

---

# INTIMATE INTERACTIONS. INTERSEKTIONALE DYNAMIKEN ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE IN DEN PERFORMANCES VON STEVEN COHEN UND INGRIDMWANGIROBERTHUTTER

---

## TRANS-IDENTIFIKATORISCHE REFERENZEN IN INTERSEKTIONALEN PROZESSEN

Die intersektionalen Auswertungen eines spezifischen Themas oder Problems, dessen Akzentuierung Ina Kerner in der neueren feministischen Theorie ausmacht, werden in der zeitgenössischen Performancekunst aus Afrika zur experimentellen Auseinandersetzung mit Identifikationsprozessen, Attributionsmechanismen und Dynamiken der Differenz.<sup>1)</sup> Befragt wird das Beziehungsgeflecht zwischen Individuum und gesellschaftlichen Strukturen. Zunächst geht es bei der Untersuchung dieser künstlerischen Arbeitsweisen darum, wie Künstlerinnen und Künstler mit Kategorien von Ethnizität, Klasse, Gender und Sexualität umgehen, und schließlich, wie die diesen Kategorien inhärente Normen in ungewöhnlichen Situationsgefügen unterlaufen und damit alternativ konfiguriert werden. Eine Analyse der hier eingeführten Werke bezieht sich also nicht vornehmlich auf die eigentliche Darstellung, sondern auf deren intersektionale Verflechtung mit künstlerisch eingeleiteten Kontaktzonen im öffentlichen Raum. Erst durch die Hervorhebung der Wechselwirkungen zwischen den Vorschlägen individueller Ausdrucksmöglichkeiten - die sich als Performance gleichsam in bestimmte Räume hineinschrauben - und entsprechenden Reaktionen werden die Strukturen von Kategorien sicht- und erfahrbar.

Die Künstlerinnen und Künstler scheinen die Parameter ihrer eigenen identitären Position stets offenzuhalten und je nach Setting zu verändern. Fragen nach Formen der Interaktion sind dabei vorrangig. Die von Kerner (Kerner 2012: 211) vorgeschlagenen Dimensionen des Epistemischen, Institutionellen und Persönlichen verschränken sich hier, wenn soziale, ökonomische und politische Kategorien und deren zumeist normativ geprägten Repräsentationen kritisch befragt werden, das Persönliche sowie das Öffentliche und damit mutable Identifikationsdynamiken aufeinander treffen und überraschende Konstellationen in diesem Aufeinandertreffen entstehen. Mit der Renitenz gegenüber und dem Aufbrechen von normierenden Kategorien thematisieren die Künstlerinnen und Künstler genau jene Unvollständigkeit jeder Subjektbeschreibung, die in der intersektionalen Forschung den Stoff für Kritik an und die permanente Erweiterung der Forschungsperspektive liefert.<sup>2)</sup>

1)

Dies ist die eigene Übersetzung der Textstelle „intersectional assessments of [...] a specific issue or problem“ (Kerner 2012: 208).

2)

So geht es beispielsweise bei Kerner um die konzeptuelle Komplexität und Prozesshaftigkeit von Kategorien (Kerner 2012: 206 und 208), bei Meyer und Purtschert (2010) um eine persistente Offenheit gegenüber der Einführung neuer Kategorien in die intersektionale Analyse und bei Degele und Winker (Degele/Winker 2007: 2) um die Reflexion unterschiedlicher Untersuchungsebenen bei der Auswahl von Kategorien.

— Seit 2005 bezeichnen sich Ingrid Mwangi und Robert Hutter als die „merged identity“ (Mwangi 2012) oder das „artist-collective-being“ (Glinkowska 2008) *IngridMwangiRobertHutter*. Steven Cohen durchkreuzt mit seinen Performances scheinbar durable Zuschreibungen von minoritären und majoritären Identitätsmarkern und schreitet in der Begegnung mit unterschiedlichen Publika gesellschaftliche Rahmenbedingungen ab. Beide Künstler bzw. Künstlerinnen arbeiten in Kontexten - in erster Linie Südafrika und Kenia - die im Bezug auf Geschlecht, Sexualität und Ethnizität stark aufgeladen sind.

— *IngridMwangiRobert-Hutter* ist ein „Künstler in zwei Körpern“ (Wind 2011): Ingrid Mwangi wurde in Nairobi als Kind eines kenianischen Vaters und einer deutschen Mutter, ihr Ehemann Robert Hutter in Ludwigshafen als Sohn zweier deutscher Eltern geboren. 2005 entschieden sich beide dafür, ihre ohnehin schon eng miteinander verzahnte Kunstpraxis auch rückwirkend in *eine* Identität zu überführen. Ein unkonventioneller Schritt, denn Ingrid Mwangi war auch mit ihrer Solokarriere erfolgreich, sah sich gleichwohl mit Attributionen der Differenz konfrontiert, denen immer noch viele Künstlerinnen und Künstler afrikanischer Herkunft ausgesetzt sind.<sup>3)</sup>

— Steven Cohen hingegen ist ein Weißer, jüdischer und queerer Künstler aus Südafrika, Merkmale, mit denen Cohen sich bewusst selbst positioniert, aber auch Zuschreibungen, die in seinen Auftritten nie still gestellt sind, sondern je nach Kontext einmal mehr, einmal weniger hervortreten.<sup>4)</sup> In seinen Performances adressiert Cohen die gesellschaftlichen Strukturen in seinem Land, die immer noch geprägt sind von ethnischen Klassifizierungen und immer mehr auch solchen, die die soziale Stellung betreffen. Zudem werden minoritäre Identitäten zwar rechtlich durch eine der weltweit progressivsten Verfassungen geschützt, in der alltäglichen Lebensrealität jedoch wirken oftmals weiterhin Überzeugungen fort, die im Sinne einer ‚authentisch‘ afrikanischen Identität Differenz nur dulden und schlimmstenfalls bestrafen.<sup>5)</sup> Für Cohen hat sich „seit der Abschaffung der Apartheid 1994 die Ausgrenzung von Minderheiten lediglich verschoben“ (Höller 2006: 8). Mit provokativen und kontroversen öffentlichen Auftritten verhandelt Cohen allerdings nicht nur seine eigene Identität, die zwischen mehreren Eigenschaften zu oszillieren scheint, sondern auch, wie diese teils uneindeutigen Identitätsmarker in bestimmten Umgebungen aufgefasst werden und welche Verhaltensweisen sie auslösen. Bei beiden Künstlern bzw. Künstlerinnen werden mithin

