmend um Aktivierung der ZuschauerIn, um Partizipation und Mitverantworten. Bemerkenswert ist, dass sich in beiden Bereichen eine neue Durchlässigkeit ergibt, die es der Kunst ermöglicht in Bewegung zu sein. «Theater und Konzertsäle öffnen sich für Installationen und Performances, Galerien machen Platz für Darsteller und Tänzer.» [35]

Was kann die Kunst, was andere nicht können? Sie hat das Glück der Öffentlichkeit.

[33] Arendt,Hannah, ***Vita Activa oder Vom tätigen Leben***, München 1967, S.67

[34] Ranciere, Jaques: ***Die Politik der Ästhetik***, in ARCH+, Heft 178, Juni 2006, S.94

[35] Fischer-Lichte, Erika: ***Kunst der Aufführung, Aufführung der Kunst***, Berlin 2004

Die Kunst kann zu-sehen-geben, sie kann zeigen, sie kann Inneres nach Aussen in Erscheinung bringen, sie kann dem Unsagbaren einen Raum geben. Mit Jaques Ranciere [34] ist Kunst eine spezifische Form der Sichtbarkeit und sie vermag sinnliche Erfahrung in neue Bedeutungszusammenhänge zu stellen. Kunst ist ein Indikator, eine Art Seismograph, der kulturell bedingte Gegebenheiten und Änderungen zu registrieren, individuell zu dokumentieren vermag und auf sie wertend reagiert. Somit ist Kunst «per se» politisch.

Teil

B1 Auf der Suche nach der Schnittmenge zwischen der Kunst und dem Politischen.

Exemplarische Untersuchungen an zwei Beispielen aus dem Tanz.

Einzelarbeit Bettina Fischer

1. Einleitung

In diesem Teil B1 der Arbeit werde ich zwei Tanzstücke vorstellen und untersuchen. Mit dem Fokus darauf, wie sich das Politische in diesen Stücken konstituiert, welche Strategien die Künstler jeweils einsetzen, um in ihren Stücken eine gesellschaftliche Relevanz zu etablieren. Wodurch markiert sich in choreographischem Schaffen die Interdependenz der Bereiche Kunst und das Politische? Wie zeigt sich das Arendtsche Herstellen und Handeln auf der Tanzbühne? Im Vergleich zu theoretischen Diskursen, möchte ich die Stücke analysieren und ihre künstlerischen Positionen vor dem Hintergrund des Begriffs des Politischen einordnen.

Der Körper als Medium dieser Kunst wird bei der folgenden Untersuchung im Zentrum stehen. Aber auch Fragen der Interkulturalität, der Funktion der Narration sowie ein Vergleich der Figuren vor dem Hintergrund von Roland Barthes Konzept der Mythen des Alltags werden an den Stücken exemplarisch behandelt. Anhand der beiden Stücke soll das Verhältnis der künstlerischen Arbeiten zum Erscheinungsraum des Politischen deutlich werden.

Meine Wahl fiel auf einen amerikanischen Choreographen, William Forsythe, der seit über zwanzig Jahren in Deutschland arbeitet und eine deutsche Choreogaphin, Helena Waldmann, die als erste europäische Frau ein Stück für sieben Frauen in Teheran inszenieren konnte. Beide Stücke, «Three Atmospheric Studies» von Forsyte und «Letters from Tentland» von Waldmann werden zur Zeit sowohl in Europa, als auch in Afrika, Asien und in Amerika gespielt.





2. William Forsythe «Three Atmospheric Studies»



2.1 Intro

In dem Bild «Klage unter dem Kreuz» von Lucas Cranach sieht der Choreograph William Forsythe eine Mutter im mittleren Osten, deren Sohn gerade hingerichtet wurde. Die Szene ist 2 000 Jahre her, wurde 1503 gemalt und am Ort des Geschehens bangen auch heute Eltern um das Leben ihrer Söhne. Provokant bringt der Choreograph damit die Schlüsselszene des Christentums in Zusammenhang mit jener aktuellen Konfliktzone, die als eine Demarkationslinie zwischen der modernen, westlichen Welt der abendländisch, christlichen Tradition und der vermeintlich rückständigen Welt des Islams im vorderen Orient gilt.

Neben dem Gemälde von Lucas Cranachs «Klage unter dem Kreuz» hängt die aktuelle Fotografie einer Nachrichtenagentur, auf dem junge Männer einen Verletzten aus einem brennenden Haus tragen, in dem gerade eine Bombe detonierte. William Forsythe konfrontiert sein Publikum mit dem Irak Krieg. Ein Ereignis wie den Verlust eines Menschen, gewaltsam zu Tode gekommen durch politische Gewalt, aus unterschiedlichen Zeitperspektiven zu schildern, hat den Choreographen zu seiner Arbeit bewegt. Three Atmospheric Studies ist das Stück, das daraus entstand.

Aus der Masse der Bilder aus den Krisengebieten unserer Welt, mit der wir heute visuell konfrontiert sind, nimmt der Künstler eines heraus. Er bringt es in Zusammenhang mit einem Gemälde, auf dem eine Kreuzigungsszene zu sehen ist, bei deren Betrachten niemand (mehr) nach Recht oder Unrecht fragt. Die Geste scheint eindeutig: Seht hin! Was seht ihr?

Eindeutig auch der Hinweis auf das zu erwartende. Das Stück, zu welchem das Publikum an den beiden Bildern vorbei auf seine Plätze strömt ist höchst politisch motiviert. Der Abend besteht aus drei getanzten und gesprochenen Szenen auf der Bühne und zwei Bildern, die je nach Spielort im Foyer oder innerhalb des Zuschauerraumes hängen.

2.2 William Forsythe — der «Kultautor» der Tanzwelt

Um einzuordnen, welche Bedeutung es hat, dass der Choreograph William Forsythe sich seit ca. zwei Jahren in seinen Stücken explizit mit politischen Inhalten auseinandersetzt und dabei deutliche Positionen bezieht, möchte ich kurz seine Verortung innerhalb der Tanzwelt beschreiben.

Jochen Schmidt, der seit über 30 Jahren als Kulturkorrespondent mit Schwerpunkt Tanz für die Frankfurter Allgemeine Zeitung arbeitet und der Verfasser zahlreicher Kritiken und mehrerer Bücher über Tanz ist, nennt den Amerikaner William Forsythe in seinem Band Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts «den einzigen männlichen Choreographen, den man mit einigem Recht als Kultautor bezeichnen könnte.»[1] Als klassischer Tänzer im Stuttgarter Ballett unter John Cranco begann er schon früh eigene Stücke zu choreographieren und war bald an allen grossen Tanzensembles der westlichen Welt bekannt. Ab 1984 leitete er 18 Jahre lang das Ballett Frankfurt und seit 2005 wirkt er mit seinem freien Ensemble unter dem Namen The Forsythe Company. Er gilt als der radikalste Erneuerer der klassischen Tanzkunst.

William Forsythes Stücke galten während seiner Frankfurter Zeit als hochästhetische Auseinandersetzung mit dem klassischen Tanz. Er analysierte, vermass, verwies auf das gängige Repertoire; er begann zu fragmentieren, das (im klassischen Ballett immer im Solar Plexus verortete) Zentrum zu verschieben und seine Tänzerinnen und Tänzer aus der klassischen, oft starren Balance in ein dynamisches off-balance zu verrücken.

Diese Stücke führten allesamt die klassische Tanztechnik an den Nerv der Zeit, waren formal und ästhetisch ausgesprochen innovativ, nahmen aber kaum Bezug auf gesellschaftlichen Kontext und aktuelle weltpolitische Themen und Ereignisse. Forsythes Choreographien waren Artefakte, die eine seltsam entrückte und hochartifizielle Welt innerhalb der Theatermauern zeigten. Mit der Welt «draussen» schienen sie wenig zu tun zu haben.

Seit William Forsythe und sein Ensemble nicht mehr an die Oper Frankfurt gebunden sind und als freie Company wirken, sind die grossen, für die Guckkastenbühne kreierten Stücke kleineren, performativen Installationen gewichen, in denen der Kultchoreograph auch politische Inhalte bearbeitet.

2005 fand im Zürcher Schiffbau die Uraufführung von «Human Writes» statt. Forsythe beschäftigt sich darin mit der 1948 veröffentlichten «Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte» indem er deren Geschichte, aber auch die Schwierigkeiten der globalen Erfüllung derselben reflektiert.

Zu den Three Atmospheric Studies sagt William Forsythe in einem Interview mit dem Tagesspiegel vom 02.02.2006 auf die Frage ob das Stück

[1] Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band* Berlin 2002, S.215

seine Abrechung mit der Bush-Politik sei: «Für mich als Amerikaner war es sehr wichtig, dieses Stück zu machen. Als Einzelner hat man wenig Einfluss, die Individuen wurden regelrecht entmachtet durch diese Politik. Das Einzige, was ich tun kann, ist diese Geste. Ich will das Stück unbedingt in Amerika zeigen.»

Und auf die Frage einer Journalistin der taz vom 13.05.2006, ob er als Amerikaner das Bedürfnis hat Position zur amerikanischen Politik zu beziehen, antwortet William Forsythe:

«Also, ich bin Amerikaner, ich habe einen amerikanischen Pass, auch wenn ich hier seit 33 Jahren lebe. Ich darf etwas sagen, als Bürger. Ich habe keinen Zugang zu Zeitungen oder Journalismus, also sage ich es in meinem Medium, dem Tanz.»

Aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades des Künstlers und der häufigen internationalen Gastspielreisen der Forsythe Company, kann man davon ausgehen, dass seine Stücke eine grosse Anzahl Publikum rund um den Erdball erreicht.

2.3 Kurze Stückbeschreibung

Composition 1

«My son was arrested» sagt die Tänzerin Jone San Martin und lenkt den Blick des Publikums in die Menge der unauffällig gekleideten Tänzerinnen und Tänzer, die sich auf der leeren Bühne, die kalt von einem tief von der Decke hängenden Lichtquadrat beleuchtet wird, zu Gruppen von zwei, drei oder vier zusammenfinden. Je länger man den ob der Anstrengung schwer atmenden Darstellern zusieht, desto öfter erkennt man den Moment der «Verhaftung.» Ein junger Mann wird immer wieder gepackt, gehalten, niedergedrückt. Aggressiv und gehetzt wirkt die Atmosphäre dieser ersten, über 30-minütigen Studie, in der die Tänzerinnen und Tänzer wiederholt in geduckter Pose einfrieren und den Blick angstvoll nach oben richten als ob von dort eine undefinierte Gefahr drohte. Keine Musik begleitet das Geschehen auf der Bühne. Was im ersten Teil neben den, von den Tänzerinnen und Tänzern verursachten Geräuschen zu hören war, ist der Satz «My son was arrested.»

Composition 2

Die Tänzerin Jone San Martin, in der Rolle der Mutter, deren Sohn in Composition 1 verhaftet wurde versucht einem Mann, der ihre Worte aus dem Englischen ins Arabische übersetzt, die Tötung ihres Sohnes zu schildern. Das Geschehen soll detailgenau amtlich gemacht werden. Ausführlich erklärt ihr der Übersetzer, dass die Worte «My son» im Arabischen zu einem Wort, «Ibni» werden. Immer absurder wird der Versuch der Verständigung der beiden Darsteller. Das dringlich dargestellte Leid der verzweifelten Mutter erscheint noch auswegsloser, als ein dritter Tänzer (David Kern) die Szene betritt und an kreuz und quer durch den Raum gespannten Drähten die Komposition eines der Bilder, vermutlich der Klage unter dem Kreuz, erklärend nachzeichnet.

Composition 3

In diesem Teil nun verstummt die Mutter, während mit Mikrofon, Soundeffekten und gegen die Wand anrennenden Tänzerinnen und Tänzern ein ohrenbetäubender Lärm aufklingt. Während das vermeintliche Chaos auf der Bühne ausgebrochen ist, erklärt eine Tänzerin mit abgeklärter Stimme im Tonfall einer Pressesprecherin der amerikanischen Regierung, dass drei atmosphärische Studien von der Regierung in Auftrag gegeben wurden und kein Grund zur Beunruhigung bestehe, da wie immer alles unter Kontrolle wäre. Kleinere Bilateralschäden müssten halt in Kauf genommen werden, äussert sie in zynisch herablassendem Tonfall und der Mutter zugewandt: «Manchmal Mam, müssen wir eben ein bisschen aufräumen.»

Zwischen den verzweifelten Versuchen der Tänzerinnen und Tänzer die Wand einzurennen referiert David Kern über Lukas Cranachs Wolkenkomposition oder zählt sachlich die bei einer Explosion in Brüche gegangenen Gegenstände auf: Ein Puppenkopf, zerschmolzen; ein zermatschter Doughnut; eine menschliche Hand; noch eine Hand, kleiner.

2.4 Bewegung und Narration

In dieser Arbeit lassen sich zwei Stränge als eine Art Grundgerüst des dramaturgischen Aufbaus erkennen: Bewegung und Narration.

Im ersten Teil wird ausschliesslich durch den Tanz auf Gewalt und Misshandlung hingewiesen. Der Raum wird von den Tänzerinnen und Tänzern aggressiv eingenommen. Sie erstarren in geduckten Posen, setzen einander niederdrückend Akzente von Bedrohung und Agonie.

In den Teilen zwei und drei werden bruchstückhaft Geschichten vor dem Zuschauenden entfaltet, die sich überlagern, ineinander greifen oder ins Absurde führen. Diese haben, wenn auch in fragmentierter Form, einen narrativen Charakter.

Als Bezugspunkt aller Teile dienen das Gemälde und die Fotografie, an der jeder Zuschauende beim Betreten der Spielstätte vorübergehen musste. Nur langsam erschliessen sich dem Publikum die assoziativen Zusammenhänge des Stücks. Das Unheil, das sich durch den intensiven Bewegungsduktus der ersten Composition gleichsam zusammenbraut, findet sich in den Narrativen Versatzteilen wieder. Über die Metapher der Wolken (in einer ersten, kürzeren Version war der Titel des Abends «Clouds after Cranach») die in Composition 3 mit Worten wie aus einem Lehrbuch für Kunstgeschichte und im Tonfall einer Wettervorhersage auftauchen, verweist der Künstler wieder auf die beiden Bilder, auf denen die Wolken augenscheinlich sind. Während es dräuende Gewitterwolken bei Lucas Cranach sind, erkennt man auf dem aktuellen Agenturfoto die dichten Rauchwolken der Explosion.

2.5 Zur Narration bei Hannah Arendt

Narration als Konzept stammt aus der Literaturwissenschaft und bedeutet traditionell das Erzählen oder Darstellen des Verlaufs von erdachten oder wirklichen Ereignissen. Als kulturelle Praxis meint es nicht nur sprachliche Äusserungen, sondern findet künstlerische Verwendung in narrativen Strategien zum Beispiel in der visuellen Kunst.

Für Hannah Arendt liegt in der Narration die Möglichkeit, dass Fakten eine Bedeutung erlangen, die menschlich sinnvoll ist. Eine Wirklichkeit kann nie nur die Summe der Ereignisse, der Fakten und der objektiven Daten sein, sondern erlangt ihren Sinn erst durch eine Geschichte, in der die Fakten ihre «ursprüngliche Beliebigkeit verlieren.» [2]

Hannah Arendt geht davon aus, dass Narration als kulturelles Dispositiv unsere Produktion von Bedeutung und Sinn beeinflusst.

Auf das Stück «Three Atmospheric Studies» bezogen, verlieren die Fakten, also hier der Krieg, die Gewalt, ihre Beliebigkeit, da sie eine persönliche Geschichte aufnehmen: «My son was arrested» kann als der Beginn einer Erzählung gehört werden, die dann in der Composition 1 in den Bewegungen ihren Fortlauf nimmt. Hier werden Zustände gezeigt, die in ihrer Abfolge aus einer Geschichte im Ursache-Wirkungs-Modus herausgelöst werden und ihre Kraft und Aussage aus der Konzentration auf ein Geschehen ziehen. Es entsteht durch die strukturelle Offenheit der Narration eine dynamische Erzählweise, die es über

[2] Arendt, Hannah: ***Wahrheit und Politik***, Berlin 2006, S.58



die Verbindung der Elemente Narration und Bewegung vermag, die komplexe Wirklichkeit aufzuzeigen. Gerade durch die nicht linear erzählte und kausal motivierte Geschichte und durch das Darstellen der Zustände an Körpern, gelingt es, die abstrakte und ferne Wirklichkeit von Gewalt im Nahen Osten erfahrbar zu machen und aus der telegenen Abstraktion wieder an den Körper rückzukoppeln.

2.6 Sprechende Körper

«Three Atmospheric Studies» ist ein Tanzstück. Die Vermischung von Ausdruck der Körper in und durch die Bewegung, aber auch das Sprechen von Text, würden die Bezeichnung Tanztheater nahe legen. Der Begriff Tanztheater ist aber bereits durch die Inszenierungen von Choreographinnen und Choreographen wie Pina Bausch, Susanne Linke oder Johann Kresnik besetzt, die eine spezielle Gattung von inszeniertem Tanz, der mit Worten einhergeht und meist sozialkritischen Charakter hat, geprägt haben. Forsythe selbst spricht von seinen Stücken als «Performance Installationen.»

In den «Three Atmospheric Studies» stehen der körperliche Ausdruck, das Sprechen der Körper im Vordergrund. Neben den von den Darstellerinnen und Darstellern gesprochenen Texten sind es die Körper, die durch die Bewegung, den Tanz, eine dem Stück eigene Stimmung produzieren. Die Körper der Tänzerinnen und Tänzer scheinen einer Macht unterworfen, die sie zu diesem Ausdruck treibt.

