

Repräsentationen von Körpern ohne Körper

das nicht-zeigen Felix Gonzalez-Torres stellte seit 1991 eine Reihe von Arbeiten aus, die aus Anordnungen kleinteiliger Objekte, nämlich Bonbons, bestehen. Ins Auge fallen jedoch nicht die zuckrigen Klumpen oft unklarer, gelblicher Farbe, sondern vor allem die Verpackungen: eine Arbeit verwendet eine Bonbonsorte, die in silbernes Cellophan gewickelt ist und die, in großer Zahl auf dem Boden ausgelegt, ein ausgedehntes metallisch glänzendes, reflektierendes Rechteck herstellt. Sie trägt den Titel: ‚Untitled‘ (Placebo). Für eine andere Arbeit wurden Bonbons, eingewickelt in Cellophan in verschiedenen Buntfarben, als farbenfroher Hügel in einer Ecke aufgehäuft. Ihr Titel lautet ‚Untitled‘ (Ross).

Als ich Arbeiten von Gonzalez-Torres in der ersten Hälfte der 90er Jahre zum ersten Mal sah, standen sie in einem harten Kontrast zu ganz anderen queer-politischen Visualisierungen, die im Kunstfeld debattiert wurden. So gab die aidsaktivistische Bewegung *Act Up* den Slogan aus: „With 42.000 dead, art is not enough!“ und druckte diesen auf Plakate, die kursierten und im Außenraum geklebt wurden. Die New Yorker Gruppe Dyke Action Machine um die Künstler_innen Sue Schaffner und Carrie Moyer zitierte auf Postern eine Werbekampagne der Bekleidungsfirma *Gap* und reinszenierte deren heterosexuelle Images mit Frauenpaaren, um auf die fehlende visuelle Präsenz von Lesben und das Verhältnis zwischen kommerzieller Werbung und Sichtbarkeit aufmerksam zu machen. Die Künstler_innengruppe *Group Material*, deren Mitglied Gonzalez-Torres seit 1988 war, propagierte die künstlerische Arbeit im Kollektiv und stellte an verschiedenen, auch institutionellen, Orten ihre *Aidstimeline* aus, die entlang einer Zeitschiene den Kampf um Diskursmacht im Feld von Aids, Schwulsein und Medizin rekonstruierte. Die Gruppe montierte Materialien wie Zeitungsartikel, Zitate, T-Shirts oder Flyer, die sowohl die mit Aids verbundene homophobe und rassistische Abwertung schwuler Männer, als auch Ereignisse im *Mainstream* – etwa das *Outing* des Schauspielers *Rock Hudson* – oder die Strategien des Aidsaktivismus umfassten. Die Auswahl der Materialien ließ keinen Zweifel daran, dass die Gruppe sich selbst auf Seiten des Aktivismus gegen Homophobie platzierte.

Demgegenüber verweigerten die Arbeiten von Gonzalez-Torres eine klare Positionierung, einen direkten Bezug auf das tagespolitische Geschehen und ebenso einen deutlichen Bruch mit der bürgerlichen Institution des Museums. Sie verzichte(te)n auch auf Zeichen, die sie *auf den ersten Blick* als eine künstlerische Praxis im Kontext der Debatten um sexuelle Identität und Herkunft hätten erkennbar machen können: Weder gibt es Körper zu sehen, die zweigeschlechtliche und heterosexuelle Normen, Blickregime und Darstellungskonventionen herausfordern oder umarbeiten, wie dies etwa queere photographische Arbeiten von Catherine Opie, Del LaGrace Volcano oder Sarah Lucas tun, um einige Beispiele zu nennen. Noch wird einer der regulierenden Körperdiskurse um Sexual- oder Geschlechterpolitik aufgegriffen und in der Arbeit mittels Text, Ton oder Abbildung reproduziert. Stattdessen sehen wir handelsübliche Bonbons und werden eingeladen diese aus ihrer glänzenden und manchmal spiegelnden Hülle zu befreien, sie zu lutschen und damit zugleich an dem Verschwinden von ‚Untitled‘ zu arbeiten.

Was erlaubt es, diese Installationen als *queer* zu kennzeichnen, welche queere Politik verfolgen sie und welche queer-theoretischen Überlegungen eignen sich, diese künstlerisch-politischen Strategien zu fassen?

Ich bezeichne diese Arbeiten von Gonzalez-Torres als *eine Repräsentation von Körpern ohne Körper*.¹ Wenn ich an ihrem Beispiel einige Bausteine in Richtung einer queeren Kunsttheorie entwickle, möchte ich der These folgen, dass die diskutierten Arbeiten queere verkörperte Subjektivitäten repräsentieren, ohne den Versuch zu unternehmen, sie visuell darzustellen.² Die inszenierten Räume repräsentieren das Begehren nach unterschiedlichen, pluralen, nicht klar voneinander abgegrenzten Zugehörigkeiten jenseits der Ideale von Zweigeschlechtlichkeit, Heterosexualität, Künstler-Sein und Amerikanisch-Sein. Sie verzichten jedoch darauf, Körper, die für eine Abweichung von der Norm einstehen sollten, explizit zu zeigen.

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

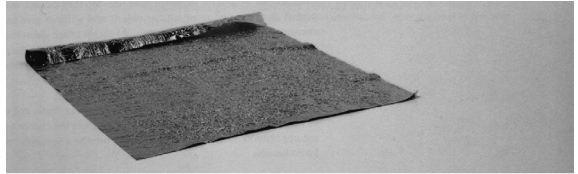
Um zu verdeutlichen, welche Form der Repräsentation hier angeboten und welche verweigert wird, möchte ich den kunsthistorischen Kontext mit aufrufen, auf den sich



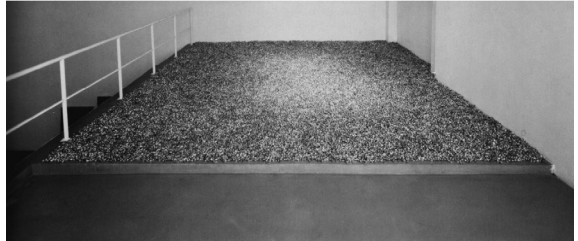
1 ,Untitled' (Ross), 1991.
Candies individually wrapped in
variously colored cellophane,
endless supply. Overall dimension
vary with installation, Ideal
weight: 175 lb.