3)

Siehe z.B. Olu Oguibe in *The culture game* von 2004. Auch mochte ein befreundetes Sammlerehepaar nicht einsehen, dass Mwangi ihre Arbeit mit einem Mann teilen wollte (Glinkowska 2008). Und schließlich bestätigt Mwangi: „Von selber wäre ich nicht darauf gekommen, mich afrikanische Künstlerin zu nennen. [...] Meine anfänglichen Arbeiten handelten sehr stark um Identität und zwar schwarze Identität, in der weißen Gesellschaft“ (March 2006).

4)

Die Abgrenzung Schwarzer und Weißer Künstler in Südafrika ist der Segregationspolitik der Apartheid geschuldet, die bis heute Diskurse um die Präsentation von Kunstwerken des jeweils anderen bestimmen. Sie soll in der Untersuchung nur an solche Stellen erfolgen, an denen sie für die Beschreibung spezifischer Kategorisierungen in der Kunstgeschichtsschreibung Südafrikas notwendig ist. Die Großschreibung der Adjektive markiert ihre sozio-kulturelle Dimension, die gemeinsame Erfahrungshintergründe von Diskriminierung und Privilegierung implizieren.

5)

So wird in der Civil Union Bill von 2006 zwar die Gleichstellung homosexueller Paare durch die Eheschließung ausdrücklich angeführt, im Alltag Südafrikas allerdings werden gleichgeschlechtliche Lebensweisen weiterhin verfolgt und als ‚unafrikanisch‘ gebrandmarkt (z.B. Wilke-Lauer 2009). Als Beispiel sei hier die so genannte ‚korrektive Vergewaltigung‘ genannt, die insbesondere Schwarze lesbische Frauen zweifach unterdrückt: erstens wird behauptet, man könne ihre ‚Krankheit‘ durch den erzwungenen Geschlechtsverkehr mit einem Mann heilen; zweitens wirkt die anschließende Viktimisierung dieser Frauen auch und gerade im internationalen Diskurs marginalisierend und stereotypisierend, wenn die Vielfalt lesbischer Lebensweisen komplett ausgeblendet wird (hierzu u.a. Schwikowski 2011).

scheinbar festgeschriebene Kultur- bzw. Gesellschaftsbilder mit multiperspektivischen – bei *IngridMwangi-RobertHutter* – und trans-identifikatorischen – bei Cohen – Subjektpositionen in Beziehung gesetzt.<sup>6)</sup>

— Als einleitende These ist zu beachten, dass beide Künstler bzw. Künstlerinnen den Schwerpunkt ihrer Performances nicht etwa auf direkte Widerständigkeit legen, sondern dieser vielmehr in der Multivokalität, der Relationalität und der Dynamik von Identifikationsprozessen in und mit einer Gesellschaft und in den damit verbundenen Abgrenzungsmechanismen zu suchen ist und über eine reinweg anti-normative Haltung hinausweist. Die Künstlerinnen und Künstler arbeiten *mit* differenzierenden Strukturen *und* beschwören alternative Handlungsoptionen herauf.

— Während in diesem Sinne das Konzept der Disidentifikation (Muñoz 2013) bereits Ambivalenzen im künstlerischen Spiel mit minoritären Identitäten und ihrem Verhältnis zu hegemonialen Positionen aufzeigt und ebenfalls die Arbeit *mit* und *an* Ideologien adressiert, so geht es schließlich immer noch um die Frage, wie die künstlerische Identitätsebene zu einem jeweiligen soziokulturellen Geflecht in Beziehung gesetzt wird, wie also das Institutionelle, das Persönliche und Epistemische sich miteinander verschränken. An dieser Stelle können Modelle der Intersektionalität möglicherweise beleuchten, wie künstlerische Kommentare in welchem Kontext wirken, ob sie überhaupt eine Wirkung erzielen und wie in der konkreten Situation der Performance entweder *typische* Zuschreibungsautomatismen wiederholt und damit explizite Gruppen in ihren (Selbst)-beschränkungen entlarvt werden oder aber Momente des Unerwarteten und der Unsicherheit hervortreten. Ich möchte behaupten, dass die performativen Vorgehensweisen von *IngridMwangiRobertHutter* und Steven Cohen erst durch eine intersektionale Analyse angemessen thematisiert werden können. Denn einige der Werke beider Künstler bzw. Künstlerinnen sind in der Verflechtung mehrerer Ebenen und unter Einbeziehung der Milieus, in denen sie inszeniert werden, überhaupt erst zu verstehen, wenn beispielsweise *MwangiHutter* 2009 in der Arbeit *The cage* oder Cohen in *Chandelier* von 2001 mit einem Publikum in ausgewählten öffentlichen Räumen interagieren. Nicht die Wirkweisen von unterschiedlichen Unterdrückungen werden hier freilich künstlerisch untersucht, sondern die bereits dargelegten Identifikations- und Attribuierungsprozesse, die zweifellos auch Formen der Repression und der Marginalisierung mit sich bringen

6)

Mit dem Begriff der Trans-Identifikation möchte ich sowohl Formen transgressiven Verhaltens als auch die dialogischen und reziproken Strukturen von Identifikationsprozessen beschreiben und ihn damit von Konzepten der Gegen- oder auch Disidentifikation erweiternd abgrenzen.

können. Die Kommentierung der Prozesshaftigkeit in der jüngeren intersektionalen Forschung sei hier noch einmal betont. Es geht bei den zitierten Arbeiten um Interaktionen bei der Kollision von Individuum und Sozialstruktur in letztendlich „verwobener Weise“ (Degele und Winker 2007: 1). Sowohl Künstler als auch das Publikum reagieren, passen sich an und vereiteln zu erwartende Handlungsmuster. Die in die Performances hineingetragenen und stellenweise trans-identifikatorischen Diktionen verstärken und verändern sich oder schwächen sich wechselseitig ab (in Anlehnung an Degele und Winker 2007: 1).

