

Adrian Randolph und Angela Rosenthal

Die Inszenierung einer Pathologie der Männlichkeit

Mary Kellys *Gloria Patri** (und frühere Installationen der Künstlerin)

31 hochpolierte Aluminiumplatten, davon 20 kreisrunde Scheiben ('discs'), 6 Trophäen ('trophies') und 5 Schilde ('shields'), [siehe Abb. 1-3], sind in etwa 5 cm Abstand an die nüchternen, weißen Wände in zwei Ausstellungsräumen des Londoner Institute of Contemporary Art (ICA) angebracht.¹ Die Frontalität dieser wandparallelen Objektinstallation ist gesteigert durch die Nutzung von insgesamt nur 3 Wänden der Ausstellungs-'Innenräume'. Von den gegenüberliegenden Seiten richtet sich eine intensive, helle Beleuchtung förmlich gegen die Installationswände, so daß die zur Verfügung stehenden Räume nicht als in sich geschlossen erscheinen, sondern vielmehr zu einem Außenraum einer Fassade umartikuliert sind. Neben einer normalen Raumbelichtung sind starke Lichtquellen auf Fußlevel angebracht, während die Objekte zum Teil weit über Augenhöhe, hoch oben an den Wänden installiert sind.² Aufgrund ihrer dramatischen Schatten erscheinen sie praktisch schwebend – jedoch nicht spielerisch poetisch, sondern symmetrisch geordnet und rational-monumental.

Die hoch angebrachten 'discs' tragen mechanisch reproduzierte US-Militärsymbole³, deren unmittelbar abrufbare Erkennbarkeit jedoch wird dadurch erschwert, daß die Zeichen halbiert und mit jeweils einer anderen Hälfte kombiniert sind. Sie liefern somit nicht konkrete Hinweise, sondern rufen universellere Assoziationen mit Militär wach.⁴

Allein die 74 cm hohen 'shields' sind auf Augen- bzw. Brustlevel montiert und lassen durch ihre Form und ihren unmittelbaren Bezug auf den betrachtenden Körper, der sich in der hochpolierten Oberfläche spiegelt, an konkrete Funktionen denken. Sie erinnern so zunächst an kriegerische Schutzschilde, insbesondere an den Spiel-

gelschild, mit dessen Hilfe Perseus Medusa besiegt hat, aber ihre Form läßt auch an Wappen denken, auf deren Fläche sich die heraldischen Zeichen, die Insignien, des sich reflektierenden Individuums einschreiben mögen. Darüber hinaus tragen die 5 Schilde Texte in Form von je einer kurzen, von der Künstlerin verfaßten Erzählung oder Anekdote mit Themen, die von Baseball über Angeln hin zum Beobachten einer Geburt reichen.

Diese Texte werden ergänzt durch prägnante Aussprüche von US-Soldatinnen, die den Fernsehdokumentationen über den Golfkrieg (1990-91) entnommen sind, und die hier die Sockelzone der 'Trophäen' – Symbole des Sieges – bilden: „KICK ASS“; „CUT IT OFF AND KILL IT“; „... BUSTING OUR BUTTS TO GET IT RIGHT“; „NOT ENOUGH GEES AND GOLLIES TO DESCRIBE IT“; „... LETTING LOOSE AND HITTING 'EM WITH ALL WE GOT“; und „... MORE FIRES DOWN THERE THAN I CAN COUNT“.⁵

Das einzig Figürliche dieser Installation – sieht man von dem in den Lichtraum einbezogenen und in den Schilden sich reflektierenden Betrachtungspublikum ab – sind die 6 miniaturhaften, athletischen Männerstatuetten, welche die Trophäe krönen. Sie tragen in einer 'heroischen' Leistung, als quasi Herkules oder Atlanten – jedoch simultan ironisiert durch ihre Ähnlichkeit mit bloßen Motorhaubenfigurinen und durch die Assoziation mit dem narzißtischen Körperwahn des Body-building à la 'Mr. Universe' – die 6 Buchstaben G L O R I A : sie tragen die 'Ehre dem Vater'.⁶

Mit *Gloria Patri* hat sich die 1941 geborene, amerikanische Künstlerin Mary Kelly nur oberflächlich betrachtet von früheren Projekten der 1970er Jahre entfernt, in denen sie radikale Strategien der Repräsentation von 'Weiblichkeit' entwickelt hat und die gesellschaftliche Kategorie der Geschlechterdefinition im Licht der feministischen Bewegung dekonstruieren und neudefinieren konnte. Sie selbst sieht in *Gloria patri* die logische Fortsetzung ihrer feministischen Auseinandersetzungen und Bemühungen.