Gonzalez-Torres' Arbeit offensichtlich bezieht,³ – zunächst eine klassische Arbeit der so genannten Konzeptuellen Kunst aus den 60er Jahren, *One or three Chairs* von Joseph Kosuth (1965). Sie zeigt drei Darstellungen des gleichen Gegenstandes: das Objekt *Stuhl*, eine Photographie des gleichen Stuhls und eine linguistische Darstellung, in Form eines vergrößerten Lexikoneintrags in englischer Sprache zu dem Wort *Stuhl* (Chair). Wenn diese Arbeit verkauft oder verliehen wird, besteht sie nur aus einer Vergrößerung des Lexikoneintrags und einer schriftlichen Anweisung, einen Stuhl als Objekt auszuwählen und diesen zu photographieren.⁴ So sollten künstlerische Geste, Stil und ein daraus möglicherweise entstehender Wert auf dem Kunstmarkt vermieden werden, auch indem auf jede Unähnlichkeit zu der Bedeutung *Stuhl* verzichtet wurde. Es ist im Prinzip möglich, die Arbeit auch jenseits des Kunstmarktes zu distribuieren und zu benutzen, da man dazu nur einen Stuhl besorgen, ihn photographieren und zusammen mit einem Lexikoneintrag ausstellen muss.⁵ Die drei Zeichen in den drei verschiedenen Darstellungsmodi verweisen aufeinander und könnten einander auch ersetzen. Das Objekt, die Photographie und die sprachliche Fassung teilen eine Bedeutung, über die gesellschaftlich Konsens besteht. Es ist für die BetrachterInnen einer New Yorker Kunstaussstellung der 70er Jahre keine weitere Information nötig, um die Ähnlichkeit der verschiedenen Zeichen mit dem zu verstehen, was sie als Stuhl, als Alltagsobjekt zum Sitzen, kennen. Sprache kann nach dieser Vorstellung an die Stelle eines Objektes oder eines Bildes treten. Nur über sprachlich verfaßte und gemeinschaftlich verwendete Zeichen, so scheint Kosuths Arbeit zu reflektieren, kann ein Wirklichkeitsbezug stattfinden, und dieser ist fabriziert und konstruiert.

Die Arbeit ,Untitled' (Ross) von Gonzalez-Torres greift – wie andere seiner Arbeiten auch – bestimmte Strategien der Konzeptuellen Kunst auf. Ganz ähnlich wie bei Kosuth



2 Oben: Roni Horn, *Gold Field*, 1980–1982, Pure Gold (99,9%), 40 × 60 × 0008 in. Unten: F G-T, *Untitled'* (Placebo – Landscape – for Roni), 1993. Candies individually wrapped in gold cellophane, endless supply. Overall dimension vary with installation, Ideal weight: 1,200 lb.



existiert für diese Arbeit lediglich ein Zertifikat mit Hinweisen des Künstlers, welches Material oder welche Objekte für die Installation der Arbeit gekauft werden sollen, und wie die Arbeit dann installiert werden kann.⁶ Da für die Arbeit ein Titel gewählt wurde, der eine offensichtlich entscheidende Bedeutung hinzufügt „(Ross)“, scheinen auch hier Visualität und Objekt nicht außerhalb der Sprache gedacht zu werden. Wie bei Kosuth kommen linguistische und visuelle Zeichen zusammen und verweisen aufeinander. Allerdings handelt es sich anders als bei Kosuth keineswegs um Darstellungsmodi, die einander ersetzen könnten. Die Bonbons lassen überhaupt nicht an Ross denken und Ross nicht an Bonbons. Das Gewicht der Bonbons, das auf das Gewicht eines Körpers referiert, ist durch Augenschein nicht zu erkennen. So werden keine visuellen Zeichen eingesetzt, die auf einen individuellen Körper verweisen und eine Ähnlichkeit zu einer lebenden oder verstorbenen Person herstellen würden. Zudem gibt es eine ganze Reihe ganz gleicher Arbeiten von Gonzalez-Torres – Anhäufungen oder rechteckige Felder von Bonbons in bunten Farben oder in silbernem Cellophan – die alle unterschiedliche Titel tragen:

- *Untitled'* (Love Boys), 1990
- *Untitled'* (Placebo), 1991
- *Untitled'* (Revenge), 1991
- *Untitled'* (Portrait of Dad), 1991
- *Untitled'* (Welcome Back Heroes), 1991
- *Untitled'* (Rossmore II), 1991
- *Untitled'* (Public Opinion), 1991
- *Untitled'* (Welcome Back Heroes), 1991

Die Namen haben jeweils einen konkreten soziohistorischen Bezug, aber der Bezug zwischen Namen und dem Bonbon-Objekt bleibt arbiträr, und diese Arbitrarität wird ausgestellt. Anstatt mittels einer tautologischen Vervielfältigung weitgehend zu verhindern, dass andere Bedeutungen an die visuellen Zeichen herangetragen werden, wie es Kosuth tat, wird hier vorgeführt, dass das Zeichen *Bonbons* durchaus mit wechselnden Bedeutungen versehen werden kann, und zwar auch in einer Weise, die die konventionelle Verwendung von Sprache verläßt. Gerade die Reihe verschiedener Arbeiten produziert einen Verweis auf den Prozess der Bedeutungszuweisung als eine soziale Praxis –, eine zeigende Geste, die durch das allen Arbeiten im Titel vorangestellte ‚Untitled‘ noch unterstrichen wird. Robert Storr berichtet über einen Ausstellungsbesuch, bei dem er Zeuge wurde, wie ein Museumsmitarbeiter Besucher_innen die Information, die Bonbonmenge entspreche dem Gewicht des Lebenspartners, zu einer anderen Bonbonarbeit gab, die ein viel größeres Gewicht aufweist –, ohne dass dies offenbar der Rezeption der betreffenden Arbeit im Wege stand.⁷