**‚TERRORIST DRAG‘, ‚MONSTER DRAG‘, ‚CONCEPTUAL DRAG‘.  
STEVEN COHENS PERFORMATIVE PRAXIS** ———

Steven Cohen führt seine Performances auf mehreren Ebenen durch. Zunächst agiert er auf der identitären Ebene, die eng mit der ästhetischen Qualität sowie der Symbol- und Objekthaftigkeit seiner Kostüme verknüpft ist. Zum anderen bewegt er sich auf der öffentlichen Ebene, ohne die seine künstlerischen Bewegungen unvollständig wären. Auf der persönlichen Ebene verhandelt Cohen eine Männlichkeit, die im Bezugsrahmen Südafrikas auf geradezu zugespitzte Weise sowohl als minoritär als auch als dominant beschrieben werden muss. Je nach Wahl eines spezifischen öffentlichen Ortes wirken die von Cohen vorgebrachten symbolischen und maskierenden Identitätsmarkierungen entsprechend hegemonial, anmaßend oder aufdringlich, gleichzeitig auch verletzlich. Bei seinen Kostümierungen verwendet er Elemente des *Drag*, relativiert diese indes durch die Hervorhebung seines Geschlechts. Er pointiert seine biologische Männlichkeit, sabotiert damit die potentiell subversive Auseinandersetzung mit Weiblichkeit, die *Drag* Performances eigentlich ausmacht, und dramatisiert sodann wieder die Verletzlichkeit des Phallus - eben jene Referenz auf die Hegemonie (Weißer) Maskulinität - in dem er ihn abbindet und mit Verwundungsmerkmalen, wie künstliches Blut, oder mit Assoziationen historischer Stigmatisierung, wie den Davidstern, versieht. Jede vermeintlich sichere Zuschreibung zu konkreten identitären Kategorien wird also augenblicklich unscharf. Seine Verkleidung - gleichzeitig faszinierend wie abstoßend - lässt an sich schon unterschiedliche Zugänge zur Identifikation des Künstlers zu. Erst in der Begegnung mit einem vorher ausgewählten, nicht aber eingeweihten Publikum werden die Dynamiken und Empfindlichkeiten eines soziokulturellen Gefüges virulent. Erst hier kommt das, was Cohen selbst „conceptual drag“ (de Waal und Sassen

2003: 13) und Shaun de Waal und Robyn Sassen „monster drag“ (de Waal und Sassen 2003: 13) nennen, zur vollen Entfaltung.

*„I’m messing with a society that is more shocked by the violence of my self-presentation as monster, queer, unrepresentable or whatever than by the actual violence they live with every day. It’s almost as if, because I’m alive and present, I’m more real and more threatening than reality.“* (Cohen 1998)

— An dieser Stelle ist der Vergleich mit dem Konzept der Disidentifikation von José Esteban Muñoz nahe liegend, welches er in einem Artikel vom 1997 vorgestellt hat. Muñoz beschreibt darin die künstlerische Praxis der U.S. amerikanischen Performancekünstlerin Vaginal Davis. Anhand ihres Beispiels beschreibt Muñoz Strategien jenseits des Mainstream, die Kategorisierungen und zu erwartende Stereotypen - auch im Bezug auf minoritäre Gruppen - verwirren. Davis z.B. ist für ihn keine Protagonistin konventionellen *Drags*, sondern vielmehr das, was er „terrorist drag“ (Muñoz 2013: 87) bzw. eine „tactical misrecognition“ (Muñoz 2013: 86) nennt. Muñoz theoretisiert diese Strategie als eine, die unterdrückende Strukturen, insbesondere Rassismus oder Homophobie, nicht einfach tabuisiert oder negativ besetzt, sondern sie durch eine disidentifikatorische Geste gewissermaßen verhöhnt und von innen heraus irritiert. „The fantasies she acts out“, schreibt er, „involve cultural anxieties around miscegenation, communities of color, and the queer body“ (Muñoz 2013: 87). Die Kohärenz und Essentialisierung von Identität bzw. Kategorien der Identifikation werden damit aufgebrochen.

— Mit ihrer Strategie des *terrorist drag* bewegt sich Davis indessen kontinuierlich auf einer persönlichen Ebene. Ihr Publikum ist das einer eingeweihten Öffentlichkeit. Ihre Performances kreisen letztlich um sie selbst und bleiben im sicheren Raum der eigenen Subkultur. Das sich Abarbeiten an Identifikationsmöglichkeiten in Kontexten ideologischer Restriktionen, die die dominierende Kultur zur Verfügung stellt, bleibt bei Davis und den von Muñoz (Muñoz 1999) beschriebenen Künstlerinnen und Künstlern lediglich eine Zwiesprache des Selbst. Es ist somit fraglich, ob Muñoz’ Bezeichnung von Davis’ künstlerischem Ansatz als terroristisch deren begrenzten Wirkungsradius adäquat theoretisieren kann, wenn man davon ausgeht, dass ein Terrorist seine Kommunikationsstrategie grundsätzlich nach außen trägt und sie möglichst weitläufig sichtbar machen will.