Es liegt nahe, auf Foucault zu verweisen, der in den Dispositiven, die den Menschen umgeben, eine Unterwerfung der Körper sieht. Für Foucault steht der Körper selbst unmittelbar im Feld des Politischen. «Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn» schreibt er in Überwachen und Strafen. Und weiter «...sie umkleiden ihn, zwingen ihn zu Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen.» [3] Dieses Gezwungen sein scheint in Forsythes Choreographie geradezu greifbar. Die Körper werden zwar nicht von einer physischen, exekutiven Gewalt zu ihrem Handeln gezwungen (Ausser die Figur des Sohnes in Composition 1), sind aber ganz der Gewalt ihrer atmosphärischen Umgebung ausgeliefert. Bei Foucault beschreibt die politische Ökonomie des Körpers eine Gewalt des Raumes, die sich, anders als eine direkte physische Gewalt, unauffälliger und unscheinbarer zeigt. Wie Judith Butler sieht auch Michel Foucault den Körper und seine Handlungen als nicht frei gewählt, sondern Zwängen unterworfen. Das Medium Tanz eignet sich besonders gut um diese oftmals subtilen Zwänge zu zeigen, ohne sie explizit benennen zu müssen.

2.7 Mitleid und Furcht — die Aristotelische Tragödiendefinition

Wenn Hannah Arendt sagt, dass die Menschen handelnd und sprechend offenbaren wer sie sind, und dies die Tätigkeiten sind, mit denen der Mensch aktiv in Erscheinung tritt, dann zeigt uns der Künstler Forsythe hier Menschen , die von Gewalt erschüttert, von Wut getrieben, von Bedrohung und Leid geplagt sind. Eine Tragödie.

Aristoteles definiert in der Poetik [4] die Tragödie als Nachahmung und Handlung, die Mitleid (eleos) und Furcht (phobos) hervorruft und dadurch eine Reinigung (katharsis) der Erregungszustände beim Publikum bewirkt. Auch wenn man dieses Zeitgenössische Tanzstück nicht als Tragödie im klassischen Sinn bezeichnen kann, so lassen sich doch gewisse Parameter der griechischen Tragödienkomposition finden.

Besonders eingehen möchte ich in diesem Zusammenhang auf die aristotelische Poetik als Rezeptionsästhetik. Dichtung und Inszenierung haben bei Aristoteles einen Zweck, der auf die Rezipienten ausgerichtet ist. Sowohl die Handlung als auch die Charaktere zeigen sittliche Qualitäten auf, die ihre Wirkung auf das Publikum entfalten sollen. Die Katharsis kann wohl im aristotelischen Sinne als die grösstmögliche Wirkung auf die Rezipienten angesehen werden. Für den Begriff der aristotelischen Katharsis gibt es in den Theaterwissenschaften bereits eine Vielfalt an Interpretationen. Zwei der gebräuchlichsten stellen den Begriff einmal in einen moralischen und einmal in einen medizinischen Kontext. [5] So sieht Lessing die Wirkung in einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, indem die Leidenschaften in die «rechte Mitte» geführt werden. [6] Die Reinigung der Furcht und vor allem des Mitleids ist bei Lessing das vorrangige Ziel.

Vergleichbar mit der Wirkung eines Homöopathischen Medikaments sieht der Altphilologe Jakob Bernays (1824-1881) die Katharsis. Die Tragödie steigert die Leidenschaften und befreit eben dadurch von ihnen. Siegmund Freud sieht in der Katharsis sogar einen Vorläufer der Psychoanalyse und diese sei als Kern immer noch in ihr enthalten.

Die mögliche Wirkung von Katharsis kann ebenso eine intellektuelle Erkenntnis, wie eine sittlich moralische Erziehung sein.

Was die «Three Atmospheric Studies» von einer klassischen Tragödie unterscheidet ist die fehlende Einteilung in Anfang, Mitte und Ende. Im Gegenteil können die Teile sogar in ihrer Reihenfolge ausgetauscht werden. Die erlösende Schlusssituation, in der der Zuschauende erfährt, was mit dem Held oder der Heldin geschieht bleibt offen. Eine Befreiung der Betrachtenden von Furcht und Mitleid im Sinne der klassischen Tragödie bleibt somit aus. Es zeigt die Situation in einem der grössten Krisengebiete unserer Zeit gerade so unverblümt ausweglos wie sie sich in der Realität darstellt. Trotzdem kann man als Zuschauerin, die aus diesem Stück geht kaum seine Betroffenheit verbergen. Ebenso die Kritik befand einhellig Begeisterung über das Stück und seinen politischen Anspruch.

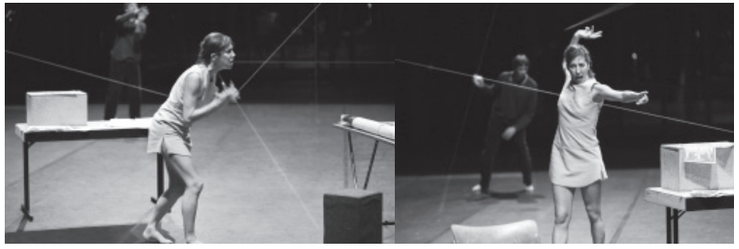
Ein Schliessungseffekt der Narration, der die aufgeworfene Irritation und Beunruhigung der gezeigten Gewalt relativieren und zu einer beruhigenden Harmonisierung führen könnte, lässt Forsythe bewusst weg.

Ein vielleicht moralischer Apell an das Publikum geht mit dieser offen gehaltenen Irritation einher und lässt sich auf einer eher emotionalen als auf intellektueller Ebene wahrnehmen.

2.8 Die Mutter — Ikone des Leidens?

Eine Figur in dem Stück, der von Beginn an eine ikonographische Qualität zugeschrieben werden kann, ist die Mutter. Über Maria, die den Tod ihres Sohnes vor dem Kreuz beklagt und der im Stück als erstes auftretenden Figur der Frau, die den Satz «My son was arrested» spricht, weist Forsythe auch auf eine kollektive Trauer aller Mütter, die ihre Söhne durch Krieg oder andere politische Gewalt verloren haben.

[3] Foucault, Michel: ***«Überwachen und Strafen»***
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994, S.37



[4] Aristoteles: ***Poetik***, Übersetzt und Herausgegeben von Steinmann, Kurt, Reclams UB, 630. Stuttgart 1986

[5] Vgl. Wagner, Christian: ***Katharsis in der Aristotelischen Tragödiendefinition***, in: ***Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert,*** Georg Olms Verlag Hildesheim, Zürich, New York, 1991, S.423-443

[6] Vgl. ***Lessings Hamburgische Dramaturgie, 78. Stück*** erschienen im Jahr 1769

Hier können die Figuren des Stücks mit Hilfe Roland Barthes' semiologischer Anschauung von Mythos analysiert werden. [7] Für Barthes hält sich der Mythos bereits in der Sprache auf und jede Art von Kommunikation enthält in gewissem Sinne schon den Mythos. Der Begriff des Mythos wird von ihm folglich von der Vorstellung gelöst, es handele sich ausschliesslich um einen festen Kanon tradierter Erzählungen von der Antike bis zu den Bildfindungen der historischen Malerei oder den Mustern des Hollywoodfilms. Vielmehr ist der Mythologe Barthes daran interessiert, die offensichtlich mitschwingenden, aber unbemerkten Bedeutungen von Alltagsphänomenen durch das Wirken von Sprache zu erklären. Die Wirksamkeit des Mythos liegt für ihn in der enthistorisierenden Funktion, die die Dinge selbstverständlich erscheinen lässt und aus kulturellen Übereinkünften und gewordenen Gegebenheiten gleichsam natürliche Konstanten werden lässt. Gegen die scheinbare Evidenz des Alltags versucht er damit liebgewordene Überzeugungen auf ihre Überzeugung zu befragen und die politische Dimension der Naturalisierung des Kulturellen aufzudecken. Dies machte seine Methode zu einem wichtigen Ausgangspunkt für die Cultural Studies.

Maria, Mutter und auch das Wort Sohn sind in diesem Stück zeichenhafte Träger, die bereits eine Botschaft durch ihre mythische Form mit sich bringen. Der Mythos entsteht durch eine Art Schalterfunktion der Ebenen Zeichen und Konnotationsform. Der Mythos Mutter, die Ikone, liegt im Zeichen Mutter verborgen. Die politischen Möglichkeiten der Kunst liegen nun gerade darin, einer mit dem Mythos einhergehenden Festschreibung vom Leid der «Mutter» zu erkennen und das Aufzeigen des Leides nicht ausschliesslich auf einen Alibimythos zu beschränken, sondern am Menschen als Individuum festzumachen.

Eine Szene, die darauf hinweist, dass im Leid einer klagenden Mutter nicht die Ikone des Leidens schlechthin, sondern der ganz konkrete Schmerz einer individuellen Person aufleuchtet, ist folgende:

In Composition 2, in der die Frau dem Übersetzer die Umstände der Verhaftung ihres Sohnes zu erklären versucht und sich die Situation zwischen den beiden zu einem Streit ausdehnt, beschreibt der Tänzer David Kern Maria als klagende Mutter auf dem Bild «Klage unter dem Kreuz.» Darauf reagiert die Frau ungehalten und weist den Bildbeschreiber zurecht, sie fühle sich nicht als die Figur des Gemäldes, sondern gehöre zu Composition 1. Sie besteht darauf, dass mit ihrem Sohn etwas geschehen ist, das aufgeklärt werden kann.

Im Gegensatz zum Sinnbild der leidenden Mutter, wie sie über das Symbol der Maria im Sinne einer kollektiven Figur entsteht, gibt es hier eine Wahrheit, der auf den Grund gegangen werden kann. Ein deutlicher Hinweis, dass eine oder mehrere Personen für das Geschehen konkret verantwortlich sind. Und das zumindest eine theoretische Möglichkeit bestünde, diese zur Verantwortung zu ziehen.

2.9 Medial vermittelt — leibhaftig erlebt

In Composition 3 wird eine direkte Kritik an der Rethorik laut, mit der über die Presse der Öffentlichkeit eine Legitimation des Krieges versichert wird. Das Stück rückt in diesem dritten Teil näher an die aktuelle politische Situation heran. Seit dem ersten Irakkrieg sind den Menschen auf der Welt die Kriege und Katastrophen erklärbar aber nicht greifbar geworden. Öffentlich und doch unverfügbar; im heimischen Fernsehzimmer und doch weit weg an einem anderen Ende der Welt. Dieser prägenden politischen Erfahrung der Medieninformierten steht an einem Tanzabend wie diesem die Aggression, der Lärm, das Leid leibhaftig gegenüber. Trotzdem bleibt Forsythe in seinem Stück direkten Zuordnungen fern, zeigt eher zersplitterte Wirklichkeiten als naturalistische Szenen. Spots aus der grossen Masse der medialen Katastrophenbilder.

[7] Vgl. Barthes, Roland: ***Mythen des Alltags***
Frankfurt am Main, Suhrkamp 1964

2.10 Wiederholung als Strategie

William Forsythe bedient sich der Strategie der Wiederholung um Zustände sichtbar zu machen. Neben der Figur der trauernden Mutter wiederholt sich in jedem der drei Teile das mehr oder weniger gleiche Geschehen. Durch Bruchstückhaftigkeit und Überlagerungen sind jedoch Ort und Zeit nie eindeutig.

Die heraufbeschworenen Bilder finden in unterschiedlichen Übersetzungen ihre Formen und sprechen doch immer vom gleichen: Krieg. Die Zuschauerinnen und Zuschauer sind aufgefordert, die verschiedenen Ebenen mit einander in Verbindung zu bringen und zu einander ins Verhältnis zu setzen.

2.11 Zusammenfassung

Macht ist an den Körper gebunden, das macht das Tanzstück deutlich. Die Bewegung der Tänzerinnen und Tänzer, ihre Verkörperung von Gewalt, wird mit narrativen Elementen in Verbindung gebracht und es entsteht eine dem Stück eigene Bedeutungsebene. Der Machtbegriff Foucaults lässt sich hier deutlich an den dargestellten Körpern festmachen: an ihnen werden Machtmechanismen wirksam. Sie werden in den «Three Atmospheric Studies» gleichsam zum Schau-Platz der Macht.

Im Zwischen der unterschiedlichen Bedeutungsebenen von historischem Bild, aktuellem Nachrichtengeschehen, Mythologisierung, Narration und der Bewegung, entsteht eine Matrix, auf der man als Zuschauer die äussere und seine innere Welt in Beziehung setzen kann. Hier werden sowohl Emotionen geweckt, wie auch der Intellekt zur Analyse des Zeitgeschehens angeregt. Es entsteht Theater, das über sich hinaus weist. Im Sinne Bert Brechts, der sagt: «Das schlimme am Theater ist, dass es immerfort Theater heisst — als ob es nicht immerfort etwas anderes wäre.» [8] Es zeigt eine Realität auf, die so komplex gestrickt ist, dass sie nur über einen künstlerischen Modus erfahrbar und begreifbar wird — ohne zu sagen, noch zu verbergen, sondern durch zeigen. Der Rezipient hat eine Möglichkeit zu erkennen. Die grösstmögliche Freiheit, was er darin erkennt bleibt ihm.

Hannah Arendt sagt:

«Das Erkennen hingegen spielt in allen, und nicht nur in den geistigen oder künstlerischen, Herstellungsprozessen eine Rolle. Es hat mit dem Herstellen gemein, dass es ein Prozess ist mit Anfang und Ende, dessen Nutzen kontrollierbar ist und der, wenn er nicht zu dem gewünschten Resultat führt, eben seinen Zweck verfehlt hat.» [9]

[8] Brecht, Berolt: ***Werke***, Berliner und Frankfurter Ausgabe
Bd. 21. Frankfurt am Main 1992, S.206

9 Arendt, Hannah: ***Vita activa oder Vom tätigen Leben***
München 1967, S.207

2.12 Premiere und Beteiligte

Premiere Study I & II (Clouds after Cranach):
26. November 05
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main

Premiere Study III:
21. April 2005
Bockenheimer Depot, Frankfurt am Main

Premiere der neuen Version:
2. Februar 2006
Spielzeiteuropa, Haus der Berliner Festspiele, Berlin

Choreographie: William Forsythe

Musik Study II: David Morrow
Musik Study III: Thom Willems

Bühne und Licht: William Forsythe

Text Study II: William Forsythe
Text Study III: Dana Caspersen, William Forsythe, David Kern

Kostüme: Satoru Choko, Dorothee Merg

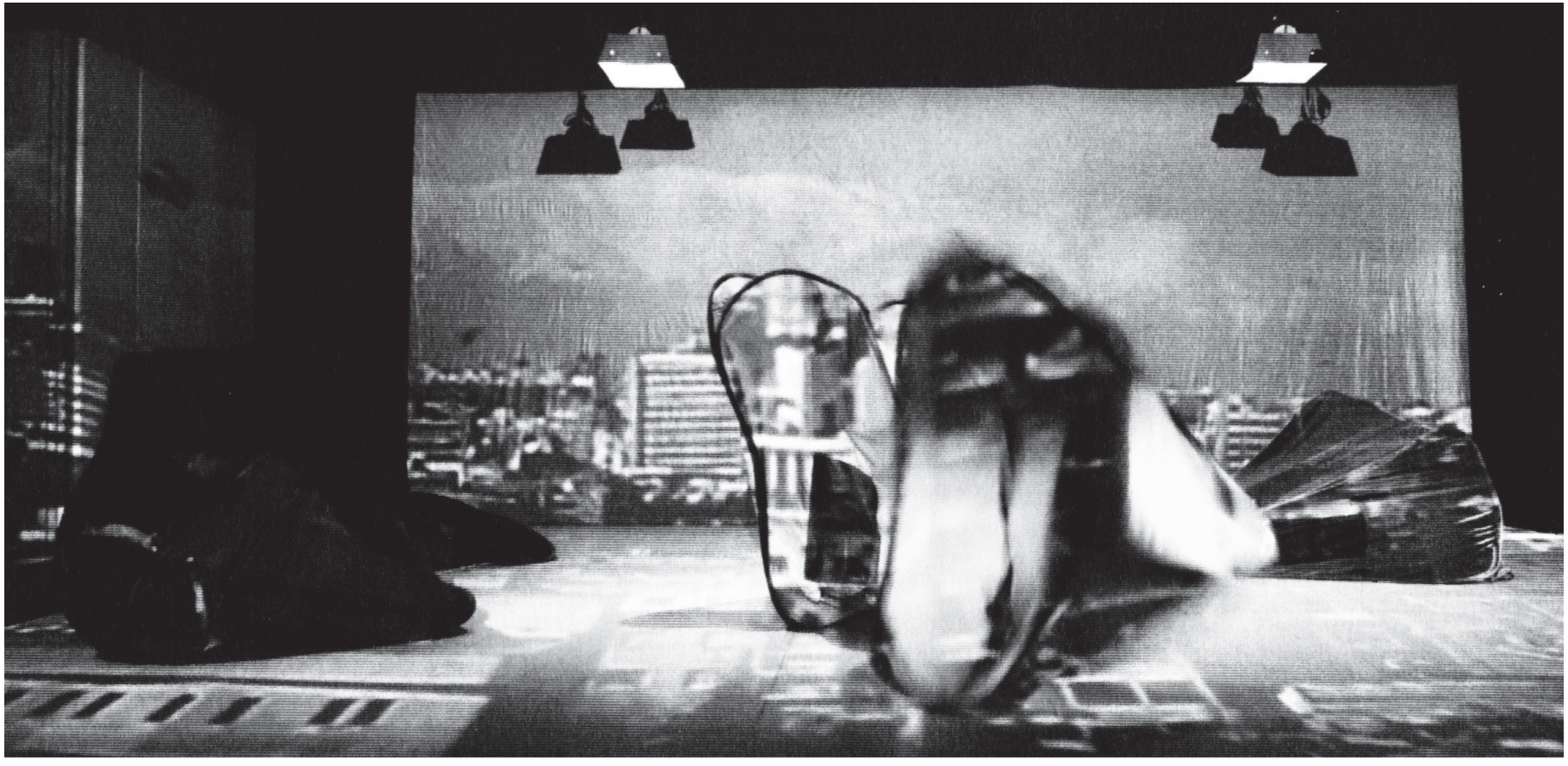
Klangdesign: Dietrich Krüger, Niels Lanz

Voice treatment/dsp programming:
Andreas Breitscheid, Oliver Pasquet und Manuel Poletti in Zusammenarbeit mit dem Forum Neues Musiktheater Staatsoper Stuttgart

2.13 Zum Bild: Klage unter dem Kreuz

Lucas Cranach d. Ältere zeigt in seinem Bild «Klage unter dem Kreuz» aus dem Jahr 1503 Maria und den Apostel Johannes, die nach der Kreuzigung und dem Tod Christi auf dem Berg Golgatha in tiefer Trauer ausharren. Sie sind als Hinterbliebenen sind im Zentrum der Komposition dargestellt und umstellt von den drei Gekreuzigten, die erstmalig in der darstellenden Kunst nicht frontal zum Betrachter, sondern in einer perspektivischen Drehung von etwa 90 Grad gezeigt werden. Der innovative Gedanke Cranachs, die Kreuzigung nicht auf die übliche Weise zu visualisieren, sondern ein Teilstück der überlieferten Szenerie abzuändern und dadurch das Genre um ein neues Darstellungselement zu bereichern, bedeutet gleichzeitig den Bruch mit einer von geistlicher sowie weltlicher Macht sanktionierten Tradition. Der Ort der Hinrichtung erscheint durch die gemarterten, blutigen Leiber, einem Netzwerk verdorrter Baumtriebe und einer bedrohlichen Gewitterlandschaft als eine entsetzliche Richtstätte. Cranach scheint es nicht darauf anzukommen, das Geschehen durch tröstliche Elemente abzumildern oder zu überdecken, sondern er zielt ganz darauf ab, das Gewaltige und Monumentale des Augenblicks zu zeigen. Das Werk gelangt 1804 als Säkularisationsgut in den Besitz des Hauses Wittelsbach und befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München.