Nur wenn Betrachter_innen der Arbeit wissen oder erfragen, dass Ross der Lover des Künstlers war und an Aids starb, kann die Installation als eine Erzählung über queere Biographien und über Aids verstanden werden. Da ein Porträt fehlt, das als Hinweis darauf gelesen werden könnte, dass der gezeigte Körper auch tatsächlich existierte, aktiviert nichts die Frage, ob der Körper einer Person namens Ross Spuren von Krankheit sehen ließ, ob er verzweifelt wirkte oder entspannt oder ob er dem Künstler ein attraktiver, lebenswerter Partner war. Die Bonbons zeigen nicht den Körper oder das Gesicht von Ross Laycock –, dessen Körper und auch jeder andere Körper, der den Vornamen Ross tragen könnte, bleibt in der Arbeit unsichtbar. Und diese Unsichtbarkeit wird markiert und hervorgehoben, indem mit der Konvention gebrochen wird, dass der Titel einer Arbeit – bei Kosuth war es *One or three Chairs* – das präsentierte visuelle Zeichen verdoppelt oder erläutert. Durch den Verzicht auf jede Visualisierung von Ross, von Schwulen oder von HIV/Aids-Erkrankten erlaubt die Arbeit nicht, ihr gegenüber eine voyeuristische Position einzunehmen. Stattdessen wird eine andere *Topographie* entworfen: Im Sinne von Michel Foucault kann der Raum, den die Arbeit ‚Untitled‘ (Ross) herstellt, als eine *Heterotopie* betrachtet werden, als ein Ort, an dem die Syntax, „die Wörter und Dinge zusammenhält“,⁸ zunichte gemacht wird. Die Inszenierung einer solchen zusammenbrechenden Syntax in dieser Installation könnte so erlauben, Subjektivitäten zu repräsentieren und produzieren, die nicht in der performativen Wiederholung gesellschaftlicher Normen aufgehen. Sie ist Anlass, unter den bestehenden Bedingungen gesellschaftliche Veränderung denken und praktizieren zu können. Es handelt sich um einen Visualisierungsprozess, der, indem er

Sichtbarkeit herstellt, Bedeutungskonventionen im Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und den Wörtern zusammenbrechen lässt. Während Bedeutung verliehen wird, werden (konventionelle) Bedeutungen zugleich entzogen. Einen solchen Prozeß beschreibt Stuart Hall als *Artikulation*, als ein Re-Artikulieren unterschiedlicher Elemente, das möglich ist, weil diese keine notwendige Verbindung oder, wie Elspeth Probyn vorschlägt, *Zugehörigkeit* besitzen.⁹

no palm trees Mich interessiert, was es ermöglicht, die Arbeit von Felix Gonzalez-Torres als eine Repräsentation queerer Subjektivitäten zu verstehen, obwohl oder *gerade weil* diese in der Arbeit nicht visuell dargestellt werden.

Der Entzug von Bedeutungskonventionen führt zunächst dazu, dass seine eigenen, etwa in Interviews gemachten Aussagen ein besonderes Gewicht erhalten und zum Teil der Arbeit werden. So formulierte Gonzalez-Torres in einem häufig zitierten Gespräch, dass er sich nicht für die Rolle eines *token* eigne. Damit positionierte er sich kritisch gegenüber dem Angebot, als Vertreter einer marginalisierten Gruppe Wertschätzung im Kunstfeld zu finden, jedoch mit der unausgesprochenen Auflage (oft abgestützt über die Vergabe oder den Entzug von Ressourcen), diese Gruppe auch mittels seiner Arbeit zu repräsentieren: „We have an assigned role that’s very specific, very limited. As in a glass vitrine, ‘we’ – the ‘other’ – have to accomplish ritual, exotic performances to satisfy the needs of the majority. [...] Who is going to define my culture? It’s not just Borges and García Marquez, but also Getrude Stein and Freud and Guy Debord – they are all part of my formation.“¹⁰ Gonzalez-Torres wird auch mit dem Ausruf: „No palm trees!“ zitiert, den er offensichtlich immer dann machte, wenn ihm eine Aussage zu Herkunft oder kultureller Identität abverlangt wurde.¹¹ Der Queertheoretiker José Esteban Muñoz bemerkt zu der Strategie von Gonzalez-Torres, in seinen Arbeiten Identität nicht explizit aufzugreifen: „By refusing to simply *invoke* identity, and instead to *connote* it, he is refusing to participate in a particular representational economy.“¹² Was heißt es, sich nicht auf Identität zu berufen (to *invoke* identity), sondern diese zu *konnotieren*? Muñoz erläutert dies mit Hinweis auf den opaken Charakter der Arbeiten, die es nicht erlauben zu verstehen, ohne zu fragen: „Was ist das?“ Ein rationales Verstehen oder unmittelbares Wissen, das sich aus dem Gezeigten oder Gesagten ableiten ließe, ist damit verstellt. Da eine solche Opazität jedoch charakteristisch für viele Arbeiten der so genannten Avantgardekunst ist, wird daraus noch nicht verständlich, warum die Arbeit als Repräsentation *queerer* Subjektivitäten gelten kann.