— Cohen versteht seine Performances nur in Verbindung mit der öffentlichen Interaktion, die auch eine Interaktion von Kunstwelt und *realer* Welt ist. Erst in der Begegnung mit einer sich gegenüber Cohens Identität scheinbar konträr ausrichtenden Öffentlichkeit werden Reaktionen ausgelöst, die Strukturen von Dominanz und konstruierten Differenzen offenbaren. Ich „erkunde [...] den Körper im Kostüm draußen in der realen Welt, der Umwelt, der Öffentlichkeit und der Realität“, sagt Cohen.

„Ich glaube also, dass ich immer mit Bewegung gearbeitet habe, und zwar auf drei Ebenen: erstens auf der Ebene der Artikulation des Körpers, zweitens wie die Körpersprache im Kontext eines Kostüms, das Grenzen einführt, neu definiert wird, und drittens wie das ganze Paket des begrenzten menschlichen Körpers sich in der Öffentlichkeit - nicht innerhalb der kunstbestimmten Bereiche eines Theaters oder Museums, sondern wirklich da draußen - ausdrückt“ (Höller 2006: 10).

Gerade diese Erkundung macht Cohens Vorgehensweise für eine intersektionale Analyse so interessant. Denn Cohens Arbeit fängt dort an, wo die Konfrontationen wirksam werden.

— Cohen taucht in vielen seiner Performances unangemeldet an unterschiedlichen Standorten auf. Er setzt sich damit seiner eigenen Verwundbarkeit und der Unvorhersehbarkeit eines Zusammentreffens aus. In Fort Klapperkop beispielsweise, heutiger Standort des Militärmuseums in Pretoria, verkörpert er eine Auffassung von Patriotismus mit einer Performance, die einer normativen Ausrichtung dieses Konzeptes entgegen zu stehen scheint. Im Gegensatz zu Davis bleibt Cohen stumm und kann so seine Auftritte nicht mithilfe verbaler Interventionen konterkarieren. Dennoch wird das Patriotische disidentifiziert. Später wird Cohen behaupten, dass auch er als Gedienter ein Recht auf die Anwesenheit bei der dort abgehaltenen rechtsextremen Kundgebung habe (Dubin 2012: 169).<sup>7)</sup>

— Die Kritik an Cohens Arbeit beziehe sich, so der Soziologe Steven Dubin, vor allem auf die soziale Situation in Südafrika, in der sie von kunstfernen Öffentlichkeiten nicht immer verstanden und unvorteilhafte Nachwirkungen in Gemeinden haben würde, die der Künstler dann schon wieder verlassen hätte. Gerade in dieser standortspezifischen Kritik zeigt sich die intersektionale Struktur von Cohens Performances, denn die Bedeutung seiner Arbeiten generiert sich erst aus dem unvorhersehbaren Zusammenspiel von zufälligem Publikum und dem Künstler Cohen.

7)

Cohen war von 1985 bis 1987 in der südafrikanischen Armee.

Dubin zitiert dazu den Redakteur der südafrikanischen Online Zeitung *Mail & Guardian*:

„Cohen's work, rather than being a negotiated affirmation of public space, is more a slap in the public's face with a wet penis. He aggressively stakes his place in the public universe and continually tests the public's tolerance of his access rights to that space.“ (Dubin 2012: 169)

Es stellt sich die Frage, ob diese Kritik nicht ins Leere läuft. Es ist richtig, dass Cohen nicht *de facto* verhandelt oder den Status des öffentlichen Raumes als Verhandlungsraum bestätigt. Tatsächlich mahnt er einen vermeintlichen Konsens ab. Es ist allerdings bezeichnend, wenn in Bezug auf Cohens Performances von Aggressivität die Rede ist. Vielmehr legt er nicht nur das Unsichtbare, Unterdrückte und Unterbewusste offen, sondern rückt es geradezu ins Rampenlicht - im wortwörtlichen Sinne in seiner Arbeit *Chandelier*. Bei Cohen wird nicht verhandelt. Dazu ist es in den von ihm betretenen Situationen meist schon zu spät oder sinnlos. Es geht um die schonungslose Auseinandersetzung mit widersprüchlichen, das Unerwünschte ausklammernden, Identifikationen sowie das Hineinzwingen dieser Fragen und Mahnungen in eine ideologisch durchzogene Gesellschaftsstruktur. Cohen formuliert gerade nicht den Anspruch, diese Räume *für sich* zu reklamieren, sondern sagt: „I'm not the kind of person who behaves like I do“ (Perryer 2010: 13). Stattdessen lotet er den öffentlichen Raum aus, trägt die ihm inhärenten, jedoch sanktionierten Dimensionen nach außen, mutet ihm das Ungeheure zu und ist dadurch weitaus *terroristischer* als Davis in den 1990er Jahren. Cohen selbst behauptet, er wolle für seine Arbeit nicht geliebt werden. „In a sense, if the work is a success, then it has failed“ (Blignaut 2011). Mit seinem maskierten Körper wirft er vielmehr monströse und nicht vollständig dechiffrierbare Identifikationsvorschläge in öffentliche Räume mit ihren scheinbar eindeutigen, hierarchisierten und fest verorteten Differenzzugehörigkeiten hinein.