Kelly beschäftigt sich hier mit dem anderen ebenso 'künstlichen', d.h. ideologisch als stabilem Fixpunkt definierten 'Pol' der Geschlechterordnung: der 'Pathologie der Männlichkeit'.⁷

'Mary Kelly' ist in *Gloria Patri* als 'Autorin' auffällig abwesend. Weder Handschriften noch Künstlerinnensignatur sind zu finden, die auf ein intentionales Künstlerinnen-Selbst verweisen. Kellys Kunstpraxis ist radikal, indem sie sowohl dem Objekt den ästhetischen Marktwert verweigert, als auch die Kategorie des Erschaffer-Künstlers in Frage stellt.⁸ Ihre Installationen kann auch am sinnvollsten aus der britischen, feministischen Bewegung seit den 1970er Jahren heraus begriffen werden, für die sie mit einsteht und aus der sich ihre Arbeiten entwickelt haben.⁹

Die frühen Künstlerinneninitiativen machten sich die sozialpolitischen und praktischen Anliegen der feministischen Bewegung, die Lebens- und Arbeitswelt für Frauen zu verbessern, gezielt zum Inhalt ihrer visuellen Manifestationen. So steht beispielsweise der Film *The Nightcleaners* (1970-72) von der 'Berwick Street Film Collective', an dem Mary Kelly beteiligt war, in unmittelbarem Zusammenhang mit der von der Frauenbewegung unterstützten Kampagne 'nachtarbeitender Putzfrauen' von 1970, aber auch mit der Gewerkschaftsgründung für schlechtbezahlte Fabrikarbeiterinnen.¹⁰ Mit dem Ziel „to end discrimination in the arts“¹¹ wurde in dieser Zeit auch die Artists' Union gegründet mit Mary Kelly als Vorsitzende, und aus dem 'Womens' Workshop' ging 1975 das gemeinsame Ausstellungsprojekt mit Margaret Harrison

und Kay Hunt hervor: *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry*.¹² Es handelt sich dabei um eine Installation mit Dokumentationscharakter über die Bedingungen für Arbeiterinnen in einer Süd-Londoner Metallkistenfabrik. *Women and Work* untersucht die Konsequenzen des damals gerade als Gesetz durchgebrachten 'Equal Pay Act' und die Auswirkungen der Arbeitsteilung in bezug auf Arbeitsbedingungen für Fabrikarbeiterinnen.¹³ Die Shift-Arbeit, d.h. die Zeitregelung von Tages- und Nachtdienst, stellte besondere Probleme für Frauen und insbesondere Mütter dar, die weiterhin durch die Doppelbelastung in Haushalt und Familie strapaziert waren. Erstaunlicherweise berichteten die befragten Frauen – wie die Sektion über die Beschreibung eines Arbeitstages dokumentiert – nicht nur ihre berufliche Arbeit, sondern allein über ihre Arbeit zu Hause.¹⁴

Würde Hausarbeit in patriarchalen Mythen über 'den Engel im Haus' negativ signifiziert, d.h. als Nicht-Arbeit gedeutet und kulturell unsichtbar gemacht – zumindest jedoch als unproduktiv und minderwertig bezeichnet, so zeigte die Installation ferner, daß diese unterdrückenden Strukturen auch außerhalb des Hauses die Arbeitswelt der Frauen bestimmten: „The male jobs tend to be mobile (often involving the movement of the whole body); the women's jobs tend to be static, fiddy and repetitious.“¹⁵ Dies wurde in der Kunstinstitution durch die Gegenüberstellung von fotografischen (Stand-) Bildern für die Arbeit der Frauen mit Kurzfilmen über die Arbeit der Männer in der Fabrik, unmittelbar deutlich gemacht. Indem die Untersuchung quasi 'ethnographisch', mit Hilfe von Kurzfilmen, Geräuschaufzeichnungen und Informatinsauswertungen in Computerausdrucken den Arbeitsaspekt weiblicher Lebensbedingungen aufdeckte, wurde einerseits einer Beschönigung und Ästhetisierung entgegengesteuert und andererseits die konventionelle Vorstellung von Kunst selbst provoziert. Die 'Arbeit' ist hier nicht bloß ein Kunstobjekt, das sich an einen elitären Kunstmarkt adressiert, sondern stellt ein 'interdisziplinäres' Projekt dar, das zu einer komplexen und anspruchsvollen Erfahrung durch die Teilnahme eines Publikums wird.

Bekannt wurde Kelly insbesondere durch ihre kontrovers diskutierte Untersuchung von Mutterschaft und Kindheitssozialisation in ihrem Projekt *Post-Partum Document* (im folgenden *PPD*); ihre Untersuchungen umfaßten die Jahre 1973-9).¹⁶ Wie *Women and Work* so thematisiert auch *PPD* einen Aspekt kulturell mystifizierter weiblicher Arbeit ('labour'), und zwar einerseits die biologische Fähigkeit der Frau zu gebären ('labour') und andererseits den Komplex der Beziehungen, der generell als Mutterschaft bezeichnet wird. Mary Kelly macht deutlich, daß Mutterschaft und die damit verbundene Aufgabe des Umsorgens des Neugeborenen nach der Geburt ('post-partum'), aber auch das Verhalten der Frau 'ante-partum', nicht einem natürlich-instinktiven Wissen um die Rolle als Mutter entspringt.¹⁷