Gerade weil die Installation kein Abbild einer Person zeigt und auf diesen Entzug von Sichtbarkeit auch hinweist, so meine These, vermag sie jenseits der individuellen Ge-

schichte von Ross das Wissen, die Phantasien und die Erfahrungen der Besucher_innen zu aktivieren. Während die formale Gestaltung an das Wissen und die Erfahrungen mit Arbeiten der Konzeptuellen Kunst und Minimal Kunst anknüpft, verweist die Nennung des Names Ross auf emotionale Bindung, Verlust, Aidstod der Partner_in, schwule Freundschaft, Liebe, Sex. Indem Bedeutungskonventionen entzogen sind, werden so ‚Spezifitäten‘ – mögliche begrifflich fassbare Repräsentationen von Kunst, Aids oder Schwulsein – durch den Verweis auf singuläre Narrationen und Biographien ersetzt. Teresa de Lauretis nutzt den Begriff der *Phantasie*, um ein Konzept gesellschaftlicher Veränderung zu entwickeln, das der Macht öffentlicher Bilder und Phantasien gerecht wird, aber zugleich erlaubt, diese mittels der Arbeit der Phantasie, etwa durch unvorhergesehene Kombinationen, zu verändern. Hierbei setzt sie darauf, dass sowohl öffentliche als auch individuell bedeutsame Bilder, sowohl bewusste als auch unbewusste Vorgänge in die Szenarien der Phantasie einfließen, die Vorstellungen und Bilder ebenso wie Tagträume oder nächtliche Träume umfassen, und deren komplexes, womöglich widersprüchliches Repertoire Material für Neuinszenierungen liefert.¹³ Vor allem aber entsteht in der Phantasie eine Syntax der verschiedenen Elemente, eine Bilderfolge, in die das Subjekt eingeschrieben ist, während es sich zugleich von außen sieht, in der also die strikte Trennung von Subjekt und Objekt der Betrachtung aufgehoben ist.¹⁴

Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, die von Althusser dargestellte *Szene der Anrufung* mit de Lauretis' Konzept der Phantasie kurzzuschließen und als eine *sexuelle Szene* zu verstehen, deren Figuren und deren Syntax mittels der Arbeit der Phantasie neu angeordnet werden können. So wird die Szene der Anrufung als eine soziale Praxis mit mehreren Beteiligten verstanden, in der soziale Plätze auch umgearbeitet oder vervielfältigt werden können.¹⁵ Betrachter_innen von ‚Untitled‘ (Ross) wären entsprechend Teil einer sexuellen Szene, auf die sie zugleich von außen – als Betrachter_innen – blicken. Die öffentlichen Bilder und Erzählungen bilden und strukturieren nach de Lauretis das psychische Leben des Subjekts, so dass die Psyche auf diese Weise nicht als ein individueller, sondern als ein sozialer Apparat verstanden wird, der sich genau an der Grenze zwischen Individuellem und Gemeinschaftlichem, Öffentlichem und Privatem befindet. Bedeutungen werden reproduziert, aber in der singulären Zusammenstellung und Kontextualisierung der Bilder auch in neuer Weise verliehen. Indem ein arbiträrer Zusammenhang verschiedener Zeichen und ein momentaner Konsens mit den Betrachter_innen über diese Verbindung hergestellt wird, kann das Objekt der Bonbons, das sich isoliert nicht als Repräsentant queerer Erfahrung verstehen ließe, zu einem Zeichen für eine singuläre queere Geschichte werden. Diese ist wiederum Teil einer kollektiven queeren Geschichte und

der sozialen Kontexte, Widerstandsformen, Emotionalitäten, die sich an diese Geschichte knüpfen.

Sich nicht auf eine Identität zu berufen, sondern diese zu *konnotieren*, wäre demnach eine produktive Praxis, die Zeichen entgegen der gesellschaftlichen Konventionen mit unterschiedlichen und möglicherweise auch widersprüchlichen ästhetischen, emotionalen und affektiven Bedeutungen in Verbindung zu bringen erlaubt. Die konnotierte Identität würde dann weniger eine Kategorie oder eine Spezifität aufrufen, über die in der Gesellschaft Konsens besteht und die das Bild des Anderen fixiert und einsperrt, sondern eher eine Art zusammengebastelter kollektiver Subjektivität herstellen, die sich aus unterschiedlichen singulären Bildern, Erfahrungen und Eindrücken zusammensetzt.¹⁶

Eine solche Subjektivität hat Elspeth Probyn in ihrem gleichnamigen Buch als *outside belongings* bezeichnet.¹⁷ Sie wendet sich mit ihren Überlegungen gegen ein Denken von Identität, das Differenz absolut setzt. Zugleich hält sie an der Bedeutung von *Zugehörigkeiten* fest, auch wenn eine_r sich außerhalb dieser befindet bzw. diese im Außerhalb angesiedelt sind – eine Doppeldeutigkeit, die Probyn nicht auflöst. *Outside belongings* werden im Plural verwendet: Es gibt immer unterschiedliche Zugehörigkeiten, die begehrt werden aber die nicht besessen werden können. Eher sind Bewegungen möglich, die sich diesen Zugehörigkeiten annähern oder sich von ihnen entfernen. So verweist Gonzalez-Torres in der Aufzählung seiner kulturellen Bezüge darauf, dass er sich sowohl auf bestimmte Künstler_innen der Latino-Kultur, der queeren Kultur als auch der Avantgarde-Kunsttradition bezieht, die alle Teil seiner Erfahrungen, seiner Bildproduktion und seines Denkens geworden sind. Die Visualisierungen, die er produziert, sind sozial, indem sie (mit) bestimmte(n) andere(n) Visualisierungen weitermachen, mit ihnen konkurrieren oder mit ihnen brechen. Sie sind damit konstitutiver Teil der *Durchquerungen* unterschiedlicher sozialer Positionen und der notwendigen Bearbeitung der mit ihnen verbundenen Anrufungen.¹⁸ Wie Probyn zeigt, leben wir Zugehörigkeiten allerdings nicht als *Spezifitäten*, worunter sie verallgemeinerte soziale Kategorien fasst, sondern als *Singularitäten*: So bezieht sich Gonzalez-Torres nicht auf *Latino-Kultur*, sondern auf Borges and García Marquez, nicht auf *Queer-Kultur* sondern auf Getrude Stein. Elspeth Probyn formuliert: „Simply put, we don't live our lives as general categories: as a lesbian you should do this; as a feminist I ought to do that. While there have been times when the imperatives of the category meant that individuals became subsumed under the rules of the identity category to which they wished to belong, it seems now that the specificities of those identities may offer alternative modes of individuation that spill over the boundaries of the category.“¹⁹ Das Konzept der *outside belongings* ermöglicht, Identität zu depersonalisieren, ohne