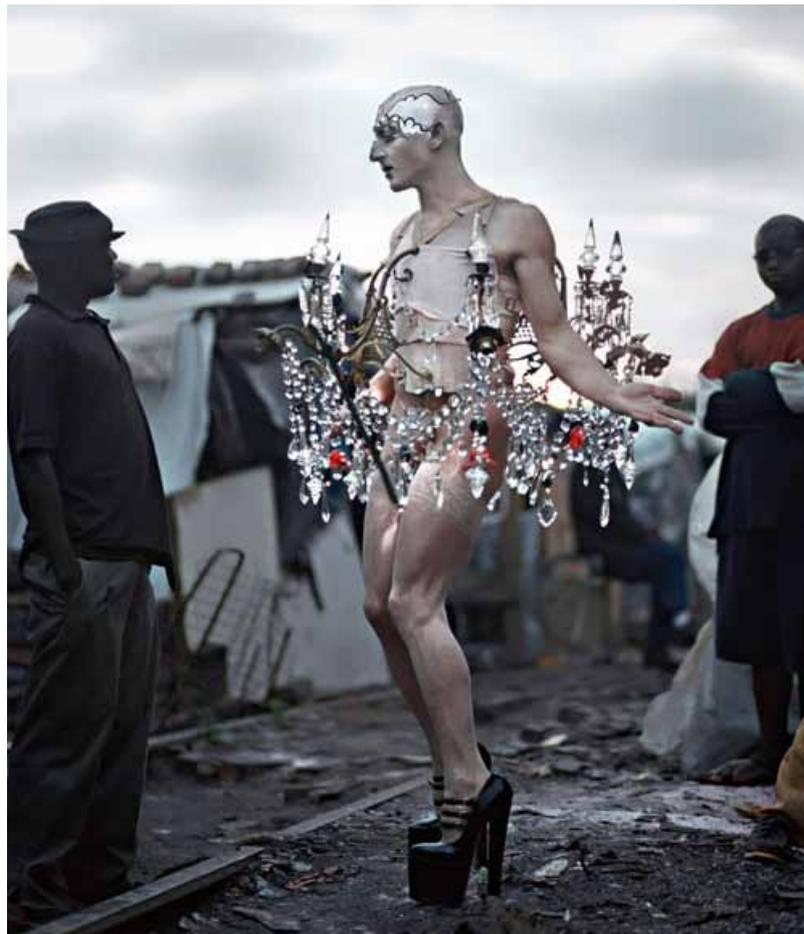
### **DIE ZIRKULATION VON ATTRIBUTIONEN UND DIE VERLAGERUNG VON AGENCY. STEVEN COHENS CHANDELIER UND MWANGIHUTTERS THE CAGE** \_\_\_\_\_

Die Orte, die Cohen für seine Performances auswählt, sind keineswegs zufällig. Für seine Arbeit *Chandelier* von 2001 beobachtete er sechs Monate lang ein Squatter Camp in Newtown in der Innenstadt von Johannesburg, bevor er sich entschied, dort seine Performance aufzuführen (**Abb. 1**). Für den Auftritt kreierte er ein wie ein Kronleuchter anmutendes

Tutu. Das illuminierte und vordergründig kostspielige Kostüm entstand tatsächlich aus teilweise gebrauchten Werkstoffen, die Cohen in einem Restemarkt fand. Auch mit seinen objekthaften Kreationen wirkt Cohen also kontinuierlich normierenden Repräsentationen und Assoziationen entgegen.

— In der Begegnung mit den Bewohnern des informellen Siedlungsgebietes bricht Cohen mit seinen überdimensionierten Stöckelschuhen, den leise klimpernden, funkelnden Glaselementen des Kronleuchters und seinem beinahe vollständig nackten Körper

gleichsam wie eine glamouröse, fremde, exotische Erscheinung, die Reichtum und Privilegierung suggeriert, über den Ort herein. Zugleich betont gerade diese Kostümierung seine Verletzbarkeit: auf der unebenen Erde des Camps stolpert Cohen mehr, als dass er sicher laufen könnte. Ständig rutscht er aus und strauchelt und wirkt in seinen Bewegungen geradezu körperlich behindert. Das partiell aus Sperrmüllresten zusammen gebastelte Tutu verhüllt seinen Körper kaum. Das überhöhte Weißsein Cohens wirkt durch seine Nacktheit und eingeschränkte Bewegungsfreiheit ein weiteres Mal verkehrt. *Chandelier* fand zufällig an einem Tag statt, an dem die Siedlung niedergerissen werden sollte. Newtown, heute ein



Kulturbezirk mit zum Teil hochpreisigen Wohnungen, das sich von den Schienensträngen des Hauptbahnhofes bis zum zentralen Geschäftsbezirk Johannesburgs spannt, war 2001 noch eine der ärmsten informellen Besiedlungen der Stadt. Bereits 1904 wurde der Bezirk Brickfields, wie er seinerzeit hieß, und andere multiethnische Siedlungsgebiete zwangsweise geräumt, um sie in kommerzielle und industrielle Zonen umzuwandeln und, entlang der damaligen segregationspolitischen Vorgaben, zu modernisieren. Als Cohen seine Performance ausführte, wurde der Bereich also

// Abbildung 01

Steven Cohen, *Chandelier*, 2001, Performance, Michael Stevenson.

wiederholt zerstört. Im Gegensatz zu anderen informellen Siedlungen dieser Zeit mit ihren eigenen Organisationsstrukturen, insbesondere entlang familiärer Verbindungen, war Newtown eines der marginalisiertesten Gebiete in Johannesburg. Hier siedelten Menschen ohne Familie, ohne ökonomische oder soziale Teilhabe und ohne Unterkunft (Guillaume and Houssay-Holzschuch 2002). Newtown war die letzte Zuflucht für alleinstehende und verzweifelte Menschen ohne sanitäre Möglichkeiten und Elektrizität (Guillaume and Houssay-Holzschuch 2002: 94). Dessen ungeachtet versuchten die Bewohner auch in diesem Umfeld, solidarische Strukturen aufzubauen.<sup>8)</sup>

——— Zunächst mutet das Eindringen Cohens in diese extreme Umgebung voyeuristisch an. Er selbst sagte über diese Begegnung: „[...] *you watch people with nothing losing what they don't have ... and I feel white and weird and I feel voyeuristic and I feel I don't have the right to be there [...]*“ (Powell 2010: 16) und schließlich „*it was hard [...] to set [...] up as, in part, a privileged white luxuriating among the despair of our lowest class citizens*“ (Cohen 2002). Selbstverständlich ist sich Cohen der Problematik von Machtbeziehungen und Agency der Bewohner an solchen Orten wie Newtown bewusst. Auch werden die unvereinbar wirkenden Faktoren in seinem *clash of aesthetics* vor allem in ihrer Rezeption als Provokation wahrgenommen. Allerdings wäre ein Beharren auf dem provokanten Potential von Cohens Interventionen zu kurz gegriffen. In mehrfacher Hinsicht macht Cohen sich selbst angreifbar und verletzlich und verlagert in *Chandelier* die Reaktions- und Handlungsmöglichkeiten auf minoritäre und bisher als eher handlungsunfähig wahrgenommene Gruppierungen.