Entsprechend dem aufkommenden feministischen Interesse der 1970er Jahre an psychoanalytischen Theorien (insb. Lacan), kann Kellys *PPD* als eine Art psychoanalytische 'Spurensicherung' verstanden werden. Lacan überarbeitete Sigmund Freuds Trieblehre durch die Erkenntnisse der strukturellen Linguistik. Für Lacan beginnt Subjektivität in dem Moment, in dem der Infant von der Symbiose mit der Mutter getrennt wird. Dieser Augenblick ist durch den Eintritt des Infanten in ein System von Sprache im weitesten Sinne markiert. Lacan konzeptualisiert die Erstellung von Subjektivität im Spiegelstadium. Darunter versteht er das letzte Stadium in einer Serie von schrittweisen Trennungen von der Mutter nach der Geburt. Es markiert den Weg von einem

unvermittelten Bereich mütterlicher 'Fülle' in die symbolische Ordnung des Vaters, d.h. der Gesetze der Sprache. Im Spiegelstadium wird das Erfassen zunächst unkoordinierter und unkontrollierter Körperbewegungen in einem Bild ('Spiegel-Imago') festgehalten und in der Vorstellung des sich spiegelnden Subjekts synthetisiert (Setzung eines 'Ich-Ideals'). Für das Subjekt bedeutet dieser Übergang paradoxerweise eine Ich-Spaltung, ein Wechselspiel von sich Erkennen und Verkennen.¹⁸ Denn das als Selbst erkannte Andere im Spiegel erscheint unerreichbar. Diese Spaltung vergrößert sich, indem das Subjekt tiefer in die symbolische Ordnung – den Namen ('nom') und das Nein ('non') des Vaters – in ein System von Geboten und Verboten eintritt.¹⁹ Lacan differenziert hier zwischen den Erfahrungen des Kindes gegenüber seiner Mutter und seinem Vater, um geschlechtliche Unterschiede in bezug auf Identität zu theoretisieren. Die zunächst polymorph-perverse Sexualität des Infanten wird in einer Struktur des Begehrens, in der Phallus Signifikant ist, geschlechtsspezifisch geformt. Der Phallus als linguistisches Zeichen in diesem System erstellt die Achse der Geschlechterpositionierung. Demnach ist für das weibliche Subjekt der Eintritt in dieses begrenzte diskursive patriarchale Feld immer negativ.

In *PPD* geht Mary Kelly von diesen Lacan'schen Theorien aus und erweitert sie durch ihre feministische Kritik. Anstatt demnach wie Freud und Lacan allein die Entwicklungen des Kindes zu theoretisieren, untersucht Kelly die Erfahrungen der Frau, ihre Ängste, ihr Verlangen, ihre Freuden, Wünsche und Phantasien durch 'Mutterschaft'. Indem sie das Verhältnis von Mutter und Kind durch die Erfahrungen der Mutter bezeugt und dokumentiert, versucht sie aufzuzeigen, daß das Wissen und Sein der Frau als 'Mutter' eben nicht prä-existent und naturgegeben ist. Vielmehr durchläuft die Frau selbst, in der intersubjektiven Beziehung mit dem Kind Subjektivierungsphasen. Mutterschaft 'ist' nicht, sondern entsteht erst als sozial gelebte Erfahrung und Prozess in einem System symbolischer Ordnung.

PPD dokumentiert das anfänglich dyadisch-symbiotische Verhältnis von Mutter und Kind und die Phasen der Entwicklung kindlicher und kulturell totgeschwiegener 'weiblicher' Subjektivität durch die Spuren, die in diesem Prozeß hinterlassen wurden. Diese 'Spuren', Zeugnisse der Vergangenheit, Souvenirs alltäglicher Geschehnisse, sind gesammelte Memorabilien der Mutter, die in der Ausstellung Lacan'schen Diagrammen und psychoanalytischer Auswertung und Kommentaren über dieses Material gegenübergestellt wurden. Unter den insgesamt 135 Exponaten befanden sich beispielsweise gebrauchte – also schmutzige – Windeleinlagen, beschlabberte Deckchen, Gipsabdrücke der Kinderhände, Locken, aber auch Kinderzeichnungen, Auszüge von Tagebuchaufzeichnungen der Mutter, Schreibmaschinen-Mitschriften erster kindlicher Äußerungen und Geschenke an die Mutter wie Insekten oder Pflanzen. Auch wenn diese 'Memorabilia' Kellys persönliche Erfahrungen bezeugen und in den Tagebuchauszügen die weibliche Ich-Erzählerstimme unmittelbar mit der Künstlerin selbst in Verbindung gebracht werden kann, so darf die Installation nicht nur als autobiographische Studie mißverstanden werden. Wie Kelly selber sagte, spricht *PPD* mit vielen Stimmen. „Erfahrungen der Mutter, feministische Analyse, akademischer Diskurs und politische Debatten“ kommen in dieser Installation zu Wort.²⁰