3. Helena Waldmann «Letters from Tentland»

3.1 Intro

Im Jahr 2005 wird das Teheraner Fadj-Festival mit einer iranisch-deutschen Theaterprokuktion eröffnet. Die Choreographin, die bereits 2003 zu einem Workshop in die persische 15-Millionen-Metropole geladen war, kreiert zur Festivaleröffnung gemeinsam mit sechs iranischen Performerinnen, das Stück «Letters from Tentland.»

Am Tag vor der Premiere kommen, wie in Iran üblich, zwei Zensoren, um über die Aufführung zu entscheiden und diverse Szenen herausnehmen oder verändern zu lassen. Zwei Stunden vor der Premiere erscheinen acht weitere (männliche) Zensoren und befinden erneut über die Genehmigung zum Aufführen des Stückes. Mit diversen Änderungen wird das Stück am Premierenabend in Teheran aufgeführt.

Unter dem Titel «Return to Sender» tourt Helena Waldmann mit dem Stück in leicht abgeänderter Form durch Europa und Asien. Die Teheraner Darstellerinnen wurden durch in Deutschland lebende Exiliranerinnen ausgetauscht und mit ihnen auch Textpassagen abgeändert. Im Jahr 2007 wird das Stück in Nairobi, Egypten, Deutschland, in Gaza und Ramallah, Portugal, Pakistan, Afganisthan und Indien aufgeführt.

3.2 Kurze Stückbeschreibung

In dem Stück «Letters from Tentland» stecken die Performerinnen von Beginn bis Ende in Zelten. Sie bewegen sich in und mit ihnen, sprechen und singen aus ihnen heraus und die Zeltaussenwände werden von Bild- und Textprojektionen beleuchtet. Bis auf gelegentlich eine Hand und am Ende des Stückes die Gesichter der sechs Darstellerinnen, bleiben die Körper der Frauen dem Publikum verborgen.

Die Performance beginnt mir einer Diashow, die das Erscheinen der kleinen genormten Zelte im Iran dokumentiert. In allen Farben sieht man diese am Strassenrand, an Baustellen am Strand und in Parks.

Aus einem schwarzen Zelt auf der Bühne, schlüpfen nacheinander sechs farbige Zelte. Sie zwängen sich zusammengefaltet durch den schmalen Spalt und richten sich auf. Eines der Zelte kommt auf dem Kopf zu stehen. Eine Stimme dringt daraus hervor: «I need support!» Sie beginnen sich zu umschleichen, umarmen und verschlingen einander, hüpfen, springen, rennen.

Ein Zelt, das rote, beginnt zu den Versen des Dichters Nizam aus dem Jahr 1197 ein Solo zu «tanzen.» Während die persischen Schriftzeichen auf die Bühnenwand projiziert werden, vernimmt man ein Stimme aus dem Lautsprecher: «Der Vorstellung ist dein Palast entrückt....nur du, oh Gott, kannst unsern Zustand ständig wenden.»

Immer wieder verstummt die perkussionsartige Musik, und die Frauen beginnen zu sprechen. «Wo kommst Du her?» «Wer bist Du?» «Ich komme aus Tentland!» «Ich bin das Passbild, das nirgends hingehört!»

Dazwischen auf Zelt und Wände Projektionen der Stadt Teheran.

Am Ende öffnet sich einer der Reissverschlüsse und die Zuschauerinnen werden gebeten einzutreten. Sie werden auf die Hinterbühne geführt und zu Tee und Gespräch eingeladen.

3.3 Diktatorische Kunstkontrolle

Seit der islamischen Revolution 1979 ist es im Iran verboten, auf der Bühne zu tanzen. Bewegen sich einmal Körper mehr als üblich, lautet der politisch korrekte Terminus dafür «Rhythmische Bewegung.»

Wer in Iran Theater macht, ob Einheimische oder Ausländer, weis um die Willkür der Zensoren, die jedes Stück einer schonungslosen Kunstkontrolle unterziehen. Auch Helena Waldmann musste kurz vor der Premiere einen auf ein Zelt als Schatten projizierten Tanz und den Gesang einer Frauensolostimme herausnehmen, um überhaupt auftreten zu dürfen. Auch das Wort Tschador, das im persischen Zelt bedeutet, musste weggelassen werden.

Mit dem Kunstgriff, die Darstellerinnen ganz und gar in die Zelte zu stecken, hat die Choreographin der Zensur, die neben der politischen Aussage auch auf das Verhüllungsgebot bei Frauen penibel achtet, den Wind aus den Segeln genommen. Wird sonst vor den Premieren über jeden Zentimeter Stoff, der die Schauspielerinnen verhüllt bzw. zu wenig verhüllt verhandelt, so waren diese hier nun gar nicht mehr oder nur verschleiert durch das Fliegengitter zu sehen.

Die Analogie wird durch die Maskerade offensichtlich, die Idee unmissverständlich.

3.4 Das Zelt — «transvestische» Maske

Die Maske findet sich in vielen Kulturen in Kunst, Theater, in Ritus und Brauchtum wieder. Das Spektrum ihrer Verwendung reicht von der griechischen Tragödie über die ägyptische Totenmaske, von der Commedia dell-arte bis zu ihrem Einsatz im Theater des 20. Jahrhunderts. Die Tanzforscherin Gabriele Brandstetter geht auf den Diskurs der Gender-Forschung ein, der sich mit der «Maskerade» als eine Art und Weise, wie Weiblichkeit konstituiert wird, beschäftigt. Sie bezieht sich im Besonderen auf Judith Butler, die in ihrem Buch Das Unbehagen der Geschlechter [10] unter anderem danach fragt, ob eine spezifisch weibliche Geschlechterposition durch den performativen Aspekt der Maskerade als ein «Verfahren von Identitätsbildung» betrachtet werden kann. Hierbei kommt sie auf den von Judith Butler generierten Begriff der «transvestischen Performance» die laut Butler einer Fixierung auf das biologische Geschlecht «entnaturalisierend» entgegenwirkt.

Die Maske, in ihren vielfältigen Erscheinungsformen in theatralen Repräsentationen, inszeniert Körperkonzepte und markiert, so Brandstetter, «Zeichenfunktion der körperlichen Darstellung und kaschiert sie zugleich.»

3.5 Im Blickfeld



In dem Stück «Groosland» inszeniert die Choreographin Maguy Marin den nackten Körper als eine Maske des Körpers. Durch Kostüme, in denen die Tänzerinnen und Tänzer auf der Bühne wie sehr dicke Nackte aussehen, wird der Körperdiskurs auf die Form des Leibes gelenkt. Brandstetter sieht in diesem

[10] Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* Frankfurt am Main 1991



Tanzstück «den normativen Diskurs der alltäglichen (weiblichen) Maskerade zur Disposition gestellt.» Besonders da das in einer Kunstform geschieht, dessen Schönheitsideal der sehr schlanke, ätherische Körper als Ästhetikvoraussetzung galt: dem Tanz. Das Schönheitsideal wird grotesk und lächerlich durch die Fettkostüme inszeniert und verweist damit auf die kulturelle Konstruktion von Körper.

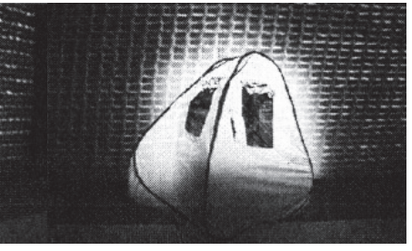
Ähnlich in den Mittelpunkt und gleichsam aus dem Blickfeld gerückt wird in dem Stück «Letters from tentland» von Helena Waldmann der Körper durch das Kostüm, die Maske «Zelt». Zur Disposition steht nun, durch den islamischen Kontext, der verhüllte Frauenkörper. Es findet ein inszeniertes nicht zu sehen geben statt, durch welches das Verbot und die Zensur — in diesem Fall das Verbot zu tanzen und die im Iran übliche Theaterzensur — eine Enthüllung erfährt. Dass den Stimmen der Frauen, aus ihren zum Teil grotesk wirkenden, tanzenden Zelten herausklingend, hier eine besondere Aufmerksamkeit zufällt, scheint eine logische Konsequenz. Die im übertriebenen Gehorsam eingehaltene Kleiderordnung weist über die Inszenierung auf die zur Anonymität gezwungenen Frauen. Ein Moment, der stark an Hannah Arendts Idee vom Handeln erinnert, welches aber sinnlos bleibt und in Vergessenheit gerät, wenn der Handelnde nicht namhaft gemacht werden kann und in der Anonymität verbleibt. Eine Öffentlichkeit gründet bei Arendt auf der Anwesenheit Anderer. Handelnd in Erscheinung treten vor Anderen heisst gesehen und gehört werden, damit es zu einer öffentlichen Erörterung führen kann. «Dass etwas erscheint und von den anderen genau wie von uns selbst als solches wahrgenommen werden kann, bedeutet innerhalb der Menschenwelt, dass ihm Wirklichkeit zukommt.» [11] Eine Enthüllung des WER ist an die Voraussetzungen politischer Freiheit gebunden, damit den Sprechenden eine Bedeutungshaftigkeit zukommen kann. Tschador tragende Frauen sind anwesend aber nicht wirklich sichtbar. Wie im Stück deutlich wird, sind vor allem ihre Stimmen, die Worte anwesend.

Aus diesem Blickwinkel bedient sich Helena Waldmann hier einer Strategie, die zu einer besonderen Spannung führt: durch das Aufzeigen von anonymisierender Form und individueller Stimme stellt sie die Tatsache des Unsichtbarbleibens der Protagonistinnen zur Debatte. Im Zusammenhang mit Hannah Arendts Credo von der Sichtbarkeit, stellt sich die Frage ob, und in welcher Form eine Kommunikation von der Sichtbarkeit der Kommunizierenden abhängt und auch, wenn dieser Gedanke weitergeführt wird, wie dieses nicht sichtbar sein in Verbindung mit den neuen und neuesten Medientechnologien und deren Kommunikationsformen zu Denken ist.

3.6 Fremdbild — Feindbild

Ob im Westen oder Osten aufgeführt, weist das Stück über den Verhüllungsmodus und die sich daraus ergebenden Projektionen auch auf Fremdbilder oder Feindbilder. Das Feindbild ist in allen Kulturen anzutreffen und hat für Gemeinschaften funktionale Bedeutung. Mit Hilfe von Feindbildern lassen sich symbolische Territorien abstecken. Einschluss und Ausschluss generieren.

[11] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder Vom tätigen Leben*** München 2002, S.62



Sehen wir das Zelt in «Letters from Tentland» als Kostüm, kann man darin eine semiotisch verdichtete Bedeutung lesen. Der Tschador steht dann für die Unterdrückung der Frau, religiöse Zwänge und fundamentalistische Bestrebungen.

Auch hier werden Zeichen wirksam, die im Sinne Roland Barthes als Mythos aufscheinen. Das Zelt als solches als Signifikant, das Zelt als Kostüm als Signifikat. Es wird zum Zeichen von islamischer Kleiderordnung für Frauen.

Helena Waldmann bedient mit den «Letters from Tentland» genau das, in der westlichen Welt vorherrschende Klischee der verschleierten Frau. Was in Teheran aufgeführt zur subtilen Kritik am totalitären Regime verstanden werden kann, wird im Westen zum Zerrbild der unterdrückten, unfreien Frau. Je nach Kontext der Aufführung verschieben sich die Bedeutungen und was dort verfremdet zum bewegten (Alltags)Bild wird, befremdet hier und bedient sich am Feindbild.

3.7 Interkulturell — zwischen den Kulturen. Eine Frage der Übersetzung?

Helena Waldmanns Stück, das in und für Teheran kreiert wurde, zieht mittlerweile erfolgreich durch die Welt. Die Metapher des Zeltes, das explizit für das Verborgene, den Zwang zur Unsichtbarkeit der Frauen in einem Zwänge ausübendem Regime verweist, bedürfte aber eigentlich einer Übersetzung um, zum Beispiel in Mitteleuropa, verstanden zu werden. Inwieweit kann und soll ein Publikum diese Übersetzung anstellen? Oder liegt gerade da das Politische eines Stückes wie den «Letters from Tentland», dass diese Übersetzung im Sinne Walter Benjamins das Fremde im Eigenen erspüren lässt? Eine Übersetzung des Stückes von der fremden in die eigene Kultur könnte mit Benjamin das Echo der fremden, in der eigenen Sprache erwecken. Wobei es aber keinesfalls darum geht, diese wieder wie ein Original zu lesen, sondern gerade den Raum für Fremdes offen und unangetastet zu lassen. Der Versuchung einer Okkupation zu widerstehen. Die (Arendtsche) Vielheit geltend zu machen.

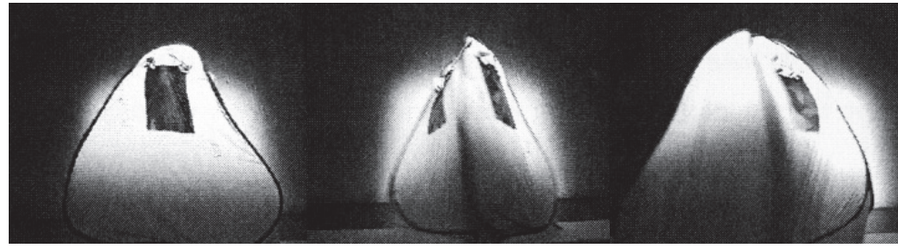
3.8 Zeichen im Zwischen

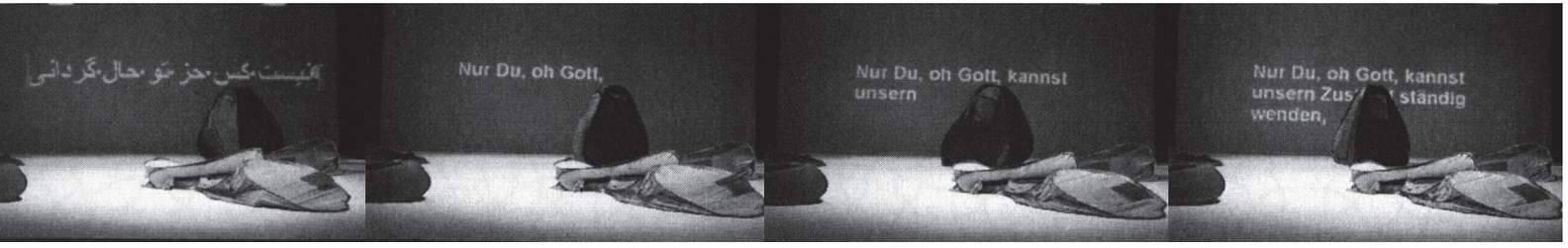
Theater greift auf Zeichen zurück, die in der Kultur vorhanden sind. Die Funktion der Zeichen trägt dazu bei, dass die Kultur sich reflektierend selbst gegenüber treten kann. [12]

Das Zelt bietet neben der Analogie zum Wort Tschador, zahlreiche Assoziationsmöglichkeiten. Aus politischen und ökonomischen Gründen müssen viele Migranten heute unfreiwillig in temporären Behausungen leben. In den Grenzgebieten von Krisenregionen zeugen Flüchtlingslager, die aus Zelten bestehen, von Flucht, Leid, Entbehrung und Verlust.