——— Cohen redet und erklärt nicht, sondern kommuniziert allein gestisch. Auch wenn das unfreiwillige Publikum in Newtown in seiner Lebensrealität nicht die diskursive Macht besitzt, sich an ästhetischen, geschweige denn theoretischen, Debatten zu beteiligen, so kann es in Reaktion auf künstlerische, vielleicht als fremd assoziierte, Eingriffe dennoch affirmierend, abwehrend, gleichgültig und eben unberechenbar handeln und interagieren. Es steckt damit seinerseits die Rahmenbedingungen für soziale Erfahrungskategorien ab bzw. generiert sie erst.<sup>9)</sup>

——— In der Arbeit *The cage* von 2009 interagiert Robert Hutter als zeitweilige Verkörperung der Künstleridentität *Mwangi-Hutter* in einer Geschäftsstraße Johannesburgs mit einem fast ausnahmslos Schwarzen Publikum (**Abb. 2**). In einem weitläufig

8) “The poor are here building their own city, trying to put their individual and collective mark on an area to locally transform a space imposed by poverty into an appropriate place reflecting their own values” (Guillaume/Houssay-Holzschuch 2002: 90).

9) “Reactions ranged, from 'go away' and 'what's wrong with you?' to biblical comparisons 'Jesus', 'Mary', and 'angel' [...] to a bloodshot man who presented his Hustler centre-fold in one hand and me in the other, saying 'I got it, I got it'. Blown away on drink and dreams of cunt, he kept showing me vulva after vulva, and making pumping fuck-motions against me. He didn't even see the chandelier, he just saw a shaved Hustler pussy come to life - the slut of his dreams - and he wasn't going to let that pass without embracing it. His Hustler was soon snatched away and ripped up by an offended fellow-squatter. There was a man who shook his knobkierie at me, a woman who kissed my hand [...], some women sang Nkosi Sikileleli'Afrika, one woman said The Lord's Prayer, some people clapped, some people scorned. It is the unpredictable and diverse responses that people bring into the work, as well as the intimacy of those interactions, that actually construct the work - also visually it is very strong, both in beauty as well as in its ugliness” (Cohen 2002).

umzäunten Straßenabschnitt, das mit der Zeit offensichtlich zu einer Art öffentlicher Müllhalde geworden ist, fängt Hutter langsam an, seine Kopfhaare zu rasieren. Zusammen mit Stofffetzen, die er aus seinem T-Shirt ausschneidet, verpackt er die Haare in kleine Plastiktütchen und bietet sie den zufällig vorbeikommenden Zuschauern an. Anschließend verklebt Hutter seine Augen, legt sein T-Shirt ab und fordert die am mannshohen Maschendrahtzaun stehenden Menschen dazu auf, mit von ihm bereit gestellten Stiften ihre Gedanken und Ideen auf seinen nackten Rücken zu schreiben. Nach anfänglicher Skepsis der Schaulustigen beginnen einige von ihnen tatsächlich, Wörter und Symbole auf Hutters Haut zu zeichnen. Ähnlich wie bei Cohens Aktivierung von Handlungsoptionen bestimmter Gruppen kommt in *The cage* zunächst eine Polyvokalität zutage, die zwar angesichts des von Mwangi Hutter ausgewählten Ortes inmitten eines von unterschiedlichen Menschen frequentierten Stadtzentrums nicht erstaunen mag, die jedoch einmal mehr eine unüberschaubare Komplexität von Stimmen eines in der westlichen Welt nicht selten und nach wie vor als homogen wahrgenommenen geographischen und sozialen Gebietes abbildet. „Love him for what he does“ steht ebenso auf Hutters Körper wie individuelle Namen, „Africa“, „Killer“ oder das Hakenkreuz. Vieles bleibt unverständlich. Auch hier würde eine allein auf die läuternde, gewissermaßen elementar postkoloniale Erfahrung des Publikums bezogene Interpretation der Dynamik der Performance und dem Gesamtoeuvre Mwangi-Hutters nicht gerecht werden.



// Abbildung 02  
Ingrid Mwangi Robert Hutter,  
*The cage*, 2009, Performance,  
Property of the artist.

— Ganz explizit im Bezug auf ihre Künstleridentität bemerkt Mwangi in einem Interview, dass diese als ein Kollektiv verstanden werden soll, „weil wir andeuten möchten, dass es noch mehr Leute gibt, die wichtig sind, damit das Werk entstehen kann“ (March 2006). Erst durch die Konfrontation und Kollaboration einer trans-identifikatorischen Idee des Subjekts mit einem gesellschaftlichen Umfeld kann eine solche überhaupt erst

entstehen und entsprechende unkonventionelle Wirkweisen von handlungsbezogenen Verschiebungen soziokultureller Kategorien ausgelöst werden.

### **KÜNSTLERISCHE EXPERIMENTE IN INTERSEKTIONALEN SITUATIONEN**

— In Cohens und *MwangiHutters* künstlerischer Praxis geht es nicht darum, unterschiedliche Formen der Diskriminierung in spezifischen sozialen und politischen Kontexten zu untersuchen und entsprechende Handlungsalternativen vorzuschlagen, sondern vielmehr darum, Normierungsverläufe und Abbildungen bestimmter Herrschaftsverhältnisse - und der ihnen inhärenten Identifikationsmuster - experimentell zu irritieren. Die künstlerische Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen dem Individuum und der es umgebenden Gesellschaft unterscheidet sich von einer intersektionalen Herangehensweise in der akademischen Analyse insofern, als dass sie durch die Einbindung der eigenen Identität mit ihren transgressiven Identifikationskonstellationen Privileg bzw. Dominanz und Marginalisierung zwar nicht umkehrt, wohl aber aktiv transformiert. Letztendlich treiben Steven Cohen und *IngridMwangiRobertHutter* Überlegungen zu individueller Agency und performativer Potenz in intersektionalen, künstlich arrangierten Situationen auf die Spitze.