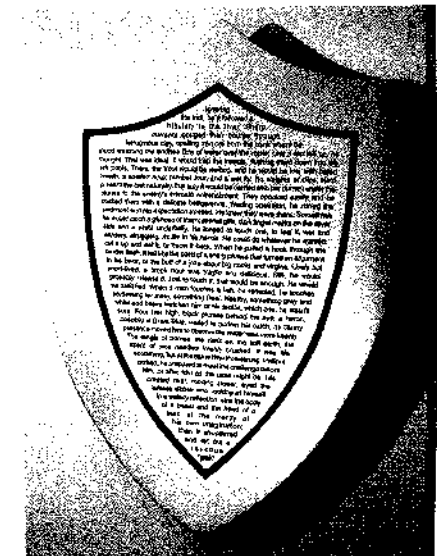
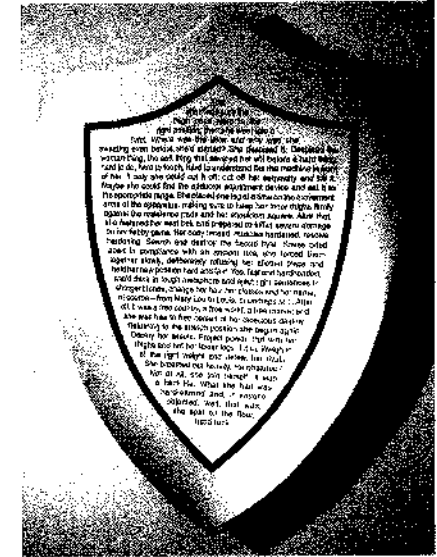
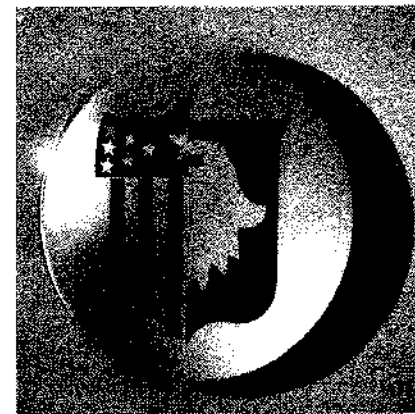
In 6 Entwicklungsphasen gegliedert bezeugen die Objekte die Stufen der Beziehung zwischen Mutter und Kind, beginnend in der frühen symbiotischen Phase, die durch die körperliche und affektiv-erotische wechselseitige Abhängigkeit, und dem

Imaginären der narzißtischen Identifikation bestimmt ist. Freud hatte theoretisiert, daß das Mädchen in dem ödipalen Moment den Wunsch nach einem Penis verdrängt, daß dieser Wunsch jedoch gemäß dem Gesetz der Verschiebung durch einen realistischen Wunsch nach einem Kind ersetzt werde. Die negative Plazierung der Mutter in der symbolischen Ordnung – so argumentiert Kelly in Anlehnung an Lacan – kann somit für die Frau vorübergehend in der dyadischen Beziehung mit ihrem Kind aufgehoben werden. Das Kind stellt somit in gewisser Weise einen Phallus dar. Der Eintritt des Infanten in Sprache ist nach Lacan ein Augenblick des 'Unterschiedes', in dem alles, was nicht artikuliert werden kann, ausgeschlossen ist. Sprache, so argumentierte Lacan weiter, stellt einen unumgänglichen Mangel dar, aber in ihr begründet sich auch menschliches Verlangen, all das wiederzuerlangen, was nicht angezeigt werden kann. Die ersten Schritte sozialer Unabhängigkeit des Kindes stellen umgekehrt folglich auch für die Mutter einen Mangel dar. Ihr (schmerzhaftes) Erkennen über die zunehmende Trennung von dem Kind wurde in der Installation durch die immer komplexer werdende Dokumentationsstruktur bezeugt. Gesammelte Zeichen erster schriftlicher und verbaler Artikulation des Sohnes, bis schließlich hin zum Schulheft, stehen somit nicht nur für die wachsende 'Meisterschaft' des Kindes über (bzw. unter) die 'Gesetze des Vaters', sondern zeigen auch eine erneute Konfrontation der Mutter mit dem ödipalen Drama an, ihren negativen Wieder-Eintritt in Sprache.²¹ Auch hier erfolgt eine Verschiebung seitens der Mutter, die das Kind nicht besitzen darf: die Fetischisierung des Kindes. Durch Fetische wie den ersten Zahn, Locken, Gipsabdrücke der Kinderhände, Photographien usw. deckt Kelly Spuren weiblichen Verlangens auf. Indem die Fetische zur Kunst werden, wird die Kunst selbst zum Fetisch, wodurch Kelly ferner die fetischistische Natur von Repräsentation überhaupt darlegen wollte.²²

Die brechtianisch-materielle Dokumentations-technik, die hier im Sinne einer epistemologischen Archäologie des Unterbewußtseins begriffen werden kann, befreit 'Weiblichkeit' von der Darstellung des Frauenkörpers als Objekt/Fetisch eines traditionell 'männlichen' Blicks. 'Weiblichkeit' ist danach als eine Reihe von Stadien im Leben einer Frau charakterisiert und nicht als ihr fixer, 'natürlicher' (Dauer-) Zustand.