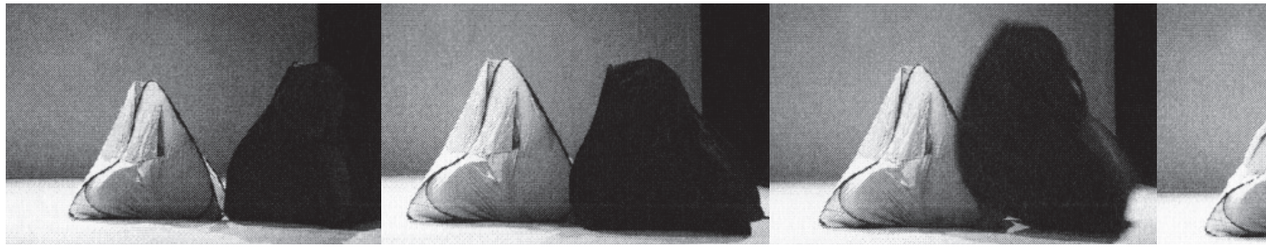
Sowohl in Marins «Groosland» als auch in «Let-

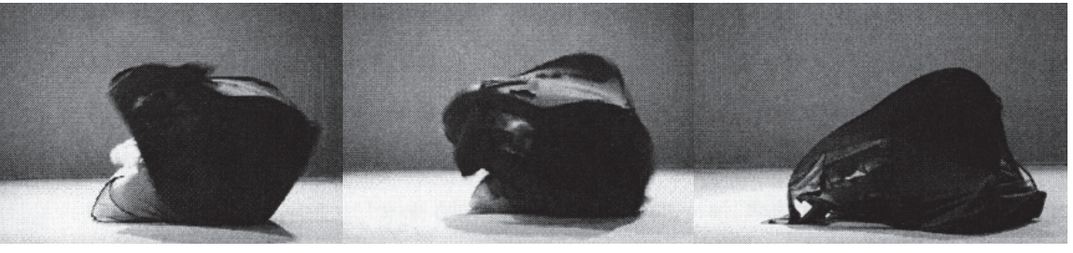
[12] Vgl. Fischer-Lichte, Erika: ***Semiotik des Theaters. Eine Einführung*** Band 1: ***Das System der theatralischen Zeichen***, Tübingen 2007

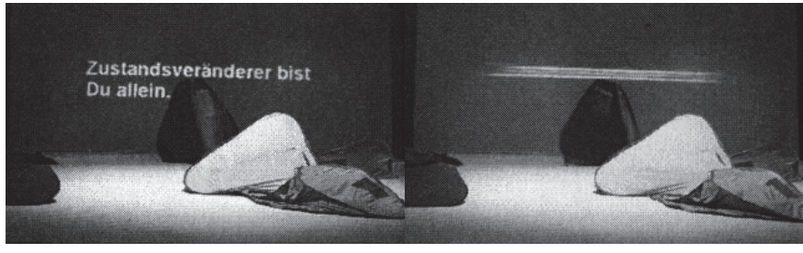



Nur Du, oh Gott,
Nur Du, oh Gott, kannst
unsern
Nur Du, oh Gott, kannst
ständig
wenden,

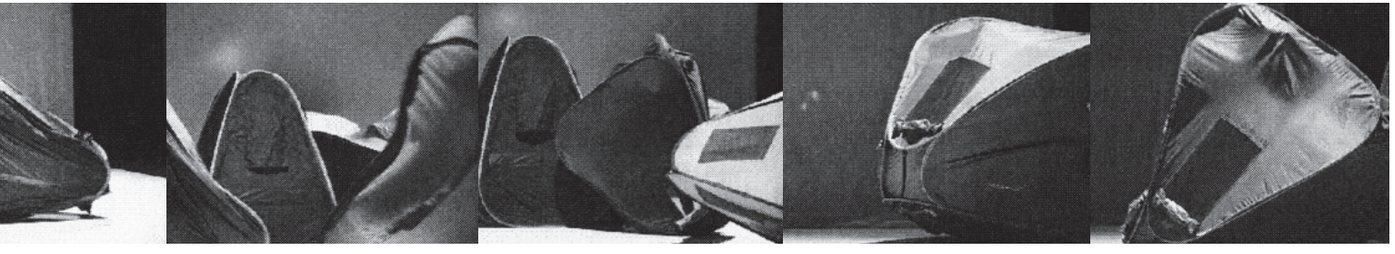







Zustandsveränderer bist
Du allein.





ters from Tentland» wirken Zeichen, spiegeln, reflektieren. Es geht um den Körper und darüber hinaus um die Bilder die sich eine Gesellschaft von Körper macht, die Ästhetikkonzepte, die über diese Bilder wirken und eben auch die Fremd- oder Feindbilder, die sich etabliert haben und einer Reflektion bedürfen.

Sowohl die Zeichen selbst wirken zwischen den Menschen als auch die Zeichen, die uns das Theater, der Tanz, die Inszenierung zu sehen gibt, um mit ihnen zu verfahren. Dieses Zwischen kann als Arendtsches Herstellen von Öffentlichkeit ebenso wie als Arendtsches Handeln verstanden werden. Ein Zwischen das Starrheiten aufbricht, weil es selbst, als Zeichen, im Zwischen beweglich ist und beweglich sein muss, um seiner Funktion gerecht zu werden. Im Zwischen findet die Kommunikation statt.

3.9 Inszenieren — hergestellte Gegenwart

Der Germanist und Philosophieprofessor Martin Seel vertritt in seinem Aufsatz »Inszenieren als Erscheinenlassen.» [13] die These, dass die Funktion jeder Inszenierung das Herstellen von Gegenwart ist. Mit Gegenwart meint Seel Dinge der Welt und des Lebens, die uns etwas angehen, die aber von einer Koexistenz unüberschaubarer Möglichkeiten des Verstehens, Handelns, Wahrnehmens und Bestimmens geprägt sind. In einer Inszenierung, also im Moment der Herstellung im Sinne eines Herausstellens und Hervortretenlassens einer bestimmten Gegebenheit, wird diese unübersehbar und als gegenwärtig erfahren. Dieses öffentliche Erscheinenlassen von Gegenwart [14] geschieht in einer Theatersituation auf einer sinnlichen Ebene. Für ein Publikum wird diese, im Moment der Herstellung produzierte Gegenwart, unmittelbar erfahrbar.

Das Kunstwerk ist eine Inszenierung von Handlungen, die wiederum die Inszenierung als solche hervorbringt. Welchen Sinn und Zweck ein Werk hat, hängt letztendlich von den angewandten Strategien dieser symbolischen Produktion von Bedeutungen ab.

In einer Welt der Informationen, die uns die Gegenwart im Format eines globalen Dorfes in unsere Wohnstuben bringt, kann eine Theaterinszenierung wie die «Letters from Tentland» eine Möglichkeit zur Annäherung beitragen. Es hat aber, so meine persönliche Meinung, auch einen Gestus inne, der deutlich den Standpunkt der westlichen Theatermacherin und ihr, in diesem Fall mitteleuropäisches, Verständnis von Freiheit zeigt. Das Bild von der verborgenen, machtlosen und unterdrückenden Zwängen ausgelieferten Frau wird eher grob zementiert als subtil hinterfragt.

An dieser Stelle soll erwähnt sein, dass die Idee der Freiheit, wie sie Hannah Arendt definiert und wie sie aus der antiken, griechischen Idee des Politischen abgeleitet ist, ein in der westlichen Kultur tief verankertes humanistisches Gedankengut birgt. Inwieweit dieses auch für den islamischen Kulturkreis Gültigkeit haben könnte, sei in Frage gestellt. Aber: auch dieser Gedanke etabliert sich über die Rezeption des Stückes, des Kunstwerkes. Es «gestaltet seine eigene performative (und letztlich politische) Macht, das herzustellen, worüber es spricht.» [15]

[13] Seel, Martin in: ***Josef Früchtl und Jörg Zimmermann*** (Hg.): ***Ästhetik der Inszenierung***, Frankfurt am Main 2001, S.48

[14] Vgl. Seel, Martin in: ***Joseg Früchtl und Jörg Zimmermann*** (Hg.): ***Ästhetik der Inszenierung***, Frankfurt am Main 2001, S.56

[15] von Hantelmann, Dorothea: ***«I promise it's performative». Zum Verhältnis von Performativität und zeitgenössischer Kunst*** aus einem Vortrag im Rahmen des Kolloquiums ***«Performative Installation»*** im Museum für Gegenwartskunst, Siegen, November 2003

3.10 Zusammenfassung

Im Tanz wird der Körper wie in kaum einer anderen Kunstform sichtbar. «Letters from Tentland» aber ist ein Stück über das Verhüllen und gerade dadurch geschieht eine Enthüllung des Verbots, den Körper zu zeigen.

Der normative Diskurs zur inszenierten Thematik, nämlich die Situation der Frauen in Iran und das Thema der verschleierten Frau islamischen Glaubens weltweit, wird zur Disposition gestellt. Darüber hinaus auf das Fremde und das Fremdbild verwiesen.

Der Kontext einer Aufführung trägt zur Bedeutungsgenerierung bei. Die Lesart eines Stückes verschiebt sich mit dem kulturellen Hintergrund der Aufführungssituation; sowohl in Bezug auf den Ort, als auch auf das Publikum. Die Wirksamkeit der Zeichen etabliert sich im Zwischen der Menschen. Ihr Inter-esse an dem Gegenstand der theatralen Inszenierung lässt einen Arendtschen Erscheinungsraum entstehen, in dem die Zeichen ihre Wirksamkeit entfalten können. Kommunikation entsteht.

Mit dem Erscheinen einer Tanzhandlung wird Gegenwart hergestellt, die vom Zuschauer unmittelbar erfahren wird. Handeln und Herstellen finden im Erscheinungsraum statt. Die Kunst, die auf der Bühne performativ Gestalt annimmt, stellt gleichzeitig das her, worüber sie erzählt.

3.11 Premiere und Beteiligte

Premiere «Letters from Tentland» während des Fadji-Festivals in Teheran im Januar 2005

Choreographie: Helena Waldmann

Darstellerinnen: Zohreh Aghalou, Pantea Bahram, Mahshad Mokbheri, Banafshe Nejati, Sara Reyhani, Sima Tirandaz

Regieassistenz: Rima Raminfar, Shabnam Koshdel

Dramaturgie: Susanne Vincenz

Video: Anna Saup, Karina Smigla-Bobinski, Farshid Behzad

Bühne: Helena Waldman , Narmin Nazmi

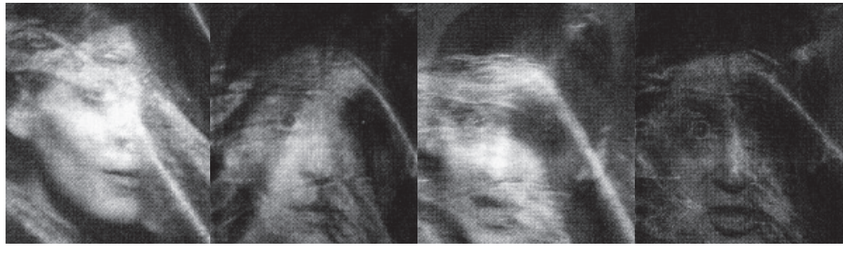
Bühnenbildassistenz: Ali Reza Biraghi

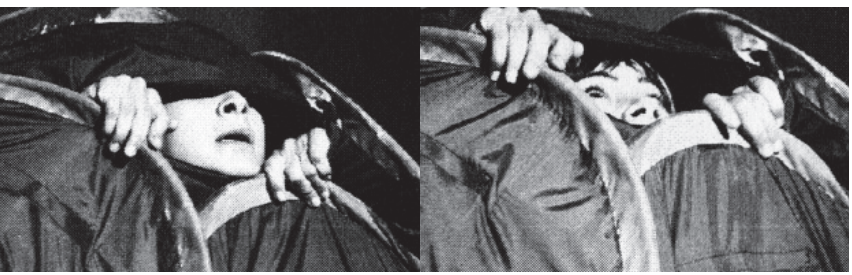
Musik: Mohammad Reza Mortazavi Parissa & Ensemble Dastan, Alexei Aigi & Ensemble 4-33, Hamid Saedi & Reza Mojhadas, Raz Mesinai, Muslimgauze, Axiom of Joyce

Stimme: Ines Burdow

Licht: Herbert Cybulska

Eine Produktion von Goethe Institut und Dramatic Arts Center Teheran mit Unterstützung des Hauptstadtkulturfonds, Berlin.





Teil

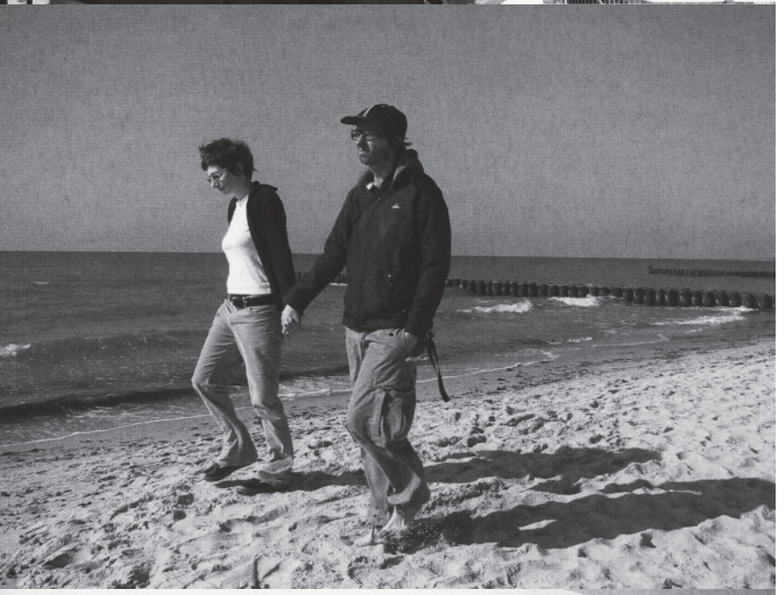
B2 Auf der Suche nach der Schnittmenge zwischen der Kunst und dem Politischen.

Exemplarische Untersuchungen an zwei Beispielen aus der Bildenden Kunst.

Einzelarbeit Jorinde Nisse

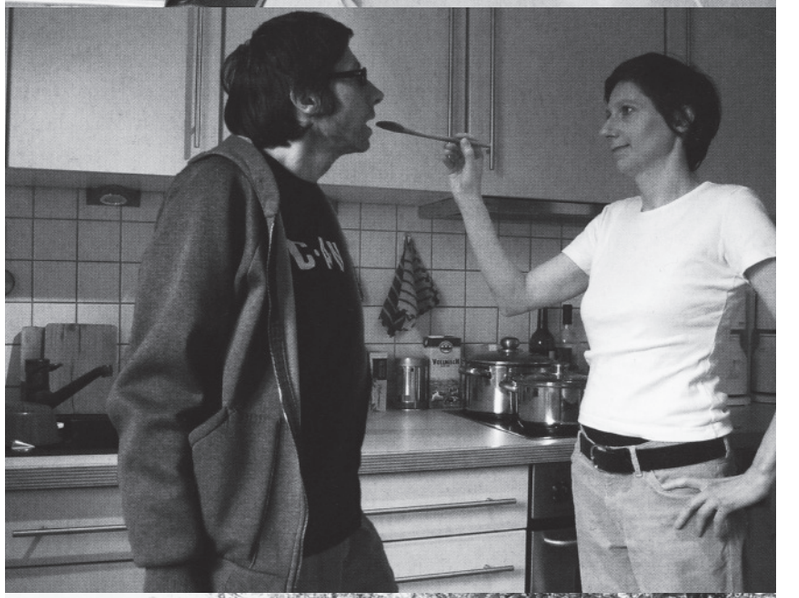

Judith Butler
Das Unbehagen der
Geschlechter
edition suhrkamp


ITALIEN

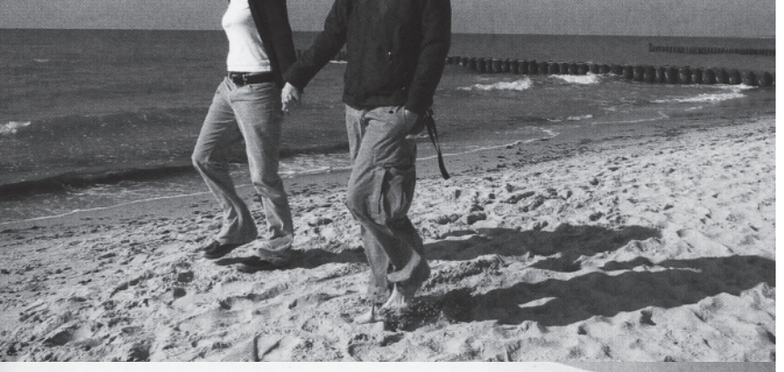


















4.1 Einleitung — Bei mir bist du schön

Im Folgenden werde ich eine Auswahl von Arbeiten der Künstlerinnen Daniela Comani und Marlene Dumas vorstellen und untersuchen. Ziel ist es, dem Politischen in den jeweiligen Arbeiten auf die Spur zu kommen. Meine Wahl fiel auf diese beiden Künstlerinnen, da ich mich von der Aussagekraft ihrer Arbeiten stark angesprochen fühlte. Für mein Empfinden gelingt es beiden auf höchst unterschiedliche Art und Weise Themen zu berühren, die auch im Kontext der Cultural und Gender Studies eine wichtige Stellung einnehmen. Sie führen ihr Publikum direkt in aktuelle Diskurse hinein.