dem Begehren nach Zugehörigkeit – wie es sich nach Probyn auf der Straße, bei Queer Konferenzen, in feministischen Zeitschriften, oder wie man hinzufügen könnte, in Ausstellungsräumen, zeigt²⁰ – seinen bedeutsamen und effektvollen Stellenwert zu nehmen. Queer ist laut Probyn eine Methode des „making strange of belonging“.²¹

queerer raumsex als methode Welche Rolle spielt das Verhältnis von Raum und Begehren für die Weise, in der ‚Untitled‘ (Ross) queere Subjektivitäten repräsentiert?

Linda Hentschel hat die Kategorie der Sexualität an den visuellen Raum herangetragen und das Verhältnis von Betrachter_innen zu einem Raum/Bild in Analogie zu sexuellen Praxen gesetzt.²² Die visuelle Lust, die an ein Repräsentationssystem geknüpft ist, bezeichnet sie provokativ als *Raumsex*, um die Produktivität visueller Settings hinsichtlich sozialer Konzepte von Sexualität und Geschlecht zu betonen.²³ Linda Hentschel konzentriert sich allerdings auf ein als *westlich* gekennzeichnetes, durch die Zentralperspektive organisiertes Repräsentationssystem, in dem nach ihrer Darstellung ein als männlich positionierter Betrachter das räumliche Setting in Bildern eines weiblichen Körpers erfährt.²⁴ Die Interaktion zwischen dem Betrachter, seinem Körper und dem Bildraum verlaufe analog zur Sextechnik der Penetration. Diese Raumsex-Szene ist also als eine heteronormative entworfen und wird als solche kritisiert und schließlich dekonstruiert. Was geschieht aber, wenn ich die Installation von Gonzalez-Torres und die Interaktion, zu der sie einlädt, unter dem Aspekt eines *queeren Raumsexes* betrachte? Es würde zunächst bedeuten, das visuelle Setting als eines zu verstehen, das Begehren in einer Weise aktiviert, die es ermöglicht, produktiv in das gesellschaftliche Verhältnis zu Sexualität und Geschlecht einzugreifen.

Begehren wird queer, so Elspeth Probyn, in der Weise wie es Verbindungen zwischen Bildern, Situationen und Affekten herstellt oder diese löst. Es ist das Begehren, das Bewegung und Interesse überhaupt erlaubt. Durch die jeweiligen Verbindungen formiert sich eine je spezifische *Oberfläche*, die durch rhizomatische Verflechtungen verschiedener Vektoren des Begehrens, und gerade nicht durch die monolithische Ordnung der Zentralperspektive strukturiert ist. In der Weise, in der ‚Untitled‘ (Ross) Sichtbarkeit herstellt oder entzieht, wird hier entsprechend eine *sexuelle Szene* möglich, in der Elemente *nahe* oder *weiter weg* angeordnet werden. Repräsentiert werden daher nicht ‚Körper‘, sondern *Körper im Raum*, eine bewegliche Topographie, in die sich auch Betrachter_innen einfügen.

Eine solche interessierte Verbindung wird noch befördert, da es den Betrachter_innen von ‚Untitled‘ (Ross) – und von anderen Bonbonarbeiten – ausdrücklich nahegelegt wird, Bonbons zu essen und damit das (Körper-)Gewicht der Arbeit zu reduzieren, – bis hin zu ih-

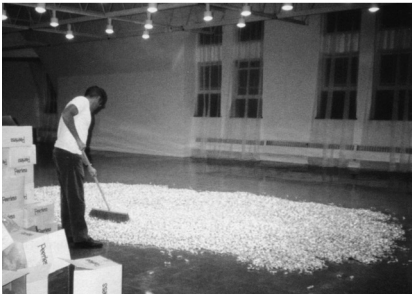
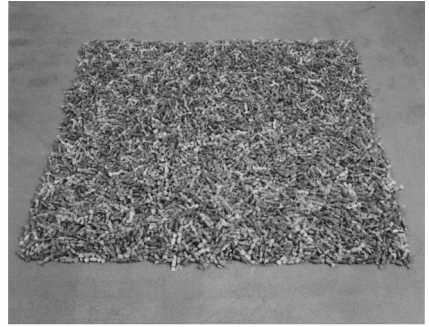
rem drohenden Verschwinden. Das Essen von Bonbons verweist für diejenigen, die über das Gewicht der Arbeit und seine Bedeutung informiert sind, auf das Verschwinden des sterbenden Körpers. Allerdings wird die Arbeit laut Zertifikat, das einen *endless supply* fordert, immer wieder aufgefüllt. Das Lutschen der Bonbons wurde von verschiedenen Kommentator_innen mit (schwulem) Oralsex in Verbindung gebracht. Es lässt sich festhalten, dass mehr als der Sehsinn an der Wahrnehmung dieser Arbeit beteiligt ist. Die Situation, in der sich die Betrachter_innen wiederfinden, wäre die einer zufällig zusammengesetzten Gruppe, involviert in diverse Zugehörigkeiten und Präsentationen von Geschlecht, die sich einzeln, aber auch gemeinsam, lutschend mit einer kleinteiligen Arbeit in Verbindung setzen, die als schwuler Körper vorgestellt wird, und die diese Tätigkeit sowie ihren visuellen Eindruck von der Arbeit mit Bildern ihres Wissens und ihrer Erfahrung verknüpfen.