Ein weiteres solches Sozialisationsstadium, das der Frau im mittleren Lebensalter, untersuchte Kelly in *Interim* (1984-1989).²³ Kelly setzt sich in diesem Werk mit der Fetischisierung des Frauenkörpers und der Konstruktion von Weiblichkeit in der bildenden Kunst – in dem 'skopischen Feld' überhaupt – auseinander.

Die Arbeit ist in vier Sektionen gegliedert: *Corpus* (Körper), *Pecunia* (Geld), *Historia* (Geschichte) und *Potestas* (Macht). Jede dieser Sektionen setzt sich mit der Position der Frau im mittleren Lebensalter auseinander im Diskurs mit der patriarchalen Definition von Weiblichkeit. Wieder werden 'dokumentarische' Stimmen laut, jedoch finden sie hier Eingang in die ganz alltäglichen Geschichten auf den stählernen 'greeting-cards' von *Pecunia*, oder den verrosteten und teilweise polierten Metallstücken der *Potestas* – als statistische Erhebungen der Bevölkerung ('populus') Produktivität ('laboris') und Reichtum ('bona'). Das ganze Ensemble ist tief im kritischen Bewußtsein der Künstlerin und ihrer Position verankert: *Historias* wuchtige, Buchähnliche Skulpturen – Stahl auf Stein – legen in Erzählungen eine Geschichte der englischen Frauenbewegung der 1970er Jahre offen. Die Arbeit fußt auf einer theoretischen Konfrontation mit der Problematik um den weiblichen Körper und seiner Darstellung. *Corpus* besteht aus fünf Untergruppen – 'Extase', 'Exotisma', 'Supplication',



Mary Kelly: „Gloria Patri“, Details aus Ausstellungsinstitution London 1992

'Menacé' und 'Appel' – eine Nomenklatur, die J. M. Charcot gebrauchte, um die Symptome der hysterischen Frauen in seiner Salpêtrière Klinik in Paris Ende des 19. Jahrhunderts zu beschreiben (und dessen Theorien Einfluß auf Freud ausübten).²⁴ Die erzählerischen Strukturen von Kellys Inszenierung sind kraftvoll: großformatige Fotografien von Kleidungsstücken wie Lederjacke, Bluse oder Schuhen werden in drei fortgeschrittenen Stadien von Ordnung und Ruhe zu Zerwühltheit bis hin zu Gebundenheit oder Zusammengeschnürtheit gezeigt, und jede dieser Stufen wird durch einen auf Plexiglas aufgezogenen Text – wie in einen Dyphtichon – ergänzt. Auf diese Weise wird der Körper nie selbst gezeigt, sondern nur durch seine kulturellen 'Hüllen' – die als 'Panzer' und Gefängnis zugleich verstanden werden können – dargestellt.

Diese Regeln der Verbildlichung sind mit Sprache verknüpft und legen den weiblichen Körper als gänzlich überbeanspruchte Projektionsfläche der Geschlechterkonstruktionen bloß. Das Fehlen einer Darstellung des 'Corpus' selbst resultiert aus Kellys explizitem Skeptizismus bezüglich jeder essentiellen Vorstellung von Geschlecht (gender). Kelly äußert sich zu dem Problem der unmittelbaren Verwendung des weiblichen Körpers in der künstlerischen Repräsentation:

„I feel that when the image of the woman is used in the work of art, that is when her body or person is given as a signifier, it becomes extremely problematic. Most women artists who have been unable to find the kind of distancing device which would cut across the predominant representations of woman as object of the look, or question the notion of femininity as a pre-given entity. I'm not an iconoclast, but perhaps historically, just at the moment, a method needs to be employed which foregrounds the construction of femininity as a representation of difference within a specific discourse.“²⁵

Durch eine konsequente Ablehnung figurativer Darstellung entzieht Kelly ihre Arbeiten und den/die weiblichen Körper einer Ökonomie der Vision, die auf Vermarktung und Mißbrauch körperlicher Repräsentation beruht, ein Komplex, der ganz unmittelbar durch Künstlerinnen wie Cindy Sherman bearbeitet wird.²⁶ Mary Kellys Werk erwächst einem bestimmten Diskurs und ist in einer stark theoretisierten visuellen Sprache verfaßt, die höchst provozierend und entfremdend für einige KritikerInnen ist.²⁷ Dennoch drückt sich in diesen Werken der bewußt eingesetzte Pragmatismus der Künstlerin aus.

Wie *PPD* und *Interim* so benutzt Kelly auch wieder einen lateinischen Titel für ihre jüngste Installation *Gloria Patri*, wodurch dem Projekt eine Aura verliehen wird, die es sowohl aus den täglichen Geschehnissen heraus auf eine allgemeinere Aussageebene hebt, als auch andererseits ungewöhnlich nahe und vertraut wirken läßt, da es bewußte oder unterbewußte Assoziationen mit der gesellschaftlichen, patriarchalen institutionalisierten Religion wachruft, die ein wesentlicher Bestandteil unserer westlichen Erziehung ist: 'Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto'. Religion ist Teil der symbolischen Ordnung von Sprache und Kultur, dem sogenannten „nom du père“. In diese jedoch gelangen wir bereits vor unserem Eintritt in Sprache, indem wir den Namen unseres Vaters erhalten. In *PPD* hatte sich Mary Kelly bereits damit auseinandergesetzt, daß Sprache ein System von Bezeichnungen ist. Vielleicht kann in diesem Zusammenhang die Namensgebung ihres mit Ray Barrie gemeinsamen Sohnes 'Kelly' – dem Namen der Mutter – als gekonnte Umkehrung ihrer eigenen negativ-Plazierung gedeutet werden.