«Eine Glückliche Ehe» — Daniela Comani

Eine Fotoserie in der Ausstellung «Das achte Feld». Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960, Museum Ludwig, Köln 2006

«Female» — Marlene Dumas

Eine Auswahl von Aquarellen aus der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle in Baden Baden 2006

4.2 Daniela Comani — zur Person

Die Künstlerin Daniela Comani wurde in Bologna geboren und studierte dort 1984-88 an der Accademia di Belle Arti. In den Jahren 1989-1993 war sie Meisterschülerin an der Hochschule der Künste in Berlin, wo sie heute auch lebt und arbeitet.

4.3 «Eine glückliche Ehe» — Bildbeschreibungen

Erster Blick

«Eine glückliche Ehe» ist der Titel von Daniela Comanis Fotoserie über Wirkungsweise und Wirkungsmacht binärer Geschlechterbilder. Als «work in progress» im Jahre 2003 begonnen, wird sie mit immer wieder neuen Sequenzen fortgesetzt. Ein Ende ist nicht abzusehen. Zu sehen ist in diesen Szenen einer Ehe ein junges Paar in ihrem Alltag zu zweit. Sie wirken zurückhaltend, ein bisschen alternativ, politisch korrekt und aufgeklärt, der Ehemann hält nicht zufällig Judith Butlers «Gendertrouble» im Taschenbuchformat in der Hand.

Dies zum ersten Bild - insgesamt sind es sieben, die in der Ausstellung «Das achte Feld» im Museum Ludwig gezeigt wurden. Auf diese Auswahl aus der umfangreichen Reihe möchte ich mich beziehen, sie scheinen mir geschickt gewählt und aussagekräftig.

Zu sehen sind weitere sechs Szenen:

Im Homeoffice: sie telefoniert, er ist am Computer.

In der Weinabteilung: sie steuert den Einkaufswagen, er wählt den Wein aus.

In der Küche: sie reicht ihm den Löffel zum probieren.

Strandspaziergang: Hand in Hand.

Auf dem Parkplatz: sie steht einsteigebereit an der Wagentür, er hat die Kühlerhaube geöffnet und beugt sich über den Motor.

Schliesslich: sie sitzt im Sessel, ist schwanger, er kniet neben ihr und hat seine Hand auf ihren Bauch gelegt.

Beide sind leger angezogen, Hosen und T-Shirt, die Haare mittellang, ihre Brille wirkt etwas modischer - hier ein Hauch von Schminke, dort der Dreitagebart.

Zweiter Blick

Gesten, Körperhaltung und Accessoirs - was auf den ersten Blick unspektakulär und leicht androgyn wirkt, erstarrt im Moment der fotografischen Festschreibung. Unwillkürlich schaut man ein zweites Mal genauer hin und entdeckt: die Ähnlichkeit ist nicht Ausdruck der Seelenverwandschaft und des stillen Glücks, sondern die beiden Darsteller sind ein und dieselbe Person, sich selbst an die Seite gestellt, zunächst separat fotografiert, dann digital montiert. Die Künstlerin Daniela Comani tritt in Erscheinung, sie zeigt sich als Autorin, Subjekt und Objekt der Arbeit.

Das Repertoire der Bilder in unseren Köpfen erscheint unerschöpflich, die Künstlerin kann mit eher sparsamen Mitteln Dinge zitieren und andeuten, den BetrachterInnen ist es ein leichtes sich in die Assoziationskette einzuschalten, selber den Faden aufzunehmen.

4.4 Gender und Performativität — Kopie ohne Original

Mit Judith Butler ist Geschlechtsidentität «die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äusserst rigiden regulierenden Rahmens von Akten wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren, und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.» [1] Als Vor-denkerin feministischer Theoriebildung hält Judith Butler mit ihrer Theorie der gender performances und der Idee der performativen Subversion dem Subjekt die Möglichkeit offen, kulturelle geschlechtliche Zuschreibungen nicht allein als Repression und von aussen aufgezwungene Rollenmuster zu erleben, sondern sie sich zitathaft und ironisch anzueignen. Ziel dieser Art des Umgangs ist es, intersubjektive Realität mitzubestimmen. Im Sinne eines un-doing gender kann in der kritischen Auseinandersetzung die soziale «Aufführung» zunächst hinterfragt und letztlich aufgelöst werden. Hier liegt auch im Arendtschen Sinne die Chance des Neuanfangs, zu Erkenntnis und Veränderung.

Mit dem deutlichen Verweis auf eben jene Zusammenhänge im ersten Bild der hier besprochenen Serie, stellt auch Daniela Comani mit ihrer Arbeit die Frage nach Vorbildern und Nacherzählungen. Es gelingt ihr über die mediale Umsetzung gleichzeitig eine Metaebene einzuziehen, mittels derer sie die Postproduktion im Photoshop mit kultureller Herstellung von Geschlecht gleichsetzt.

Die Entdeckung, dass die Künstlerin in ihren Bildern beide Protagonisten ihrer Alltagsszenen verkörpert, vermag in dieser eher kleinen ironischen Geste die Frage zu stellen, ob sich aus der Erkenntnis über die kulturelle Konstruiertheit des Subjekts herleiten lässt, dass dieses auch determiniert ist. Hier zeigt sich das Politische in ihrer Arbeit: Die Frage nach Natürlichkeit steht erneut im Raum. Als nur eine von vielen Binaritäten zeigt sie sich und wird debattierbar als neu verhandelbare Grösse.

Mit Judith Butler als Referenz wissen wir, dass der Diskurs hier nicht halt macht: die Unterscheidung und Trennung in biologisches und kulturelles Geschlecht führt zurück in einen Biologismus von dem wir uns gerade verabschiedet hatten. Daniela Comani gelingt es, durch die fiktive Herstellung, die Re-inszenierung einer vermeintlich alltäglichen Konstellation, die RezipientInnen erneut zur Auseinandersetzung mit diesem Konstrukt zu bewegen. Die Kunst reibt sich am Bestehenden und kann so politische Wirkung entfalten.

4.5 Das Zwischen — Geschlecht als Kontinuum — Kleider machen Leute

Was würde geschehen, wenn die Geschlechtsidentitäten aufgelöst in ihrer Dualität täglich neu zur Disposition stünden? Ähnlich der Frage: Was ziehe ich heute an? Welche Seite meiner Identität lebe ich heute?

Es ist klar, dass es Daniela Comani in dieser Arbeit nicht um Verkleidung oder sexuelle Stilisierung geht. Sie vermittelt bewusst den Eindruck von Normalität, denn ohne die symbolische Ordnung als Geschlechterinstanz funktionieren weder crossdresser noch Geschlechterillusionisten, der Übertritt zeigt sich erst an der Imitation.

Beide Partner der «glücklichen Ehe» wie sie sich uns in den verschiedenen Beziehungsanekdoten zeigen, tragen Hosen. Auf plakative Inszenierung des Weiblichen wird ebenso verzichtet wie auf eine starke Akzentuierung männlicher Attribute, doch spätestens ab dem Moment der Erkenntnis über die digitale Verdoppelung der Selbstinszenierung der Künstlerin ergeben sich Assoziationen zu gleichgeschlechtlichen Paaren wie auch zu cross-dressing und drag. Prozesse der Geschlechtersozialisation und deren Wirkungsweise auf die Strukturierung von Lebensverhältnissen werden thematisiert. Einmal mehr gilt: Kleider machen Leute, Requisiten und Accessoirs markieren den «kleinen Unterschied».

[1] Butler, Judith: ***Das Unbehagen der Geschlechter***, Frankfurt/M. 1991, S.60.

Alles was Daniela Comani in den Fotoaufnahmen trägt ist weder Ausleihe noch Kostümierung sondern, Teil ihrer eigenen Garderobe, stammt aus demselben Kleiderschrank. Mit diesem Wissen bricht der flüchtige Eindruck von Normalität sofort wieder auf. Die gespielte Affirmation des bekannten und anerkannten Bildes von den Geschlechtern ist offengelegt und kann befragt werden. Nature or nurture, woher kommen unsere Vor-Bilder, was ist echt, was falsch? Wenn hier die Frau den Mann spielt und es ihr offensichtlich so einfach gelingt das Publikum zu überzeugen, spielt sie dann nicht auch als Frau die Frau und könnte nicht auch der Mann entsprechend sein Mannsein anders inszenieren?

Die Ausstellung «Das achte Feld - Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960» im Museum Ludwig bildet den Rahmen der Arbeit von Daniela Comani. Ein kuratorischer Fokus liegt auf der Frage nach pluralen sexuellen Identitäten, die gezeigten Arbeiten bilden eine Auslegeordnung, es wird deutlich dass sich ein Wandel vollzieht.

Mit ihrer Intervention in bestehende Bilder, die ihr über die Sichtbarmachung der gleichermassen labilen wie anscheinend ganz klaren Vorstellungen von den «zwei Geschlechtern», «Mann-Frau», «homo-heterosexuell» gelingt, thematisiert die Künstlerin die heterosexuelle Matrix, die die Schablone zum Erhalt ihrer eigenen ideologischen Struktur braucht. Die Hegemonie dieser Vorgabe lässt kaum Pluralität zu, lässt die Ahnung von Alternativen aus dem Blickfeld rücken. Wir dürfen entweder Mann oder Frau, hetero- oder homosexuell, schwarz oder weiss etc. sein.

Welche Möglichkeiten individueller Lebensentwürfe ergeben sich jenseits dieser Polaritäten? Können oskarnominierte Filme wie «Brokeback Mountain» und «Transamerica» als Indizien einer zunehmenden Akzeptanz gewertet werden, oder sind sie nicht vielmehr ein Ausdruck neoliberaler Marktstrategien, wo der Flirt mit anderen Sexualitäten lediglich dazu dient neue Zielgruppen zu erschliessen, während sich Marginalsierung und Diskriminierung im Alltag fortsetzen?

Sichtbarkeit ist nicht identisch mit Repräsentation. Sie suggeriert Teilhabe, politische Repräsentation und Integration, ist jedoch ein Versprechen das sich nicht immer einlöst.

Sichtbarmachen, das Glück der Öffentlichkeit nutzen ist ein Potenzial der Kunst.

Comanis Arbeit verweist auf die visuelle Allgegenwart heterosexueller Lebensformen, auf «glückliche Ehen» und gibt gleichzeitig die Kehrseite der Medaille, die Unsichtbarkeit einer Möglichkeit anderer Selbstbeschreibungen zu sehen.

Sichtbarkeit war und ist ein zentrales Schlagwort in schwul-lesbischen Diskursen, wo der Begriff zum einen identitäts- und gemeinschaftsstiftend wirkt, gleichzeitig für eine weitere Variante der Typisierung und der normativen Festschreibung steht, die ein Zwischen nicht zulässt.

Doch gerade dieses Zwischen, was von der vorherrschenden Gender- und Sexualitätsnorm abweicht, konstituiert sich in einer queeren (Sub-)Kultur.

«Queer» (engl.: schräg, seltsam, verdächtig, eigenartig), wurde zunächst als Schimpfwort für schwule Männer gebraucht, avancierte dann zur positiven Selbstbezeichnung und steht heute für eine (Selbst-)Beschreibung verflüssigter sexueller Identität. Eine «utopian vision of sexes without genders» ist als aktueller Gegenentwurf zu jeglicher Norm gedacht, bezeichnet darüber hinaus eine generell identitätskritische Politik, insistiert auf einer Politisierung der Geschlechterverhältnisse im erweiterten Sinn.

Dazu gehört das coming-out als Geste des Sich-Zeigens, des «Sagens wer einer ist»[2] im Arendtschen Sinne, in potenzierter Form. Der bekenntnishafte Charakter eines solchen Moments, wo das Private als politisch in Erscheinung tritt, geht oft einher mit dem Bedürfnis nach visueller Repräsentation. Die Grenzen von einem Wunsch nach Sichtbarkeit zu einem Zwang zur Sichtbarkeit sind jedoch fliessend. Virtuelle Ausstellungs- und Begegnungsorte im Netz

[2] vgl. Arendt, Hannah: ***Die Enthüllung der Person im Handeln und Sprechen*** in: ***Vita Activa oder vom tätigen Leben***, Piper, München 1981

wie «youtube» und «myspace» feiern Hochkonjunktur. Es wird gefilmt und fotografiert wie noch nie, jedes Handy ist Fotoapparat und Kamera zugleich.

Mit vermehrter Sichtbarkeit aber wächst auch die Gefahr des normativen Zugriffs und der Kontrolle seitens der Disziplinargesellschaft. Die Vereinnahmung durch den Mainstream droht genau in jenem Moment in dem sich ein Bemühen auch von künstlerischer Seite zeigt, neue Bilder und damit eine Erweiterung der Identität in ihrer Reformulierung zur Vielheit zu schaffen. Die Spass- und Spektakelgesellschaft nutzt unterschiedslos jede Form der visuellen Sensation, dementsprechend wird auch jede noch so triviale Fernsehveranstaltung besonders honoriert, sobald sie mit schwulen oder lesbischen Protagonisten aufwarten kann.

CSD-Paraden bedienen inzwischen ähnliche Bedürfnisse bei Zuschauerinnen und Zuschauern. Selbstinzsenierung in der Maskerade, go drag - auch die Kunst spielt immer wieder mit dem schillernden «Zwischen». Bereits um 1920, als Marcel Duchamp sich als Frau inszeniert, wirkt seine Geste provokant. Die Pose ist gelungen - verführerisch wirft sie die Frage nach der Weiblichkeit als Maskerade auf, Ambivalenzen werden in der Ironisierung des Geschlechterregimes thematisiert.

... «doing drag is sexy and dangerous, a chance to flout convention and subvert the norm and have women scream for you» [3]

4.6 Künstlerische Strategien: «how do i look?»: Wie sehe ich, wie sehe ich aus?

Hat die Kunst, deren Medium das Bild ist, eine Chance, gegen die Bilderflut der Wirklichkeit, «echte Bilder» zu erzeugen? Sie kann beispielsweise über das Sichtbarmachen von Differenz gesellschaftlich intervenieren. Sie kann «alte» Bilder erzeugen im Sinne Villém Flussers, mit «stillen Bildern» versuchen die Bilderflut zu überlisten. Künstlerische Intervention kann wirksam werden, wenn sie sich der Tyrannei der Sichtbarkeit entzieht, indem sie die Nähe zu plakativer Deutlichkeit meidet, in die Zwischenräume schauen lässt und mit verschlüsselten Botschaften arbeitet.

Oft bedarf es des genaueren Hinsehens auf Inhalte und Bedeutungsebenen, die nicht an der Oberfläche liegen, der Partizipation seitens der RezipientInnen.

Dies gilt auch für Daniela Comanis Arbeit, wenn sie auf Stilmittel wie Überzeichnung oder überhaupt auf spektakuläre Setzungen in der Inszenierung ihrer Fotografie verzichtet. Sie suggeriert zunächst sogar eine scheinbar teilnahmslose Beobachtung, denn die Vielschichtigkeit ihrer Botschaft erschliesst sich erst auf den zweiten Blick.

Dazu verhilft die Analyse der Inszenierung selbst, wo das technische Verfahren als eine Metapher für die Ebene der Bedeutung gelesen werden kann. Durch technische Überarbeitung und Montage kann eine Verdoppelung der Künstlerin stattfinden. Indem sie sich gleichzeitig männlich und weiblich zeigt, kommt in der Simulation des anderen Geschlechts das Performative zum Ausdruck.

Der Verweis auf Judith Butlers These zum Performativen als Kopie ohne Original, dem doing gender klingt deutlich an. Aber auch die Suche und Sehnsucht des Individuums nach Identifikationsmöglichkeiten ist thematisiert.

Das Rollenspiel, die Selbstdarstellung und das (Selbst-)Porträt als Metapher sind Themen und Strategien, die um das zentrale Thema der menschlichen Identität als Stichwort der postmodernen Zeit kreisen; die Dekonstruktion als Mittel der Darstellung ist ihr transdisziplinäres Verfahren.

Daniela Comanis Fotos stehen in der Tradition fotografischer Selbstinszenierungen, deren einschlägigstes Beispiel die Werkreihen von Cindy Sherman sind. Sherman geht es um Hinweise auf Vor-Bilder die wir in uns tragen. So macht sie in ihren Filmstills, mittels derer sie die Ikonografien Hollywoods abruft, ihre RezipientIn zur KomplizIn, denn das Bild vollendet sich im Blick der Betrachterin. Eindeutige Posen zitieren die Stars der Leinwand, in ihrer Übersetzung

[3] Berühmter Dragking: http://dredking.com/clippings/wreckingball.tm, 03.04.2004

und Überzeichnung entlarvt sich das Blickregime, es liegt offen. Die künstlerischen Arbeiten geben ein Analyseverfahren an die Hand mit dem es gelingt, die tief in unser Bewusstsein eingeschriebenen Vorgaben zu identifizieren und zu sehen zu geben. Beide Künstlerinnen arbeiten mit dem eigenen Körper, sie führen uns in einer langen Reihe von Bildern unendliche Entwürfe möglicher Identitäten vor. Grenzen sind erkennbar, zerfliessen aber bereits im nächsten Augenblick, die Vielheit unterwandert die Statik der hegemonialen Vorgabe.