Anstelle einer fixen und evidenten Verbindung zwischen Dingen und Wörtern geht es darum, die tradierten Denk- und Wissensformen, die Weise, in der gesellschaftlich Materielles mit Bedeutung verknüpft ist, in Bewegung zu versetzen und andere Verknüpfungen zu produzieren, die zwar arbiträr, aber nicht beliebig sind, sondern auf singulären und sozialen Erfahrungen beruhen. Probyn bezeichnet queeres Begehren auch als *Method*:²⁵ Entsprechend wäre Begehren, das nicht in heteronormativer Weise reterritorialisiert wird, hier eine besondere Art und Weise, die Zeichen *Ross* und *Bonbons* mit anderen Zeichen und Bildern zu verknüpfen oder gerade nicht: Vielleicht wird die Verknüpfung mit *Bonbons*, die in einem Laden verkauft werden, gelöst, während andererseits die bunten Farben von ‚Untitled‘ (*Ross*) oder die spiegelnde Oberfläche von ‚Untitled‘ (*Placebo*) mit einer Barszene, den *Silver Clouds* von Andy Warhol, einer Demo, mit Camp-Ästhetik oder mit den künstlich wirkenden AZT-Pillen der Künstlergruppe *General Idea* in Verbindung gebracht werden. Was dabei produziert wird, ist ein Modus der Subjektivierung, des Sich-in-Verbindung-Setzens, der nicht individuell sondern sozial und plural organisiert ist. Wenn Teresa de Lauretis argumentiert, Chantal Akermans Film *Jeanne Dielman* adressiere die Betrachter_innen als *Frauen* oder als *feministisch*, so ließe sich hier sagen, die Installation adressiere die Betrachter_innen als *queer*.²⁶ Die produzierten Zugehörigkeiten entstehen im Prozess des Verbindens, sie sind weder im *Besitz* der Arbeit oder des Künstlers, noch im *Besitz* des Individuums, das die Arbeit betrachtet. Dennoch sind sie nicht unabhängig von dem Begehren nach Zugehörigkeit, das an die Arbeit herangetragen wird.

passing as art Wie nicht nur Probyn, sondern auch Judith Butler oder Teresa de Lauretis formulieren, ist Sexualität ein Medium, das Verbindungen herstellt, die zwischen Individuen/Subjekten und dem Gesellschaftlichen verlaufen. Sie ist ein Modus der Selbst-Re-

präsentation und -Reflexion, so dass die Betrachter_in vor der Arbeit ihre eigene gesellschaftliche Positionierung in der Welt reflektiert und als beweglich erfährt. Zugleich ist aber, wie Butler formuliert, Sexualität auch der Modus, der die Autonomie des Subjekts untergräbt und bewirkt, dass wir anderen ausgesetzt, von anderen abhängig sind. Judith Butler hat diese grundlegende Abhängigkeit unter dem Begriff des *Prekären*²⁷ gefasst und als eine *öffentliche Dimension*²⁸ des Körpers dargestellt. Als sexuelle Wesen seien wir durch Bedürfnisse, Gewalt, Betrug, Zwang und Phantasien verletzbar, so Butler, wir projizieren Begehren und dieses wird auf uns projiziert: „Sexuality is not simply an attribute one has or a disposition or patterned set of inclinations. It is a mode of being disposed toward others, including in the mode of fantasy, and sometimes only in the mode of fantasy. If we are outside of ourselves as sexual beings, given over from the start, crafted in part through primary relations of dependency and attachment, then it would seem that our being beside ourselves, outside ourselves, is there as a function of sexuality itself.“²⁹

Wenn Sexualität und sexuelles Begehren also nicht *uns gehören*, nicht unsere Identität definieren, sondern im Gegenteil sogar anzeigen, dass das, was uns ausmacht, außerhalb von uns existiert, dann ist eine Visualisierung von Sexualität und Begehren immer auch eine Praxis der Prekarisierung von Subjektivität.³⁰ Anschließend an diese Überlegung möchte ich abschließend zeigen, wie es der Installation von Gonzalez-Torres meiner Meinung nach gelingt, gesellschaftliche Gewalt- und Machtverhältnisse und die mit ihnen verbundene repräsentationelle Ökonomie in Bewegung zu versetzen. Um zu verstehen, welche Bedeutung die Opazität der Arbeit dabei als eine spezifisch queer-politische Strategie übernehmen kann, erscheint mir ein Modell hilfreich, das die Literaturwissenschaftlerin Amy Robinson entwirft und das sie das *trianguläre Theater der Identitäten* nennt.³¹ Robinson stellt sich die Frage, warum diejenigen, die einer marginalisierten Gruppe angehören, so häufig behaupten, dass sie andere der gleichen Gruppe auf der Straße sofort erkennen können. Als Beispiele führt sie Literatur zum *Passing*, zum Durchgehen als *weiß* an, wo es üblicherweise die Figur der Beobachterin gibt, die sich selbst als schwarz identifiziert, und die ‚sieht‘, dass jemand nur behauptet weiß zu sein. Auch sie selbst würde sich häufig die Fähigkeit zuschreiben, eine Lesbe sofort und ohne Probleme erkennen zu können. Die Frage sei hier weniger, so Robinson, ob das stimme, ob jemand tatsächlich auf der Basis einer eigenen Identität eine solche Fähigkeit besitze, sondern allein die Behauptung sei eine sozial produktive Praxis. Die Funktion dieses Diskurses sei weniger eine Naturalisierung von Identität als eine Konstitution sozialer Gruppen, ein Vorgang also, den Probyn als Begehren nach Zugehörigkeit charakterisiert. Indem die Person, die ‚gesehen‘ wird, mit der entdeckenden Person ein Wissen teilt (und zu einer *Insider-Gruppe*