Die Institution, die in *Gloria Patri* natürlich ganz explizit angesprochen ist und der eine 'dokumentarische' Stimme verliehen wird, ist das Militär. Auch für *GP* hat Kelly, wie für ihre früheren Projekte soziologische Feldforschung betrieben, denn diese Zitate sind allesamt US-Fernsehberichterstattungen über den Golfkrieg entnommen. Die soldatischen Aussprüche auf den Sockelzonen der Trophäen ironisieren durch ihre offensichtliche Vulgarität die Autorität der Institution. Ihnen selbst liegen jedoch auch militante Strategien zugrunde. Diese sogenannten 'sound-bites' – d.h. kurze prägnante Ausrufe – sind strategisch, insofern als sie sich Zugang durch Banalisierung und Entindividualisierung verschaffen und Kontrolle über die (Institution) Sprache ausüben. In einer durch Medien reizüberfluteten Konsumgesellschaft können komplexe und differenzierte Informationen nicht mehr aufgenommen und verarbeitet werden. Allein ein schnell einprägsamer und leicht speicherbarer Ausdruck ('sound-byte') das vielfach der Komiksprache entlehene über Klang transportierte Wort – verschafft sich, ähnlich einem 'Ohrwurm', Zugang in unseren Wortschatz: „... NOT ENOUGH GEES AND GOLLIES TO DESCRIBE IT.“²⁸

Kellys Zitate parodieren aber wohl auch die Strategien des US-Präsidenten George Bush (bzw. seines Ghostwriters), der sich in seiner Fernsehansprache am 16. Januar 1991 anlässlich des Eintritts in den Krieg an das amerikanische Volk wandte. Hier werden die scheinbar lebensnahen Stimmen von US-Soldaten und Soldatinnen benutzt. Die 'authentischen' Kommentare von wohl selektierten Namens-trägern wie 'Hollywood Huddleston', 'Walter Boomer' oder 'Jackie Jones' dienen in erster Linie als Maske für die Stimme des Präsidenten selbst, der so seine Kriegsbotschaft unmittelbar an sein Volk adressieren kann. 'Jackie Jones' beispielsweise läßt er sagen: „If we let him get away with this, who knows what's going to be next.“ Durch ihre 'sound-bites' deckt Mary Kelly die Banalisierung und melodramatische Fang-Struktur gerade solcher Kommentare auf.²⁹

Die Bevölkerung in den USA konnte zum ersten Mal einen Krieg, in den sie verwickelt war, aus sicherer Entfernung gleich einem Videofilm der Rambo-Kultur zu Hause im Wohnzimmer mitverfolgen. Aber umgekehrt wurde der hoch-technisierte Krieg in der Golfregion selbst zu einer Art Video- oder Computerspiel für die Soldaten. Brutalität und Gefahr im Umgang mit Waffen wurden vielfach gar nicht erst registriert, sondern aus einer knabenhaften Faszination am Spektakel kommentiert und ästhetisiert: „...MORE FIRES DOWN THERE THAN I CAN COUNT.“³⁰ Diese Distanz zum Tod scheint eine Parallele in der Präzision der sterilen und kühlen Atmosphäre des Ausstellungsraumes zu haben.

Aber *GP* reicht über eine US-Fallstudie hinaus. So wie 'Weiblichkeit' in *PPD* und *Interim* als ein gesellschaftlicher Lebensabschnitt begriffen wurde, so ist auch 'Männlichkeit' nur ein Koordinat auf der Achse der Geschlechterfestlegung. Obwohl 'Militär' im gesellschaftlichen Verständnis mit einer Vorstellung von 'Männlichkeit' verknüpft ist, kann es nicht gleichgesetzt werden mit Mann oder seinem biologischen Geschlecht.³¹

Wurden auch in *PPD* beispielsweise Gefühle weitgehend reduziert, um auf diese Weise gerade der traditionellen Konstruktion friedvoll idyllischen Mutterglücks entgegenzusteuern, so steht in *GP* die ausgesprochene Gefühlskälte der Installation für den traditionell männlichen Diskurs selbst. Die nüchterne und sachliche Sprache, in der sich der männliche Anspruch auf Kontrolle ausdrückt, wird hier jedoch auch in Frage gestellt. Sie ist als eine Fassade charakterisiert. Die Stabilität der Fassade wird

ferner durch die Spiegelschilde und ihre Doppel-Symbolik als Schutzschild/Uniform/Waffe einerseits und Zeichen der Spaltung zwischen Außen und Innen, Bewußtsein und Unterbewußtsein andererseits, aufgelöst.