4.7 Das Politische: privat/öffentlich: verwischt

«Das Private ist politisch», ein Thema der 70er Jahre - nicht nur die Feministinnen stellten mit diesem Postulat die Trennung der beiden Bereiche radikal in Frage. Es sollte damit verdeutlicht werden, dass die im bürgerlichen Denken verwurzelten Modelle der Kleinfamilie und der Zweierbeziehung nicht nur überlebt waren, sie waren in ihrer vermeintlichen Unantastbarkeit konstitutiv für ein System der Festschreibung von Rollen, die ein Patriarchat und ein Modell gesellschaftlichen Zusammenlebens stützten, das es zu entlarven und schliesslich zu verändern galt. Das Private in das Licht der Öffentlichkeit zu rücken, es somit angreifbar, debattierbar zu machen und im veränderten Kontext zu entmachten war das Ziel.

An dieser Stelle wäre der Debattierraum, den Hannah Arendt als Öffentlichkeit bezeichnet und in dem das Politische in seinem ganzen Facettenreichtum stattfinden kann, ihrer eigenen Argumentationsweise folgend um das Private zu erweitern. Ihre ursprünglich gesetzte Trennung, streng nach griechischem Modell von Oikos, privat - und der Polis im Sinne von städtisch-staatsbürgerlich-politisch, greift heute nicht mehr. Perspektivenpluralität auch im Hinblick auf Geschlechterrollen zu fordern, Neuverhandlung des Menschlichen zwischen den Geschlechtern, sind Konsequenzen der von ihr favorisierten erweiterten Denkungsart.

Es geht um das Auflösen von Binaritäten und Klischees, Daniela Comani führt uns die Geschlechtsidentität, das System der Zweigeschlechtlichkeit als freischwebende Inszenierung vor, die mit minimalen Unterschieden auskommt. Es gelingt ihr mit dieser Arbeit ebenso produktive wie prekäre Fragen aufzuwerfen, hier liegt ihr transformatorisches, politisches Potenzial.

5. Marlene Dumas — zur Person

Die Malerin und Schriftstellerin Marlene Dumas wurde in Südafrika geboren und lebt heute in Holland. In ihrem vitalen bildnerischen Schaffen ist das Menschliche in seinen Grundbedingungen im Kontext von Geschlechterverhältnis, Sexualität, Geburt und Tod der zentrale Topos. Jean-Christoph Amman, langjähriger Freund der Künstlerin sagt über sie : «Von ihrem Temperament her gleicht sie einer Überschwemmung. Ihre Malerei dringt in die kleinsten Ritzen. Sie transformiert, verflüssigt, zart und gewalttätig. Die Erotik ihre Sinnlichkeit verschlingt, leckt, schlürft, umfängt, verweilt in einer Arabeske der Anziehung, kann aber auch ins Groteske umschlagen, sich sehnsüchtig einpuppen und in der Stille ein ekstatisches Eigenleben führen.» [4]

5.1 «Female» — Bildbeschreibungen

Im Zentrum dieser Arbeit stehen 211 grossformatige Aquarelle die unter dem Titel «Female» als Installation das Kernstück der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden bildeten. Zusätzlich waren einige ganz frühe, skizzenhafte Arbeiten der Künstlerin zu sehen, wie auch in jüngster Vergangenheit entstandene Ölbilder.

Die Wahl der Exponate wurde massgeblich von der Künstlerin mitbestimmt, ihr Anliegen, thematische Stränge ihres Werkes offenzulegen, zeugt von der dialogischen Absicht und Qualität als bedeutendem Charakteristikum ihres Werkes. Wenn sich über Bezüge auf andere Arbeiten Hinweise auf Inhalte herleiten lassen, die thematisch sowohl für das Werk der Künstlerin als auch für die Bildbetrachtung relevant sind, werde ich diese mit einbeziehen.

Die Begegnung mit dem Werk der Malerin Marlene Dumas im Zusammenhang mit der vorliegenden Recherche hat mich beeindruckt und berührt.

Zunächst von der Sinnlichkeit ihrer Tuschzeichnungen angezogen, faszinierte mich die Vielschichtigkeit in der sie 'das Weibliche' thematisiert. Beides lässt mich sowohl medial als auch inhaltlich Bezüge zu meiner eigenen Arbeit herstellen. Marlene Dumas Biografie war mir weitgehend unbekannt. Es zeigte sich, dass die Frage des Umgangs mit kolonialer Vergangenheit für sie ein Lebensthema ist. Nachdem ich selbst zwanzig Jahre in Guatemala gelebt habe, sind mir Problematiken im Zusammenhang mit Rassismus und Ausgrenzung aufgrund ethnischer Zugehörigkeit vertraut. Die Auseinandersetzung mit dem fragwürdigen Privileg der weissen Hautfarbe und der Umgang mit der eigenen Betroffenheit wirft ebenso viele, wie unbequeme Fragen auf. Auch für Marlene Dumas gibt es keine eindeutigen Antworten. Sie bezieht Stellung, legt ihre ambivalenten Gefühle offen, gibt sie mir und anderen zu sehen. Vermittels ihrer Kunst gelingt es Aufmerksamkeit und Betroffenheit im Dialog mit den Rezipienten herzustellen. Ihre Arbeiten werden im Arendtschen Sinne politisch wirksam.

5.2 Weiblichkeit

Zu sehen ist eine Wand voller Tuschzeichnungen von Frauengesichtern. Die Art und Weise ihrer Hängung, in mehreren Reihen übereinander unterstreicht den Eindruck von Vielfalt und Dichte. Gleichzeitig vermittelt das Serielle den Eindruck von eingehender Auseinandersetzung auf formaler wie inhaltlicher Ebene. Die Farben Schwarz und Grau dominieren, der lasierende Farbauftrag modelliert Lichteinfall und Bildtiefe, lässt in der Transparenz physiognomische Plastizität, durchsichtige Haut und Gesichter entstehen. Marlene Dumas beherrscht die sinnliche Sprache der Wasserfarbe. In Farbauftrag, Duktus und Konturierung übersetzt sie ihre Körpersprache direkt in Bildersprache. In dieser unmittelbar entstehenden Intimität versetzt sie die Rezipientin ungefragt in eine fast prekäre Lage. Sie sieht sich selbst einer massiven Ansammlung menschlicher Präsenzen ausgesetzt, während ihr eigener Blick fast voyeuristisch in private Sphären der Porträtierten einzudringen scheint. So entzieht sich auch eine der Dargestellten den zudringlichen Blicken, indem sie schützend den Arm vor ihr Gesicht hält, will sie weder sehen noch gesehen werden. Alle anderen jedoch blicken scheinbar zurück, treten in den Dialog ein. Die Spiegelung des Ichs im Anderen, Distanz und Nähe, Projektion und Illusion, das ganze Spektrum menschlicher Kommunikationen fächert sich auf. Privates wird öffent-

[4] Ammann, Jean-Christophe: ***Zärtlich, verrucht, hellsichtig und ekstatisch*** in: ***Dumas, Marlene, wet dreams — watercolors*** Städtische Galerie Ravensburg, Hatje Cantz, 2003, S.113

lich, dieser Vorgang potenziert sich im massenmedialen und digitalen Zeitalter. Es geht um Aneignung, Verwandlung einer inhaltlichen und menschlichen Substanz in eine mediale, bildliche. Manipulation der Wahrnehmung und der Wahrheit mit Hilfe dieser technischen Möglichkeiten des Bildnisses im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [5] ist ebenso mitgedacht. Der menschliche Glaube an die Macht der Bilder steht kunst- und kulturgeschichtlich in langer Tradition.

Dem/der BetrachterIn werden sogleich zwei Möglichkeiten des Zugangs angeboten: er/sie kann sich in der Art des closereadings zunächst den Details zuwenden. Die andere Möglichkeit wäre, die Vielheit im Blick zu behalten, sie auf sich wirken zu lassen. Beide Wege sind offen, sie können in dieser oder umgekehrter Reihenfolge beschritten werden, selbst alternierendes Schweifenlassen des Blicks ist möglich. Wie auch immer die Entscheidung ausfällt, der Zugang zu möglichen Aussagen erschliesst sich entweder über die Vielheit im Sinne eines «alles gleich» oder «alles anders», wenn der Fokus auf dem Detail liegen soll.

Das Hin und Her der Blicke gleicht den Techniken des Sehens wie sie gesamtgesellschaftlich sowie kunstgeschichtlich etabliert sind. Im dominanten Muster vom männlichen Blick und weiblichem Angeblicktwerden zeigt sich die Asymmetrie der Machtverhältnisse patriarchaler Strukturen. Der Titel sagt es klar, es geht um Weiblichkeit. (Über den Umweg der englischen Sprache erst tritt die etymologische Ebene die immer mitgestaltend bei den Arbeiten der Künstlerin wirkt, in Erscheinung. Fe – male, der Wortstamm ist männlich und könnte als Hinweis auf die männliche Definitionsmacht gelesen werden.) Marlene Dumas durchkreuzt und desillusioniert mit ihren Inszenierungen des Weiblichen den männlichen Blick, falls dieser sich als besitzergreifend oder im Besitz einer priviligierten Situationsdeutung wähnt, gleichzeitig erfüllt sie «en passant» in ihrer eigenen Vielschichtigkeit und Fülle der Ausdrucksformen die Kriterien für das, was in der Moderne als männliches Malergenie gegolten hätte (ohne es für sich zu reklamieren).

[5] vgl. Benjamin, Walter: ***Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie***
Suhrkamp, Frankfurt/Main, 2003

In der Art und Weise wie sie von Jean-Christoph Ammann beschrieben wird, wäre sie aber auch die ideale Besetzung für die Rolle der Muse. Malergenie und Muse, als fast archetypische Zitate aus der Kunstgeschichte stehen sich die beiden Gestalten gegenüber, die Konstruktion von gender im Kunstkontext wird deutlich. Doch Marlene Dumas bleibt Grenzgängerin. Ihr Gedicht mit dem Titel «Die Muse ist erschöpft» bekräftigt dies. Es endet mit dem Satz «zu viele Körper und nicht genug Seele. Sie hat den Pornoblues.» Interessant ist die Art und Weise wie der langjährige Freund die Künstlerin beschreibt. In der Überschwenglichkeit seiner Hommage an ihr Können als Malerin, liegt eine Zweideutigkeit die zunächst nur wie eine Beschreibung ihrer sinnlichen Malweise wirkt. In ihrer merkwürdigen Intensität, erscheint sie jedoch im nächsten Moment deplaziert. Sie gerät Jean-Christoph Ammann zu einer von Lust und Angst besetzten Beschreibung weiblicher Verführungskunst und Sexualität. Plötzlich kippt das Szenario, das eben noch bejubelte Können gerät aus dem Blick. Die Malerin scheint von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt. Längst ist sie weder Genie oder gar Konkurrentin. Der Mythos des ewig lockenden Weibes schreibt sich weiter fort.

Erster Blick

«Weiblichkeit: immer gleich – «i'm every woman, it's always me» [6]

Die Porträts sind alle «Nahaufnamen», oft sind die Gesichter auch angeschnitten. Es entsteht ein Eindruck von Frontalität, als Ausdruck von Ausgesetzt-Sein und Verletzlichkeit, der einen Grossteil der Malereien wie auch der Zeichnungen von Marlene Dumas charakterisiert. Um ihren Frauengesichtern maximalen Raum zur Verfügung zu stellen, verzichtet die Künstlerin auf Herstellung von Kontext. Requisiten und Accessoirs, die sonst in der Porträtmalerei zusätzliche Auskünfte zu der dargestellten Person geben, dem Publikum Zugang und Zugriff verschaffen, sind weggelassen. «Meine gemalten, imaginierten Figuren sind meist nackt, ohne Beigaben oder Gesten die verraten könnten was sie tun, getan haben oder tun würden», [7] sagt Marlene Dumas selbst. Mit erhöhter Aufmerksamkeit kann sich das Publikum nun

[6] Khan, Chaka and Rufus: ***Stompin` at the Savoy***, Tt. auf ABC, 1983

[7] Dumas, Marlene, zitiert nach Corbijn, Anton: Marlene Dumas, ***Strippinggirls***
Amsterdam/ Gent, Amsterdam 2000

dem Eigentlichen zuwenden. Der Blick bleibt nicht an Nebensächlichkeiten hängen: es geht um unser Bild vom Menschen, die conditio humana, wie sie auch von Hannah Arendt als menschliche Bedingtheit in der Vita Activa beschrieben wird, wenn sie sich mit der menschlichen Existenz auseinandersetzt und fragt wer wir sind. Die Annäherung an eine Antwort liegt in ihrem Bekenntnis ich will verstehen – das zugleich ihre Lebensmaxime war. So wie sie selbst es vorlebte, fordert sie ihre Mitmenschen nicht nur auf sich für die Welt zu öffnen und in ihr heimisch zu werden. Sie weist auch den Weg zum Handeln und Urteilen, das an Reife und Menschlichkeit gewinnt, wenn es sich zuvor um Verstehen bemüht hat.

Wenn Jean-Christoph Ammann im Zusammenhang mit seiner Freundin Marlene Dumas von der condition feminine spricht, könnte er möglicherweise auf eine geistige Nähe der beiden anspielen, die sich im charakteristisch Dialogischen als herausragender Eigenschaft des Werkes von Marlene Dumas und dessen ausstrahlend menschlicher Zugewandtheit manifestieren. So schreibt Dumas ihrem malerischen Ansatz die besondere Qualität der Einfühlung zu, die, anders als die Sympathie, keine Frage von Identifikation und Übereinstimmung sei, sondern eine Frage der aufmerksamen sensiblen Näherung:

«The aim of my work, I have come to believe, has always been to arouse in my audience (as well as myself) an experience of EMPATHY with my subject matter (be it a scribble, a sentence or a face..) more so than SYMPATHY. Sympathy suggests an agreement of temperament, and an emotional identification with a person. Empathy doesn`t necessarily demand that. The contemplation of the work (when it 'works') gives a physical sensation similar to that suggested by the work. I'm not a stylist, I'm a sensualist.» 1985

«Weiblichkeit: immer anders»

«Malerei ist Reflexion (über die Sache und das Medium, das du benutzt.)»[8] und so reflektiert die Serie Female Unterschiedlichkeit und Individualität, das unendliche Spektrum was sich innerhalb der Datenbank der sich wiederholenden Formen auftut. Im sich Einlassen auf jedes einzelne Gesicht wird Differenz und Pluralität zur verbindenden Grösse, ebenso wie sich Identität als Vielheit erleben lässt. Verbindlichkeit wird aber auch über die Abwesenheit von Männlichkeit thematisiert. Frauen unter sich? Wir Frauen – alle gleich? Derart vereinnahmende Gültigkeiten verflüssigten sich in der Kritik der Postmoderne. Immer anders aber sicher gleichwertig? Die Aufmerksamkeit auf die Unterschiede lenken, lässt die Frage nach ihren Ursachen ins Blickfeld geraten, heisst herauszufinden, wie sich diese Unterschiede auf die Lebensbedingungen der Individuen auswirken. Marlene Dumas thematisiert gesellschaftliche Praxen, ist Protokollantin kultureller Prozesse.

5.3 Hautfarbe — Skindeep

So wie Geschlecht eine allgemeine Strukturierungsweise sozialer Praxis ist, ist es unweigerlich mit anderen sozialen Strukturen verwoben. Geschlecht interagiert mit Rasse und Klasse wie auch mit Nationalitäten und globalen Positionskämpfen, die Überschneidungen von Rassismen und Sexismen werden in der Kunst sowohl konstituiert als auch befragt.

In diesen Zusammenhängen kommt dem «weiss sein»/whiteness eine besondere Bedeutung als Ausdruck einer politischen Kategorie zu, die Privilegien und Macht zuordnet. Marlene Dumas ist ein Kind der Apartheit, weiss ist für sie mehr als eine Hautfarbe. Evil is banal, heisst ein Selbstporträt auf dem das blonde, blauäugige Gesicht in übertrieben intensiver Hellhäutigkeit zu sehen ist.

Über diesen Titel erschliesst sich die thematische Nähe zu Hannah Arendt. Mit ihrem Werk über

[8] Zit. nach Weskott, Hanne: ***Malerei ist Reflexion Ein Gespräch mit Marlene Dumas*** in: Artis, Jg. 48, Nr. 6, 1996, S.56-60

die Banalität des Bösen, dem umfangreichen Bericht über den Eichmann Prozess, dem sie als Beobachterin beiwohnt, löst sie eine an Bitterkeit und Schärfe kaum zu überbietende Kontroverse aus. Sie legt den Finger auf offene Wunden und eröffnet einen Diskurs über Fragen der Verantwortlichkeit und Beurteilung der Täter, über die Opfer und die stummen Zuschauer. Sie stellt sich den herausragendsten Fragen unserer Zeit und setzt sich damit selbst einer ungeheuren psychischen Belastungsprobe aus. Ihre Person wird Zielscheibe heftigster Polemik von allen Seiten, Freundschaften zerbrechen. Mit diesem hohen persönlichen Einsatz gelingt es Hannah Arendt einen Weg zu weisen und die Grundlagen für ein neuartiges politisches Denken zu schaffen, das bis in die Gegenwart wirksam bleibt.

Besondere, persönliche Betroffenheit motiviert auch Marlene Dumas. Mittels fliessender Farben werden Kategorien wie Gender und Ethnizität verflüssigt, künstlerische Strategie unterläuft diskriminierende Differenzdiskurse.

(Haut)farben geraten ihr zum Gleichnis für Differenz: beispielsweise kann ein alle Details verschluckendes Schwarz dazu eingesetzt werden, die Unsichtbarkeit afroamerikanischer Geschichte zum Ausdruck zu bringen.