3 Oben links: ‚Untitled‘ (Public Opinion), 1991. Black rod licorice candies individually wrapped in cellophane, endless supply, Overall dimension vary with installation, Ideal weight 700 lb. (Hintergrund: eine Arbeit von Joseph Kosuth). Oben rechts: ‚Untitled‘, 1992. Candies individually wrapped in variously colored cellophane, endless supply, 2 in. at ideal height × 48 × 48 in. at ideal size. Unten links und rechts: ‚Untitled‘ (Revenge), 1991. Light blue candies individually wrapped in cellophane, endless supply, Overall dimension vary with installation, Ideal weight: 325 lb.

wird), werden in Robinsons Modell diejenigen, die ‚nicht sehen‘ oder getäuscht werden, die sog. *Dupes*, von eben diesem Wissen ausgeschlossen. Es entsteht eine soziale Konstellation, in der die Regeln der Intelligibilität, die Regeln dessen, was sprechbar ist und wer sprechen darf, verschoben werden: Diejenigen, die der dominanten gesellschaftlichen Gruppe angehören, die üblicherweise die Regeln der Intelligibilität bestimmt, werden hier von der Position des Wissens ausgeschlossen. Die Insider-Gruppe insistiere auf einem epistemologischen Rahmen, der anderen nicht zugänglich sei. Der Dupe, der Nicht-Wissende, werde als *Anderer* konstituiert. Die soziale Konstellation wird damit verschoben und eine Ökonomie der Repräsentation, in der die Plätze bereits verteilt scheinen, kann auf diese Weise verändert werden.

Ein solches Modell des Passings und der Adressierung zweier Gruppen, läßt sich meiner Meinung nach auch an Gonzalez-Torres‘ Arbeit knüpfen, vor allem, wenn es in der

Tradition der Avantgardekunst betrachtet wird: So lehnt sich etwa seine Arbeit ‚Untitled‘ (Go-Go Dancing Platform) von 1991, ein grauer Kubus, der am oberen äußeren Rand mit einer Reihe von Glühbirnen besetzt ist, an die grauen Kuben von Robert Morris an. Oder ‚Untitled‘ (Placebo), ein rechteckiges Feld von Bonbons, eingewickelt in silbernes Cellophanpapier, greift die schweren Metallsulpturen von Carl André auf, beides Arbeiten aus den 60er Jahren. Man könnte daher sagen, dass diese Arbeiten von Gonzalez-Torres als Nachkommen der Minimal Art *passen*. Wie Gonzalez-Torres in seinen Überlegungen zur homophoben Vergabepraxis nationaler Kunstförderung bemerkte, hätte die Jury vermutlich Schwierigkeiten, zwei nebeneinanderhängende haushaltsübliche Uhren – seine Arbeit ‚Untitled‘ (Perfect Lovers) – als *pervers* zu diskreditieren.³² Wenn wir die Installationen als trianguläres Theater der Identitäten betrachten, hätten sie die Funktion, verschiedene Öffentlichkeiten zu konstituieren und dabei verändernd in soziale Hierarchien einzugreifen, d.h. also die Gruppe, die hier als Insider-Gruppe und als queer adressiert wird, gesellschaftlich neu zu positionieren – wobei diese Gruppe nicht essentialisiert wird, sondern sich über ihre Praxen herstellt.

Gonzalez-Torres' Arbeit stiftet einen solchen Prozess auch dadurch an, dass sie aus Materialien besteht, die dem Stahl zwar von weitem ähneln, die aber sowohl andere Konnotationen erlauben als auch anders verwendet werden können, wenn sie nämlich gegessen, gelutscht oder mit nach Hause genommen werden. Anstatt das Materielle von jeder sozialen Geste zu befreien, wie die Skulpturen von Carl André es seiner eigenen Aussage nach tun sollen, verbindet die Zusammenstellung von Objekten und Titeln das Materielle mit sozialen Diskursen und Praxen, z.B. der sog. Aidskrise oder schwulem Sex. Felix Gonzalez-Torres hat eine entsprechende Kritik an der Minimal Art mit Bezug auf feministische Theorien des Blicks, der immer mit Fragen der Identität verbunden sei, auch im Interview formuliert: „Minimalist sculptures were never really primary structures, they were structures that were embedded with a multiplicity of meanings. Every time a viewer comes into the room these objects become something else. For me they were a coffee table, a laundry bag, a laundry box, whatever. So I think that saying that these objects are only about matter is like saying that aesthetics are not about politics. [...] Believe or not I am a big sucker for formal issues, and yes, someone like me – the *other* – can indeed deal with formal issues. This is not a white-men-only terrain, sorry boys.“³³

‚Untitled‘ (Ross) greift also in die Ökonomie der Repräsentation *nicht* ein, indem diese Installation das Publikum eines Mainstream-Ausstellungsraumes mit dort unüblichen Darstellungen *anderer* Körper konfrontiert, sondern indem sie solche Darstellungen gerade weglässt. Stattdessen dezentriert sie mittels der *Methode des Begehrens* das Publi-

kum aus der Position der Wissenden oder des verstehenden Blicks. In dieser Szene wird eine zusammenbrechende Syntax durch einen *Film*, eine Folge von Phantasiebildern ersetzt, in der die Betrachter_innen/Beteiligten sowohl vorkommen als sich auch von außen sehen. Die Installation aktiviert das Begehren nach Zugehörigkeit, das Begehren, Verbindungen herzustellen und konstituiert eine Gruppe von Betrachter_innen, die sie als queer adressiert. Dieses Geschehen lässt sich als eine bewegliche Topographie näherer und fernerer Elemente beschreiben, die als *sexuelle Szenen* arrangiert werden. _____

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

2 Vgl. auch: Nancy Spector, Felix Gonzalez-Torres, Ostfildern 2007, zuerst erschienen anlässlich der Ausstellung von FGT im Guggenheim Museum, New York 2005, S. 139ff.