Die Betonung des künstlerischen Individuums als Medium für ein solches Experiment verknüpft das Konzept der Disidentifikation mit dessen Einbindung in konkrete gesellschaftliche Bedingungen. In den Performances wird die Situationsbeschreibung von der ausschließlich individuellen oder der ausschließlich soziokulturellen Ebene auf die der Wechselbeziehung verlagert. „[...] *disidentificatory performances that are documented and discussed here circulate in subcultural circuits and strive to envision and activate new social relations*“ (Muñoz 1999: 5). Die Qualität und Verlängerung dieser *sozialen Relationen* werden bei Cohen und *MwangiHutter* freilich ausgebaut, denn ihre Arbeiten gehen eben nicht nur in *subkulturellen* Räumen vonstatten, sondern erschließen sich weitläufigere Kontexte.

— In einem 2007 erschienenen Interview begegnet die Genderwissenschaftlerin Elizabeth Grosz der Frage nach der Forschungseinstellung der Intersektionalität mit Zweifel. Es ginge in der Kunst nicht mehr darum, so Grosz, marginalisierte Individuen abzubilden, sondern um deren „specificity“ und „particularity“ (Kontturi und Tiainen 2007: 250). Letztendlich müsse sich die Künstlerin oder der Künstler mit Material und Kontext auseinandersetzen

und nicht allein mit dem Problem der Repräsentation. „*Feminist art aims no longer to present silent, forgotten, or excluded women. This is a very narrow conception of art. [...] But the question now becomes what is feminist art to do if its task is no longer to represent silent or forgotten women; if its task is no longer to represent the other but to represent something in oneself?*“ (Kontturi und Tiainen 2012: 250). Die Auseinandersetzung Ingrid Mwangis und Robert Hutter mit den intersektionalen Beziehungen, die ihre jeweiligen Identitäten der alltäglichen Lebensrealität konstituieren, erweitern sie in Form von *MwangiHutter - Grosz'* Einwand zuspierend - zu einer Auffassung von Intersektionalität, die nicht nur Strukturen der Unterdrückung verhandelt, sondern die relationalen, reziproken und multiperspektivischen Dynamiken, die Identifikationsprozesse und Handlungsweisen innerhalb gesellschaftlicher Bezugssysteme ausmachen, beschreibt.

— Die Performances von Steven Cohen und *MwangiHutter* setzen Intersektionalität als „theory in the flesh“ (Diaz, Mane und González 2013: 97) um, indem sie blinde Flecken in der konkreten Auseinandersetzung mit sich selbst in der Begegnung mit unterschiedlichen Kontexten beleuchten. Dabei scheuen sich die Künstler bzw. Künstlerinnen nicht, sich angreifbar zu machen und Konfrontationen sowie inkommensurable Momente zuzulassen und zu befördern.

#### // Literatur

- Blignaut, Charl (2011):** „Walking the dead“. In: Times Live, 16.04.2011, <http://www.timeslive.co.za/lifestyle/article1019028.ece/Walking-the-dead>, letzter Zugriff 07.11.2013.
- Cohen, Steven (2002):** „The chandelier project. Creating amidst destruction“. <http://vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/chandelier.htm>, letzter Zugriff 05.12.2012.
- Cohen, Steven (1998):** „Artbio“. In: Artthrob, Mai, <http://www.artthrob.co.za/may/artbio.htm>, letzter Zugriff 04.11.2013.
- Degele, Nina und Winker, Gabriele (2007):** „Intersektionalität als Mehrebenenanalyse“. In: Technische Universität Hamburg-Harburg, [http://www.tuhh.de/agentec/winker/pdf/Intersektionalitaet\\_Mehrebenen.pdf](http://www.tuhh.de/agentec/winker/pdf/Intersektionalitaet_Mehrebenen.pdf), letzter Zugriff 01.10.2013, S. 1–16.
- De Waal, Shaun und Sassen, Robyn (2003):** Steven Cohen, Johannesburg, David Krut Publishing.
- Diaz, Sara/ Clark Mane/ Rebecca und González, Martha (Hg.) (2013):** „Intersectionality in context. Three cases for the specificity of intersectionality from the perspective of feminists in the Americas“. In: Vera Kallenberg/ Jennifer Meyer und Johanna M. Müller (Hg.), *Intersectionality und Kritik. Neue Perspektiven für alte Fragen*, Wiesbaden, Springer, S. 75–102.
- Dubin, Steven (2012):** *Spearheading debate. Culture wars and uneasy truces*, Auckland Park, Jacana Media.
- Glinkowska, Aneta (2008):** „Creating a myth. Conversation with IngridMwangi-RobertHutter“. In: Tokyo Art Beat, <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2008/01/creating-a-myth-conversation-with-ingridmwangi-roberthutter.html>, letzter Zugriff 12.11.2012.
- Guillaume, Philippe und Houssay-Holzschuch, Myriam (2002):** „Territorial strategies of South African informal dwellers“. In: *Urban Forum*, Jahrgang 13, Nr. 2, S. 86–101.