Es steht als Synonym für die Oberflächlichkeit des Blicks, mit der Menschen «schwarzer» Hautfarbe in einer weissen Dominanzkultur betrachtet werden.

In dem Gedicht «Meine Herkunft» sagt Marlene Dumas, sie wisse nicht viel über Farbe, sie benutze sie intuitiv.

«Und was ist mit deiner Herkunft.

Ich weiss nicht viel über Rassismus.

Mein Wissen geht unter die Haut. (skindeep)

Was meinst Du, sagte er.

Oh, sagte sie, wusstest Du nicht, dass jede Wunde rosa ist.» [9]

[9] Dumas, Marlene: ***The question of Human Pink***, Kunsthalle Bern, 1989, S.54

Ihre ambivalente Haltung unterstreicht für mein Gefühl wie nahe ihr Apartheit und Rassendiskriminierung gehen. Sie wisse nicht viel sagt sie, denn ihre Betroffenheit läge weit tiefer. Jenseits von ethnischen Grenzziehungen, unter der Haut, an der Schmerzgrenze. Dort wo alle Menschen gleich sind - in ihren Wunden: rosa.

5.4 Zeichnen, malen, schreiben — «a womans whole life in one day».[10]

Marlene Dumas besteht auf der Be-Deutung ihrer Werke (ein Titel bestimmt wie man ein Bild betrachtet), auf dem Verweischarakter des Kunstwerks, seinem Hineinsprechen in die Welt [11] , sowie seiner Einbindung in andere Genres wie etwa Literatur oder Film.

Die Beziehung zwischen KünstlerIn, Kunstwerk und RezipientIn, ihre Überzeugungen, sowie auch Themen bestimmter Arbeiten kommuniziert sie in ihren Publikationen. Auch die Titel ihrer Malerei spielen eine massgebliche Rolle: Satzfragmente, ganze Sätze, erhöhen, verändern und bestimmen das Bedeutungspotenzial. Künstlerisches Arbeiten mit Hannah Arendt gelesen verbindet das Handeln mit dem Sprechen. Es geschieht etwas, was über das blosse Arbeiten hinausgeht, was den Moment bestimmt, in dem der Mensch aktiv in Erscheinung tritt, sich in die Welt einschaltet, sich ihr offenbart. Sie spricht in diesem Zusammenhang auch davon, den Faden ins Gewebe zu schlagen, was ebenfalls auf ein aktives Teilnehmen verweist. In dieser Übersetzung zeigt sich das Politische wie es in das Teilhaben als Umsetzung demokratischer Rechte mündet.

Mit dem geschriebenen Wort zieht eine weitere Ausdrucksebene ein. Dieses Verfahren dient nicht einer direkteren Lesbarkeit, sondern erhöht die Komplexität ihrer Aussagen. Es steht uns offen unterschiedliche Standpunkte zu beziehen, und auch Marlene Dumas behält sich dieses Recht vor. Ihre Bilder sind Boten und Botschaften, die weit entfernt von didaktischer Verbuchstabisierung Assoziationen

[10] Woolf, Virginia: ***Mrs. Dalloway***, Harcourt, San Diego 1990, S.97

[11] vgl.Arendt, Hannah: ***Vita Activa oder Vom tätigen Leben***, München 2003 (1967)

wecken wollen, Fährten legen. Sie entziehen sich jedoch oft in dem Moment wieder, wo eine übergrosse Deutlichkeit der Erotik des Mehrdeutigen abträglich sein könnte.

Trotzdem Irritationen und Diskrepanzen ihrer Arbeit inhärent sind, entlässt sie sich nicht der politischen Verantwortung und bezieht Stellung. Sie ist sich der Brisanz ihrer Themen bewusst wenn sie sagt: «(...) es ist eine euphemistische Technik. Auf zuckersüsse Art und Weise werden unreine Motive bemäntelt, Negativität und Bedrängnis mit kindischem Humor verkleidet, während die politisch-sexuellen Haltungen an den Rändern durchbluten.» [12]

5.5 Medium Malerei/Fotografie — Sehen und Gesehen werden

«Da ich mit der Ölmalerei verheiratet bin, ist eine zwanglose Affäre mit Aquarellen eine wilkommene Abwechslung» [13]

In einem Gedicht spricht Dumas das Vereinnahmende und die (Ent)täuschung über die Wirklichkeit und den Wahrheitsgehalt der Fotografie an:

Meine Menschen wurden allesamt geschossen

von einer Kamera und gerahmt,

ehe ich sie malte. Sie wussten nicht

dass ich ihnen das antun würde. [14]

Sie drückt damit die Ambivalenzen aus, die Teil der Beziehungsdynamik zwischen Malerin, Bild und BetrachterIn sind. Im Verwirrspiel zwischen Nähe und Distanz, unter beständigen Anspielungen auf das Mediale der Fotografie, kreiert sie eine vordergründige Vertrautheit mit den Vor-Bildern, den Porträtierten, die sie im nächsten Moment wieder zurücknimmt. Dies gelingt ihr virtuos und elegant indem sie in der malerischen Umsetzung höchste Demokratie

[12] Dumas, Marlene: ***The question of the human pink***, Kunsthalle Bern, 1989, S.54

[13] Dumas, Marlene: ***Wet dreams — watercolors***, Städtische Galerie Ravensburg, Hatje Cantz, 2003, S.47

[14] Bonner Kunstverein und ICA London: ***Marlene Dumas***,1993, ***«Die Augen der Nacht»***, S.22

walten lässt, alle Frauenporträts sind in gleicher Weise verhandelt. Die Vorlagen sind immer schon einmal medial erfasst, sie stammen aus ihrem eigenen Fotoalbum wie aus Modemagazinen, sind Stars, Models oder Privatpersonen. Man meint sie zunächst alle zu (er)kennen.

Ähnlich dem japanischen Dichter der sagte, dass wenn man in den Spiegel blickt, man nicht sein eigenes Spiegelbild sieht, sondern vielmehr von diesem Spiegelbild angesehen wird, gelingt es Marlene Dumas den Blick zum eigentlichen Thema ihrer Untersuchung zu machen. Jener Blick, der durch die Fotografie vorbestimmt ist, generiert die Pose als Resultat des Bildes was auf den Körper projiziert wurde und dort seine Wirkungsmacht entfaltet. Das Subjekt beginnt, sich sowohl psychisch wie auch körperlich mit ihm zu identifizieren, nimmt eine posierende Haltung an, verwandelt und unterwirft sich der Autorität des normativen Idealbildes.

Marlene Dumas geht es darum dem Blickregime zu begegnen. Sie widersetzt sich einer Vereinnahmung seitens dieser Bilder im Sinne einer Festschreibung. Radikal und konsequent in ihrer Haltung fragt sie:

Warum bestehen sie auf meiner Glaubwürdigkeit?

Wo ich sie doch vor meiner mangelnden Integrität warne?

Kunst ist ein Verbrechen mit geringem Risiko und hohem Ertrag [15]

Wenn mit Integrität gemeint ist, jederzeit einer vorgegeben Norm entsprechen zu müssen, ist Marlene Dumas nicht bereit sich einzulassen. Es müssen ganz im Arendtschen Sinne in Freiheit und unter Gleichgestellten, Möglichkeiten zu Neuverhandlung von Grenzziehungen und Binaritäten - die Bereitschaft zum Blick in das Zwischen gegeben sein. Nur so kann sowohl die Kunst als auch das Subjekt politisches Potential entfalten. Wenn Menschen ausgrenzende Prämissen jederzeit hinterfragen können, verbalisieren sie sich als politische Subjekte, die das einfordern was die Basis einer demokratischen Gesellschaft ausmacht: Partizipation.

[15] Bonner Kunstverein und ICA London: ***Marlene Dumas***, 1993, ***«Täuschung»***, S.50

Dies verwirklicht sich auch in Erika Fischer-Lichtes Konzept der Verkörperung. In dem was sie als erweiterten Begriff der Aufführung versteht, und was bei Hannah Arendt der Erscheinungsraum ist, findet das statt was Darstellende und Bildende Kunst zugleich trennt wie auch verbindet.

«Wenn in der Aufführung der phänomenale Leib der Akteure als embodied mind in Erscheinung tritt, wird er von den Zuschauern in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Es ist der Strom von Energie, der von ihnen ausgeht, der sie als embodied mind erscheinen lässt und damit als intensiv gegenwärtig. Dies eröffnet dem ihn wahrnehmenden Zuschauer zugleich sich selbst als embodied mind und als intensiv gegenwärtig zu erleben.» [16]

Zeigen und Sehen können als analoge Bewegungen verstanden werden, die einander bedingen und brauchen. Das Kunstwerk und die Aufführung sind auf das Gesehen werden angewiesen.

Hier lässt sich die Analogie zu Hannah Arendt ausmachen, die ganz ähnlich sagt, dass das Politische im Zwischen der Menschen, in ihrem freiheitlichen Austausch miteinander liegt. Das Dialogische in den Arbeiten von Marlene Dumas, die ihnen innewohnende Kraft des Zeigens kann sich entfalten wenn sie sich an ein Gegenüber wendet. In ihrer Werkserie «Female» thematisiert sie das Sehen, wie es in der ästhetischen Kunstwerkerfahrung möglich wird. Bis auf eine einzige in der 211 Gesichter umfassenden Reihe der porträtierten Frauen, erwidern alle den Blick der Betrachtenden. Es entsteht eine Art Konfrontation von einem «Selbst» mit einem «Anderen». Die Rätselhaftigkeit, Offenheit und Unbestimmbarkeit des Anderen wird nachvollziehbar. Von hier aus lässt sich fragen, wie das Sichtbare, in diesem Falle die malerische Oberfläche, den Blick auf das Unsichtbare verstellen kann.

[16] Fischer-Lichte, Erika: ***Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff*** in: ebd.(Hg.): ***Kunst der Aufführung — Aufführung der Kunst***, Theater der Zeit, Recherchen 18, S.17

Indem es dem Werk gelingt, das Sehen selbst aufzuführen, Inhalt und Form des Vorgangs erfahrbar zu machen, werden die Betrachtenden aus ihrer Festlegung auf die Rolle des ungesehenen Voyeurs entlassen. Was wir sehen blickt uns an: in dieser Interaktion wird eine vermeintliche dichotomische Festschreibung debattierbar.

5.6 Erotik

«Zur Zeit befindet sich meine Kunst zwischen der pornographischen Tendenz, alles zu enthüllen, und der erotischen Neigung das Wesentliche zu verhüllen». M. Dumas, 1986 [17]

Das Konzept der Schönheit beinhaltet von jeher die Frage nach der erotischen Stimulation. In einigen ihrer Arbeiten verweist Dumas auf die Stellung des nackten weiblichen Körpers in der Kultur- und Kunstgeschichte, seinen Gebrauch als Bild, als Metapher und Gefäss für eine endlose Vielfalt an Interpretationen. Indem sie diese historische Trope als ambivalente Metapher für sich selbst und ihre Arbeitsweise übernimmt, gelingt es ihr das visuelle wie auch politische Repräsentationssystem zu thematisieren und aufzuschlüsseln.

Die Verschränkung der Beziehungsmuster zwischen den Politiken des Sehens und der Geschlechterkonstruktion mit dem Einsatz optischer Apparate findet ihre Entsprechung in ihrer künstlerischen Arbeitsweise. Prozesse der Übersetzung und des Bedeutungstransfers, wie sie sich aus ihrer Praxis des Malens nach fotografischer Vorlage ergeben, sind Ausdruck eines Dialogs, der sich zwischen Affirmation und Protest bewegt. Sie schreibt dazu in ihrem Werkzyklus «Miss Interpreted»: diese Frage kann ich mir selber stellen. Habe ich nicht selbst dieses Missgeschick heraufbeschworen? Indem ich mit offener Schlafzimmertür schlief, indem ich den Fremden zulächelte?

[17] Äusserung der Künstlerin, zitiert im ***Ausstellungskatalog Marlene Dumas*** Bonner Kunstverein und Institute of Contemporary Arts, London, 1993, S.56

5.7 Zusammenführung der beiden Einzelanalysen

conditio humana — Arendt, Comani, Dumas

Im Kontext dieses Studiums lohnt es sich, der Differenz und Pluralität als konstitutiver Grössen des sowohl von Hannah Arendt, als auch von Marlene Dumas favorisierten Menschenbildes mit besonderer Aufmerksamkeit zu begegnen.

It all becomes more complex, verspricht Dumas.

Daniela Comani legt eine Vielheit menschlicher Lebens- und Identitätsentwürfe aus.

Hannah Arendt versteht das Politische als etwas das sich zwischen den Menschen ereignet, die im Einzelnen vielfältig und verschieden sind. Sie sieht es nicht als Konstante im menschlichen Wesen angelegt, Gleichheit im Sinne eines nivellierenden oder gar rassistischen Konstrukts ist nicht Teil ihres Gedankengutes. Sie widerspricht dem traditionellen abendländischen Denken welches mit Platon vom zoon politikon ausgeht. Mit der Begründung dass man es immer mit einer Pluralität zu tun habe, also mit vielen konkreten Menschen, weist sie die Idee vom Menschen als Abstraktum zurück.

Hannah Arendt, Daniela Comani, Marlene Dumas sind alle drei Grenzgängerinnen, sie sind in Bewegung, bewegen uns — sind politisch.









Teil

C Schlussbetrachtung

Das Politische zeigt sich, wenn etwas in Bewegung gerät. Wenn Wissen, ganz im Arendtschen Sinne, in Handlung übersetzt, zu Kommunikation wird und einen Erscheinungsraum im Zwischen der Menschen etabliert.

Der Kunst ist die Qualität des Sichtbarmachens und des Gestaltens inhärent. Ein steter Neubeginn in der Etablierung eines Erscheinungsraumes, dessen Inhalt zur Debatte steht, im Zwischen verhandelbar wird.

Publikum und/oder Betrachter nehmen künstlerisches Schaffen wahr, haben Teil an der durch Kunst geschaffenen Gegenwart. Durch die Teilnahme und Teilhabe an der Gegenwärtigkeit eines Geschehens, geraten wir aus einer Passivität heraus in Bewegung, nähern uns dem Arendtschen Handeln im Sinne des Politischen an.

Wir haben in dieser Arbeit nach einer Möglichkeit gesucht, die Lektüre Hannah Arendts in die kritische Betrachtung unserer Beispiele mit einzubeziehen und mitzudenken. Wir konnten wichtige Begriffe aus ihrem Denken über das Politische ableiten und diese in Vergleich zum Kunstschaffen setzen. An den analysierten

Beispielen versuchten wir festzumachen, was wir an ihnen als politisch ausmachen können und woran sich dies zeigt. Wir fragten nach der Herstellung einer kritischen Öffentlichkeit durch Kunst.

Es wird deutlich, dass es weder Aufgabe der Kunst sein kann, kompensatorisch dem Scheitern der Politik entgegen zu wirken, noch im Sinne sozialer Arbeit Aufgaben zu übernehmen, die ihr nicht zukommen. Sie ist auch kein leicht zu vereinnahmendes oder konsumierbares Produkt — die gesellschaftliche Wirksamkeit der Künste ist gerade nicht identisch mit ihrer Konsumierbarkeit. Wohl aber ist sie mit ihren Fragen in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Wie in den Inszenierungen der untersuchten Tanzstücke sichtbar wurde, nimmt innerhalb der Kunst die Hinwendung zu aktuellen Fragen zu. Nach dem 11. September 2001 sind Tendenzen zu erkennen, die sie von ihrer Rolle als Chronistin und Spiegelzeigerin weg und hin zum involviert sein rücken. Manche Künstlerinnen und Künstler wollen und können sich nicht heraushalten, sind bewegt und wollen bewegen.

In Teil A dieser Arbeit haben wir durch die Diskursanbindung und die Klärung des Arendschen Vokabulars zum Begriff des Politischen unseren Aus-

gangspunkt definiert und das Terrain auf dem wir uns bewegen abgesteckt. Das Denken Hannah Arendts diente uns als Matrix vor der wir die Beispiele analysierten.

Wir kamen zu dem Ergebnis, dass sich Hannah Arendts Modell in der Idee der Freiheit, im öffentlichen Austausch gemeinsamer Angelegenheiten und in der Betonung des politischen Handelns als Chance zum Neubeginn definiert. Diese Parameter lassen sich idealtypisch auf die Möglichkeiten von künstlerischer Praxis und ästhetischem Handeln beziehen.

Kunst hat das Glück der Öffentlichkeit. Als spezifische Form der Sichtbarkeit, bildet sie nicht nur mimetisch ab, sondern macht aufmerksam auf Zusammenhänge, lässt uns teilhaben an imaginären Bewegungen des Geistes und bringt Prozesse der Veränderung zur Aufführung. Die Auseinandersetzung der Künstlerinnen und Künstler mit objektiven Problemen im subjektiven Medium ihres lebensgeschichtlichen Erfahrens und Gestaltens so wie wir es an den bearbeiteten Fallstudien aufzeigen konnten, drückt deutlich die Nähe von Kunst und dem Politischen aus.

In den Diskursen, wie auch in Untersuchungen hinsichtlich der Interaktion von Gender, Postcolonial und Minority Studies nimmt der Körper eine zentrale Stellung ein, er ist Ort und Mittel zu Kommunikation und Wahrnehmung, so wie wir einleitend beschrieben haben. Im Sinne des «embodiment», der Verkörperung und des « embodied minds» [1] vollziehen sich hier Prozesse die für die Festschreibung gesellschaftlich kultureller Erfahrungen im Körper bedeutsam sind. Die Wechselwirkung zwischen Körper und Geist manifestiert sich hier, er gilt als Schnittstelle zwischen Individuum und Gesellschaft. In ihrer Arbeit «Eine glückliche Ehe» verkörpert Daniela Comani sowohl den Ehemann als auch Ehefrau, sie gibt den Gedanken zur Geschlechterkonstruktion einen (ihren) Körper. Zu verkörpern meint in diesem Sinne einen Körper geben, wo vorher nur der Gedanke war.