Nach Freud drückt sich männliche Kastrationsangst vielfach in Phantasien über den Verlust von Armen, Beinen, Augen, Zähnen oder dem Penis selbst aus, während weibliche Kastrationsangst als Verlust des geliebten Objekts, meist des Kindes imaginiert wird. Diese Ängste erhalten in der brutalen Realität der Kriegsgeschehnisse, den traumatischen Erfahrungen von Verwundeten oder den Verlusten durch Tote eine realistische Dimension, die psychisch bewältigt werden muß. Wenn, wie Lacan argumentiert, der Ödipuskomplex das gesamte Gebiet der Erfahrungen durchdringt, sich also auf die menschliche Ordnung als solche bezieht, so kann auf das Militär bezogen, Verletzung und Verlust der Soldaten als Mangel gedeutet werden, der auf einer fundamentalen Ebene die Integrität des Militärs bedroht. Verlusten wird auch hier mit Fetischisierung begegnet. Der Heldenkult zum Beispiel mit der Errichtung von Kriegerdenkmälern kann als eine solche fetischisierte Handlung begriffen werden, als die symbolische Errichtung eines Ersatzphallus der zu einem Militärkörper zusammengeschlossenen Vielzahl der Soldaten. Die 6 hochpolierten Trophäen in Kellys Installation stehen für Siegerkult und ironisieren diesen gleichzeitig durch die Miniaturhaftigkeit ihrer bekrönenden 'Helden', welche die 'Ehre dem Vater' (wieder-)bringen.

In ihrer Thematisierung eines Dialogs zwischen 'Männlichkeit' und Militarismus verwies Mary Kelly explizit auf den Einfluß Théodore Géricaults auf ihre Arbeit. Die besondere Aussagekraft von Géricaults Werk wird ihrer Meinung nach in dem Gemälde *Reitender Offizier der 'guides de l'empereur'* (Salon 1812) am deutlichsten.³² Es stellt einen Soldaten in Isolierung von der eigentlichen Kampfszene dar, der in dieser Loslösung an Stabilität und Macht, d.h. auch an 'Männlichkeit' verliert.³³ Dies macht symptomatisch deutlich, daß auch 'Männlichkeit' an Institutionen gebunden ist, daß sie keine feste Kategorie darstellt, sondern ständig neu beansprucht und akzeptiert werden muß.

In den 5 Erzählungen auf den 'shields' wird entsprechend mit der Instabilität von Positionen experimentiert, die gewöhnlich mit bestimmten, geschlechtsspezifischen Eigenschaften konnotiert sind. Beispielsweise wird eine Frau in einen traditionell männlichen Mythos des bodybuilding eingeschrieben. Förmlich mit diesem Instrument einswerdend („she fastened her seat belt“), nimmt sie nun eine aggressive, explizit 'männlich' konnotierte Haltung gegenüber ihrem eigenen Körper ein, den es zu verändern gilt. Dieser wird zum Feindbild („she despised [...] the woman-thing, the soft thing“), und intensive Angriffe auf ihren weichen, 'weiblichen' Körper sind nötig, wie dies durch die Einarbeitung von soldatischen 'sound-bites' deutlich wird, wenn es heißt: „If only she could cut [...] off her sequacity and kill it.“ In den anderen Geschichten wird ebenfalls das Versagen der Meisterschaft – die nach Kelly den männlichen Diskurs überhaupt darstellt³⁴ – thematisiert: der Angler wird zum Gejagten, der narzißtische Stolz des Vaters über seinen eigenen Nachwuchs schlägt beim Anblick des neugeborenen Sohnes in die Projektion ödipaler Aggression um („Next, the shoulders, followed by the little body and then the loud announcement: It's a boy. A sudden trepidation overwhelmed him: He will kill me“). Stellt sich, wie Kelly in *PPD* argumentierte, durch das Neugeborene eine Beziehung für die Mutter her, die sie zumindest kurzzeitig jenseits der symbolischen Ordnung und ihrer negativen Plazie-

rung lokalisiert, so mag die Geburt eines Sohnes für den Vater also mit Bedrohungsangst verbunden sein.

Es ist jedoch von Bedeutung, daß diese Erzählungen auf die Schild-Objekte geätzt sind. Die Texte sind somit keine Erklärung zu der Installation, kein 'hyperframe', sondern fester Bestandteil derselben. Die Verweigerung von Texten als Ergänzung oder 'con-text', macht deutlich, daß auch sie der Interpretation bedürfen und daß andererseits keine Bedeutungen und Inhalte zu erhoffen sind, die jenseits oder hinter den Objekten und unserer Interpretation derselben liegen.