- Höller, Silvia (2006):** "Steven Cohen". In: Gerald Matt (Hg.), Steven Cohen. *Dancing inside out*. Frankfurt am Main, Revolver, S. 43–48.
- Jolly, Lucinda (2012):** "Steven Cohen. Magog", <http://www.stevenson.info/exhibitions/cohen/magoginterview.html>, letzter Zugriff 22.11.2012.
- Kerner, Ina (2012):** "Questions of intersectionality. Reflections on the current debate in German gender studies". In: *European Journal of Women's Studies*, Jahrgang 19, Nr. 2, S. 203–218.
- Kontturi, Katve-Kaisa und Tiainen, Milla (2007):** „Feminism, Art, Deleuze, and Darwin. An interview with Elizabeth Grosz“. In: *NORA. Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, Jahrgang 19, Nr. 4, S. 246–256.
- Malinga, Simangaliso Samuel (2000):** *The development of informal settlements in South Africa, with particular reference to informal settlements around Daveyton on the East Rand, 1970–1999*, Dissertation, Johannesburg, Rand Afrikaans University.
- March, Leonie (2006):** "Viele Gesichter. Über die deutsch-kenianische Multimedia-künstlerin Ingrid Mwangi". In: *Deutschlandradio Kultur*, <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/profil/563919/>, letzter Zugriff 25.10.2013.
- Matt, Gerald (Hg.) (2006):** *Steven Cohen. Dancing inside out*. Frankfurt am Main, Revolver.
- Meyer, Katrin und Purtschert, Patricia (2010):** „Die Macht der Kategorien. Kritische Überlegungen zur Intersektionalität“. In: *Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Jahrgang 28, Nr. 1, S. 130–142.
- Muñoz, José Esteban (1999):** *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Mwangi, Ingrid (2012):** "IngridMwangiRobertHutter. Headskin". In: *The Soapbox*, <http://blogs.fu-berlin.de/thesoapbox/2012/02/06/ingridmwangi-roberthutter/>, letzter Zugriff 23.11.2012.
- Perryer, Sophie (Hg.) (2010):** *Steven Cohen. Life is shot, art is long*, Cape Town, Michael Stevenson.
- Powell, Ivor (2010):** "Fragments of a conversation with Steven Cohen". In: *Sophie Perryer (Hg.), Steven Cohen. Life is shot, art is long*, Cape Town, Michael Stevenson, S. 9–17.
- Presse Bâtie (2011):** „Steven Cohen. Interview at La Bâtie Festival de Genève“. <http://vimeo.com/29382148>, letzter Zugriff 13.03.2013.
- Schwikowski, Martina (2011):** „Gute Verfassung, grausame Wirklichkeit“. In: *Taz.de*, 06.05.2011, <http://www.taz.de/!70228/>, letzter Zugriff 06.10.2013.
- Wilke-Launer, Renate (2009):** *Geschlechterpolitik macht einen Unterschied*. Berlin, Heinrich-Böll-Stiftung.
- Wind, Annika (2011):** „Soziale Wunden auf der Haut“. In: *Zeitraumexit*, <http://www.zeitraumexit.de/presseartikel/soziale-wunden-auf-der-haut>, zuletzt besucht 12.11.2012.

#### // Abbildungsnachweis

- Abb. 01:** Steven Cohen, *Chandelier*, 2001, Performance, Michael Stevenson.  
Steven Cohen: © Michael Stevenson  
(<http://www.stevenson.info/exhibitions/cohen/chandelier.htm>)
- Abb. 02:** IngridMwangiRobertHutter, *The cage*, 2009, Performance,  
Property of the artist. IngridMwangiRobertHutter: © IngridMwangiRobertHutter  
([http://www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid\\_mwangi\\_robert\\_hutter/the\\_cage\\_2009.html](http://www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid_mwangi_robert_hutter/the_cage_2009.html))

#### // Links zu den Werken

- IngridMwangiRobertHutter:** [www.ingridmwangi-roberthutter.com](http://www.ingridmwangi-roberthutter.com)  
**IngridMwangiRobertHutter, The cage, 2009:** [www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid\\_mwangi\\_robert\\_hutter/the\\_cage\\_2009.html](http://www.ingridmwangi-roberthutter.com/ingrid_mwangi_robert_hutter/the_cage_2009.html)  
**Steven Cohen:** [vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/](http://vweb.isisp.net/~elu@artslink.co.za/stevencohen/)  
**Steven Cohen, Chandelier, 2002:** [vimeo.com/13098642](http://vimeo.com/13098642).

#### // Angaben zur Autorin

**Dr. Melanie Klein**, currently holds a fellowship as postdoctoral researcher in the DFG Research Group "Transcultural Negotiations in the Ambits of Art. Comparative Perspectives on Historical Contexts and Current Constellations" at Freie Universität Berlin. She studied Art History and Economics in Heidelberg, London and Berlin and worked as public relations officer and lecturer before she started her doctoral research in 2003. Dr. Klein completed her thesis on Masculinity contested. Strategies of resistance in art from South Africa and the oeuvre of Wim Botha at the Academy of Visual Arts in Leipzig

in 2008. She was Visiting Associate at the Centre for African Studies in Cape Town with a scholarship from the German Academic Exchange Service and held a two year research position at the Graduate College "Identity and Difference. Gender Constructions and Interculturality" at the University of Trier. Her research interests include modern and contemporary art from Southern and Eastern Africa, art education, the art market as well as Gender dynamics with special reference to Queer and Transgender Studies.

Among her most recent publications are "Between history, politics and the self. Photographic portraiture in contemporary art from Africa" (Jana Gohrisch and Ellen Grünkemeier (Eds.), Listening to Africa. Anglophone African literatures and cultures, Heidelberg, 2012), "Marketable concepts. The original and originality in modernisms of Africa and Europe" (Ulrich Großmann and Petra Krutisch (Eds.), The challenge of the object, Nuremberg, 2013), "Discussing transidentificatory agency as artistic strategy" (TSQ. Transgender Studies Quarterly, Volume 1, forthcoming) or "Creating the authentic? Art teaching in South Africa as transcultural phenomenon" (Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research, Volume 6, forthcoming).

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT, DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN  
// WWW.FKW-JOURNAL.DE