Der Körper in William Forsythes Tanzstück ist das Medium der Kommunikation und gleichzeitig Text. Er tut etwas und ist es gleichzeitig. Er ist Speicher und Erinnerungsort. Der Körper ist der Ort der sinnlichen Wahrnehmung, Schauplatz und Austragungsort von

[1] vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): ***Kunst der Aufführung — Aufführung der Kunst***, 2004 S.16 aus der Reihe: ***Theater der Zeit, Recherchen 18***

Machtverhältnissen. In der Analyse zum Stück «Three Atmospheric Studies» wurde der Machtbegriff Foucaults in Beziehung zum Stück gesetzt. Dabei wurde deutlich, dass der Körper der Tänzerinnen und Tänzer darin als Ort, an dem sich Disziplinarmacht einschreibt gelesen werden kann. Sie wurden als Schau-Platz der Macht aufgeführt. Bewegung als Text, der sich auf einer Ebene der Narration im Sinne einer Aufarbeitung des kulturellen Erbes und der historischen Bedingungen liest. Verschiedene Bild- und Sprachebenen werden in ein Wechselverhältnis zueinander gesetzt und lassen die sich daraus ergebenden irritierenden Momente auf transformatorischer Ebene wirken.

Der Körper ist in die Systeme der kulturellen Bedeutungsherstellung eingebunden, wie wir mit Roland Barthes Mythen des Alltags an den Figuren der künstlerischen Darstellungen, der Mutter/der verschleierten Frau, und auch auf den Bildern Marlene Dumas, ausmachen konnten.

Er wird zum Spielort der Geschlechterkonstrukte und weist verhüllt auf seine sichtbare Wirklichkeit.

Es lassen sich in den untersuchten Arbeiten Verbindungen zu Themenschwerpunkten erkennen, die

im Rahmen wissenschaftlicher Forschung sowie auch in interdisziplinären Symposien und Konferenzen heute oft im Zentrum stehen. Dazu zählt auch das Performative, ob als Aufführungsgattung oder auf der Diskursebene. So kann beispielsweise das aufmerksame Registrieren der Geschlechterordnung als eines Systems von Differenzen und Differenzierungen wie es Daniela Comani in ihrer Arbeit gelingt, als Hinweis auf Normverschiebungen im Zusammenhang mit der Pluralität geschlechtlicher Lebensentwürfe gewertet werden. Die Künstlerin macht uns gespannt auf weitere gesellschaftliche Entwicklungen und belegt mit ihrer Arbeit die These, dass Kunst als Indikator und Seismograph kulturell bedingte Gegebenheiten und Veränderungen zu registrieren vermag.

Durch die exemplarische Untersuchung der Werke aus der Bildenden und der Darstellenden Kunst haben wir auf die Analogie, die sich zwischen den beiden Gattungen ergibt, verwiesen: Sowohl die Ausstellung als auch die Aufführung der Kunst vollziehen sich in der Wahrnehmung der Rezipienten. Ein Prozess der Rückformulierung der materiellen Struktur eines Werkes in seine immaterielle Idee liegt beiden Gattungen zugrunde. Er vollzieht sich in der Teilhabe durch die Rezipienten. Ausstellen und Aufführen brauchen das partizipatorische Moment der Vergegenwärtigung durch das Publikum. So wird ein Dialog möglich, kommen Gedanken in Bewegung.

In den Analysen der Werke in Teil B dieser Arbeit wurde deutlich, dass künstlerische Positionen in Bezug zu theoretischen Diskursen gesetzt werden können. In den ästhetischen Positionen, die sich in unseren Beispielen zeigen, wird die Relevanz der Begriffe Repräsentation und Performativität bestätigt und ein Bezug zum Genderdiskurs hergestellt. Durch die Art und Weise, wie innerhalb einer Foto-/Aquarellserie oder in einer theatralen Inszenierung die Interdependenzen von wahren Fakten und kreativen Fiktionen hergestellt werden, wirkt das Politische in der Kunst, zeigt es sich im Zwischen der Menschen.

In ihren Werken fragt Marlene Dumas nach der Differenz, der Vielheit, der vielen Identitäten in einer Person, sowie der Gemeinsamkeit und gemeinschaftlichen Zugehörigkeit. Die politische Bedeutung liegt in der Vergegenwärtigung der fluiden Vielheit und im Aufzeigen der Möglichkeit diese Vielheit einzufordern und in Freiheit leben zu können.

Hier stellt sich ein weiterer Bezug zu Hannah Arendt her, die das Politische im Faktum der menschlichen Pluralität begründet sieht. Das Verständigen über und das Verhandeln des Verschiedenen ist die Grundlage eines freien Zusammenlebens im Bezugssystem des Politischen, in der Lebenswelt.

Der Blick nach Innen, auf die Pluralität der Lebensentwürfe und Identitäten des einzelnen Subjekts, wird über die Auseinandersetzung mit der Fotoarbeit Daniela Comanis erfahrbar. Sie weist in ihren Arbeiten auf die Wirkungsmacht des doing gender hin. Über die Aufschlüsselung der Setzung binärer Geschlechterbilder, im Zusammengang mit der traditionellen Zweierbeziehung in Form der Ehe, wird die Vielfalt der sexuellen Identitäten ins Blickfeld gerückt. Eine Aufhebung von Dichotomien und das Einbeziehen vieler Wahrheiten sowie das Aushalten von Ambivalenzen

generiert hier eine Selbsterfahrung als Gesellschaftskritik. Die Fotoarbeit thematisiert die Politiken, welche fixe Modelle vorgeben und unterwandert die hegemoniale Norm.

An unseren untersuchten Beispielen wurden Durchlässigkeiten zwischen den einzelnen Genres sichtbar. Am Beispiel des Tanzstückes «Three Atmospheric Studies», in dem ein Gemälde zum Ausgangspunkt einer Aufführung wird, zeigten sich die Möglichkeiten der Kunst, Verhältnisse zu verflüssigen und Zugänge zu schaffen.

Neu entstehende Allianzen zwischen Staatstheatern und freien Produktionen, freien Kuratorinnen und Museen, sogar zwischen den Künsten und den Wissenschaften bestätigen dies, was zeigt, dass sich inter- und transkulturelle Ansätze bis in die Praxis der Produktionsstätten fortsetzen.

Die Kunst hat Möglichkeiten und Potenziale, mit denen es ihr gelingen kann, sich dem normativen Zugriff der Disziplinarmacht zu entziehen. Besonders in totalitären Systemen, wie an dem Beispiel Irans deutlich wird, kann es ihr gelingen, aktionsfähig zu sein und zu bleiben, indem sie durch ihre bildhafte Vielschichtigkeit einem Zugriff der Zensur entkommen kann.

Andererseits macht sich Kunst durch ihr in Erscheinung treten angreifbar, sie wird debattierbar. Die aufgezeigten Inhalte eines Werkes stehen zur Verfügung und fliessen in den Diskurs ein. Im Stück «Letters from Tentland» und in den Portraitserien von Marlene Dumas werden transnationale Konflikte deutlich, die dem Trugschluss entgegenwirken, dass kulturelle Praxen durch die erhöhte Mobilität im Zusammenhang mit der Globalisierung, in ein einheitliches multikulturelles Modell führen. Kulturelle Praxen sind kontextabhängig. Die Differenzen willkommen zu heissen, die Arendtsche Vielheit gelten zu lassen und Verschiedenheit als Bereicherung zu begreifen, fördert einen angemessenen Umgang mit kultureller Vielfalt.

Am Beispiel von Daniela Comanis Arbeit «Eine glückliche Ehe» und auch in Forsythes «Three Atmospheric Studies» wird deutlich, dass das transformatorische und politische Potenzial der Kunst nicht im Finden der Antworten, sondern im Fragestellen liegt.

Durch das subtile Aufbrechen der Bedeutung vorherrschender Bilder, bei Comani dem Ehepaar und bei Forsythe der Ikone der leidenden Mutter, wird der Raum für alternative Identitäts-, Lebens- und Gesellschaftskonzeptionen geöffnet.

«weder sagt, noch verbirgt, aber zeigt» [2]

Bereits in Teil A dieser Arbeit konnten wir uns der Erkenntnis anschliessen, dass Kunst per se politisch ist. Durch die Anbindung an den Diskurs und vor allem in der Analyse der exemplarischen Fallstudien hat sich diese Ansicht weiter für uns bestätigt.

Es wurde deutlich, dass die Kunst sich dem Politischen zwar zur Verfügung stellt, sie hierbei aber nicht als blosses Vehikel dient, sondern ihre Wirkung weit darüber hinausgeht: Im Sichtbarmachen von Ungesehenem, im Zeigen und im Eröffnen des Debattierraumes, in dem sie weder konkret sagt, noch verbirgt, aber durch Teilhabe verhandelbar wird.

Wir kommen abschliessend zu dem Fazit, dass sich in der Kunst Ungewissheiten und Vieldeutigkeiten manifestieren, die sich auch, wie Hannah Arendt sagt, in aller Politik und allen menschlichen Angelegenheiten wieder finden. Die Kunst beherbergt eine der unlösbaren Aporien, «die dem Miteinander der Menschen anhaften und ihren Verkehr untereinander auf eigentümliche Weise zugleich erschweren und bereichern». [3]

Die Aktualität, die im Denken Hannah Arendts für uns erkennbar wird, verdankt sich ihrer Originalität und geistigen Unabhängigkeit. Sie bleibt sich selbst und ihren Ideen treu und scheut nicht davor zurück, sich immer wieder zwischen alle Stühle zu setzen. Auf die Frage nach ihrem politischen Standort antwortet sie: «Ich stehe nirgendwo. Ich schwimme wirklich nicht im Strom des gegenwärtigen oder irgendeines anderen politischen Denkens.» [4]

Nirgendwo stehen (bleiben) und doch Stellung beziehen. In Bewegung sein und bewegen: Kunst und das Politische im Sinne Hannah Arendts liessen sich so vortrefflich charakterisieren.

[2] vgl. Arendt, Hannah: ***Vita activa oder vom tätigen Leben***, München 1967
Hier zitiert Hannah Arendt Heraklit, der sich zum delphischen Apoll äussert.

[3] Arendt, Hannah: ***Vita activa oder vom tätigen Leben***, München 1967 S.224

[4] zit. in: Sontheimer, Kurt, ***Hannah Arendt***, Piper, München, Zürich 2005, S.121

Anhang

Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah:
Vita activa oder vom tätigen Leben
München 1967

Arendt, Hannah:
Wahrheit und Lüge in der Politik
München 1972

Arendt, Hannah: *Was ist Politik*
München 1993

Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und
Herausgegeben von Steinmann, Kurt
Reclams UB 630, Stuttgart 1986

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*
Frankfurt am Main, Suhrkamp 1964

Baumann, Zygmunt:
Identidad-Conversacionen con Benedetto
Vecchi, Madrid 2005

Bayart, Jean-Francois:
The Illusion of Identity, The University of
Chicago Press, Chicago, 2005

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006

Benthien, Claudia u. Velten, Hans Rudolf:
Cultural Studies in v. Braun, Christina,
Stephan, Inge (Hrsg.) *Gender@Wissen*
Köln, Weimar, Wien, 2005

Brecht, Berolt: *Werke*
Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21
Frankfurt am Main 1992

Butler, Judith:
Das Unbehagen der Geschlechter
Frankfurt a. M. 1991

Butler, Judith: *Körper von Gewicht.*
Die Diskursiven Grenzen des Geschlechts
Frankfurt a. M. 1985

Corbijn, Anton:
Marlene Dumas. Strippinggirls
Amsterdam 2000

Deuber-Mankowski, Astrid:
Natur/Kultur in: v. Braun, Christina,
Stephan, Inge (Hrsg.) *Gender@Wissen*
Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2005

Duchamp, Marcel: *Der kreative Akt*
in Tomkins, Calvin: *Marcel Duchamp.*
Eine Biographie, München 1999

Dumas, Marlene:
The Question of Human Pink.
Katalog der Kunsthalle Bern, 1989 und
Ausstellungskatalog Bonner Kunstverein/
Institute of Contemporary Arts
London 1993

Dumas, Marlene: *Wet dreams — watercolors*
Katalog der Städtischen Galerie Ravensburg
Verlag Hatje Cantz, Ravensburg 2003

Fischer-Lichte, Erika: *Kunst der*
Aufführung — Aufführung der Kunst
Berlin 2004

Fischer-Lichte, Erika:
Semiotik des Theaters. Eine Einführung
Band 1: *Das System der theatralischen*
Zeichen, Tübingen 2007

Florida, Richard: *The Rise of the Creative*
Class and how it's transforming work,
leisure, community and everyday life
Cambridge, Basic Books 2002

Flusser, Vilém:
Für eine Philosophie der Fotografie
Göttingen 1992

Foucault, Michel: *Schriften in 4 Bänden*
«dits et écrits» in Defert Daniel und Ewald,
Francois (Hg.), Frankfurt am Main 2001-2005

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen*
Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1994

Foucault, Michel:
Überwachen und Strafen
Die Geburt des Gefängnisses
Frankfurt a. M.1977

Früchtl, Joseph und Zimmermann,
Jörg (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*
Frankfurt am Main 2001

Goehler, Adrienne: *Verflüssigungen —*
Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft, Frankfurt, New York 2006

Hantelmann von, Dorothea:
I promise it's performative. Zum
Verhältnis von Performativität und
zeitgenössischer Kunst
in Erstic, Marijana et al. (Hg.):
Avantgarde Medien Performativität.
Inszenierungs und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts
Transkript Verlag, Bielefeld 2005

Lauretis de, Theresa:
Alice doesn't Feminism, Semiotics, Cinema
Bloomington Indiana University Press 1982

Lessing, Gotthold Ephraim:
Hamburgische Dramaturgie, 78. Stück
erschienen im Jahr 1769

Merleau-Ponty, Maurice:
Phänomenologie der Wahrnehmung
Berlin, New York 1966

Müller, Birgit:
Körper, (De)Konstruktionen, Praxen.
Überlegungen zu neueren Diskursen.
Aus der Reihe: *Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft*
Berlin 2000

Plessner, Helmuth:
Mit anderen Augen. Aspekte einer
philosophischen Anthropologie
Stuttgart 1982

Ranciere, Jaques: *Die Politik der Ästhetik*
in ARCH+, Heft 178, Juni 2006

Schade, Sigrid: *Der Mythos des ganzen*
Körpers in Zimmermann, Anja (Hg.):
Kunstgeschichte und Gender
Berlin 2006

Schmidt, Jochen: *Tanzgeschichte des*
20. Jahrhunderts in einem Band
Berlin 2002

Silverman, Kaja: *Dem Blickregime begegnen*
in: Christian Kravagna (Hg.), *Privileg Blick,*
Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997

Wagner, Christian: *Katharsis in der*
Aristotelischen Tragödiendefinition in:
Die Aristotelische Katharsis. Dokumente
ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert
Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich,
New York, 1991

Wenk, Silke:
Repräsentation in Theorie und Kritik:
zur Kontroverse um den ganzen Körper
in Zimmermann, Anja (Hg.) *Kunstgeschichte*
und Gender, Reimer, Berlin 2006

Weskott, *Hanne: Malerei ist Reflexion*
Ein Gespräch mit Marlene Dumas
Artis, Jg. 48, Nr. 6, 1996

Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*
Harcourt, San Diego 1990

Wulf, Christoph: *Sprache, Macht und*
Handeln — Aspekte des Performativen
in Wulf, Christoph und Göhlich, Michael und
Zirfas, Jörg (Hg.): *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in Zusammenhänge*
von Sprache, Macht und Handeln
München 2001

Bildnachweis

Abbildung Seite X
«Klage unter dem Kreuz» von Lucas Cranach
d. Ä. gemalt 1503 in Wien.
Heute in der Alten Pinakothek München
http://www.pinakothek.de

Abbildungen Seite X
Fotos zum Stück
«Three Atmospheric Studies»
mit freundlicher Genehmigung von
The Forsythe Company
Fotos und Copyright: Dominik Mentzos

Abbildungen Seite X
Fotos zum Stück «Letters from Tentland»
aus Vincenz, Susanne: *Letters from Tentland*, Bielefeld 2005
Fotos und Copyright: Franz Kimmel

Abbildung Seite X
Foto zum Stück «Groosland» aus Bettinger,
Elfi und Funk, Julia (Hg.): *Maskeraden Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, Berlin 1995, S.165
Foto und Copyright: Torino Peterle

Abbildung Seite X
«Das achte Feld»
Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960
Hg. Frank Wagner et all Museum
Ludwig, Hatje Cantz 2006

Abbildung Seite X
«Marlene Dumas — Female»
in Kooperation mit der Sammlung Garnatz
hrsg. von Matthias Winzen; mit Beitr. von
Oliver Kornhoff ... [et al.]
Impressum LinkKöln: Snoeck, 2005

Nirgendwo stehen (bleiben) und doch Stellung beziehen. In Bewegung sein und bewegen: Kunst und das Politische im Sinne Hannah Arendts liessen sich so vortrefflich charakterisieren.

Theoretische Diplomarbeit — Bettina Fischer und Jorinde Nisse — 2007