3 Auf die formalen Parallelen der Arbeit von FGT und bestimmten Arbeiten der Avantgarde-Kunst wurde wiederholt hingewiesen; vgl. etwa Spector (wie Anm. 2), S. 16 oder Heike-Karin Föll, Form, Referenz und Kontext: Felix Gonzalez-Torres’ ‚candies‘, in: Ausst.-Kat. Felix Gonzalez-Torres, hrsg. von NGBK Berlin 2006, S. 105–124, hier S. 106.

4 Sabeth Buchmann, Denken gegen das Denken: Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin 2007, S. 37.

5 Vgl. ebd.

6 Vgl. auch Föll (wie Anm. 3), S. 105.

7 Robert Storr, When This You See Remember Me, in: Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, New York und Göttingen 2006, S. 5–37, hier S. 5.

8 Michel Foucault, Die Heterotopien – Der utopische Körper, Frankfurt am Main 2005, S. 42.

9 Stuart Hall, On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall. In: Lawrence Grossberg (Hg.), Journal of Communication Inquiry, 2:2, S. 91–114, hier S. 53. Elspeth Probyn, Outside Belongings, New York und London 1996, S. 5.

10 Felix Gonzalez-Torres, Interview mit Tim Rollins 1993, zit. nach José Esteban Muñoz, Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics, Minneapolis 1999, S. 165f.

11 Storr (wie Anm. 7), S. 14.

12 Muñoz (wie Anm. 10), S. 165, meine Hervorhebungen.

13 Teresa de Lauretis, Die andere Szene, Frankfurt am Main 1999, S. 100.

14 Ebd. S. 58.

15 Renate Lorenz, The diaries I – Hannah Cullwick, in dies. und Brigitta Kuster: Sexuell arbeiten: Eine queere Perspektive auf Arbeit und Prekäres Leben, Berlin 2007, S. 89–150, hier S. 48.

16 Muñoz (wie Anm. 10) formuliert, dass die Arbeiten von Gonzalez-Torres anstelle einer Evidenz des Verstehens eine „structure of feeling“ ermöglichen, die geteilt werde. Diese stelle keine identitäre Gruppe her, sondern produziere einen Schnitt durch bestimmte Latino und queere Communities (S. 170).

17 Probyn (wie Anm. 9)

18 Der Begriff der *Durchquerung* ist gewählt, um

zu kennzeichnen, dass die Prekarisierung sozialer Plätze einerseits einen Freiheitsgewinn erlaubt, der u.a. durch feministische, lesbisch-schwule, antirassistische Bewegungen erkämpft wurde, andererseits aber mit der aufwändigen und teils gewalttätigen Anforderung verknüpft ist, diese Plätze beständig zu durchqueren (vgl. Lorenz, Kuster, wie Anm. 15). Ähnliches wurde auch von Women of Color wiederholt formuliert und drückt sich beispielsweise in Gloria Anzaldúas Figur der Mestiza aus, einer Figur zwischen zwei Kulturen, bei der das unauflösbare Zusammentreffen unterschiedlicher Stimmen eine Ambivalenz erzeugt und zu einer psychischen Rastlosigkeit führt (Gloria Anzaldúa, *Borderlands La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, 1999 [zuerst erschienen: 1987], S. 100).

19 Probyn (wie Anm. 9), S. 22f.

20 Ebd. S. 25.

21 Ebd. S. 68.

22 Linda Hentschel, Pornotopische Techniken des Betrachtens: Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne, Studien zur visuellen Kultur, Bd. 2, hrsg. von Sigrid Schade u. a., Marburg 2001.

23 Ebd. S. 34ff.

24 Ebd. S. 12ff.

25 „a method of doing things, of getting places“, Probyn (wie Anm. 9), S. 41.

26 Lauretis argumentiert, der Film definiere alle Möglichkeiten der Identifikation (Figur, Bild, Kamera) als weiblich oder feministisch (Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington and Indianapolis 1987, S. 133).

27 „precarious“, Judith Butler, *Undoing Gender*, New York und London, 2004, S. 23.

28 „public dimension“, ebd., S. 21.

29 Ebd. S. 33 (Übersetzung R.L.).

30 Hinsichtlich künstlerischer Arbeiten lässt sich das beispielsweise an dem bekannten Skandal um die sexuell expliziten Photographien Robert Mapplethorpes nachvollziehen. Dieser wurde von einer Welle von Diskreditierungen und Angriffen überzogen, nachdem er Anfang der 90er Jahre eine nationale Kunstförderung erhielt.

31 Amy Robinson, *It takes One to Know One: Passing and Communities of Common Interest*, in: *Critical Inquiry*, Summer 1994, S. 715–733.

32 „Two clocks side by side are much more threatening to the powers than can be an image of two guys sucking each other's dicks, because they cannot use me as a rallying point in their battle to erase meaning. It is going to be very difficult for members of Congress to tell their constituents that money is being expended for the promotion of homosexual art when all they have to show are two plugs side by side, or two mirrors side by side, or two lightbulbs side by side.“ Gonzales-Torres, zit. nach Föll (wie Anm. 3), S. 114f.

33 Felix Gonzalez-Torres, Interview mit Tim Rollins, in: Ault (wie Anm. 7), S. 74f.