Beim Lesen der Anekdoten reflektiert sich die BetrachterIn selbst auf der spiegelnden Oberfläche der Schilde. Aber die Leseerfahrung geht in der Ausstellungssituation über eine Lacan'sche Selbstreflexion hinaus.³⁵ Die privilegierte BetrachterInnenposition frontal vor dem Spiegel-Schild, die uns in der Reflektion der Kontrolle über unseren Raum rückversichert, kann nicht mehr aufrecht erhalten werden, da auch andere AusstellungsbesucherInnen um die Objekte drängen.³⁶ Das Teilen des Betrachtarraums vor dem Objekt wird aber in der Spiegel-Reflektion unmittelbar als ein Subjektverlust erfahrbar: indem wir aus der Frontalachse heraustreten, um der anderen BetrachterIn einen entsprechenden Zugang zu ermöglichen, werden wir plötzlich in der Spiegelung nicht mehr mit uns selbst, sondern mit dieser anderen Person konfrontiert, auf deren Körper sich der Text der Erzählung einschreibt. Als BetrachterInnen finden wir uns folglich in einer psychologischen Spannung zwischen Text und reflektiertem Bild. Die eigentliche Verunsicherung resultiert aus der imaginierten Umkehrung der Blickkontrolle: dem Spannungsverhältnis zwischen unserer Sicherheit als aktiv kontrollierender BetrachterIn und dem imaginierten Status als dem passiven Objekt der Blicke des reflektierten Gegenübers. In der Tat ist unser Verständnis nicht von festen Inhalten der Texte bestimmt – nicht von dem, was wir lesen, sondern wie wir lesen. Es ist der dynamische Austausch, der Aufwand, den wir treiben, um den Text, den Raum und die Objekte zu begreifen, die aktive Partizipation des Publikums, die Bewegung der Körper im Raum, die uns umgekehrt mit den Möglichkeiten der Deutung ausrüstet und den Mary Kelly mit „narrativisation of space“ bezeichnet.³⁷ Dieser Leseprozeß, das Leseerlebnis der Invasion unseres Raumes durch Andere, die simultane Bestätigung des Kontrollverlustes durch unsere Abwesenheit in dem gespiegelten Raum und die Vorstellung, daß wir selbst zum Objekt der Betrachtung werden und so auch zur SchauspielerIn für die Anderen, hat unser Verhältnis zum Raum transformiert. Aber auch die Objekte verändern ihre Bedeutung, denn das 'shield' verliert so beispielsweise seinen Status als schützendes und abschirmendes Objekt (es 'entrüstet' das Lacan'sche 'gepanzerte' Selbst³⁸), indem es uns den möglichen Blicken eines Anderen ausliefert. Die so entstandene Verunsicherung entspricht im Grunde den Beobachtungen, die Bryson und Kelly in bezug auf Géricaults *Reitender Offizier* machten. So wie der Husar durch die Herauslösung aus dem Schlachtfeld als Individuum unseren Blicken ausgesetzt wird und gleichzeitig an Bestimmtheit verliert, so werden wir aus dem anonymen Heer des Kunstpublikums herausgelöst, individualisiert und durch Objektivierung unserer losgelösten Position im Raum gewahrt.³⁹ Die Uniformierung des Soldaten läßt schnell auch an die Uniformierung des Mannes im Anzug in unserer westlichen, öffentlichen Geschäftswelt denken. „In unserem feinen Anzug“, schrieb Le Corbusier, „sehen wir aus wie Generäle der 'Grand Armée', wir sind unbequem [...] aber nichtsdestoweniger hat [der Anzug] etwas wichtiges bewirkt. Er hat uns neutralisiert. [...] Es ist nütz-

lich, in der Großstadt eine neutrale Erscheinung zu bewahren. Das vorherrschende Zeichen ist nicht mehr die Straussenfeder im Hut, es ist der Blick. Das reicht!⁴⁰

Glaubten wir zunächst, Kontrolle über die Objektwelt zu besitzen, so ist es nun unserer Imagination und 'narrativisation of space' zuzuschreiben, daß wir diese Kontrolle in Frage stellen.

Eine Parallele dieser Erfahrung mag in der Schild-Erzählung über den Angler zu finden sein. Seine Macht über die Fische – zugleich Symbol seines Geschlechts („cocks“) als auch Zeichen seiner phantasierten Kontrolle („... it is life in his hand ... he would probably release it“) über Frauen („virgins“) – weicht hysterischen Zweifeln über seine Herrschaft. Die selbst inszenierte Vorstellung, daß er eventuell betrachtet wird, und die simultane Vorstellung, ob der Blick des Anderen vielleicht doch nicht auf ihn gerichtet ist, („nearby something gray and white and beaky watched him or his tackle“), entspricht unserer Erfahrung, die wir uns nicht sicher sein können, ob unser Gegenüber nicht möglicherweise doch bloß den Text auf der Spiegeloberfläche liest („which one, he [sic] was not sure“).

In jedem Falle ist der Raum, den wir in der Spiegelreflexion erleben, Produkt unserer Imagination, Spur unseres Unterbewußtseins, wie Henri Lefebvre es formulierte: „When the mirror is 'real', as is constantly the case in the realm of objects, the space in the mirror is imaginary ...“⁴¹ Die angenommene Integrität des männlichen Diskurses über Meisterschaft wird durch soziale Erfahrung selbst in Frage gestellt. Der Angler „who, looking at himself in a watery reflection, saw the body of a beast and the head of a man at the mercy of his own imagination.“

Anmerkungen

* Für unsere Mütter J. und A.

- 1 Die Installation wurde für das Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca (NY); unterstützt von Litsa Tsisera), erarbeitet und dort erstmals gezeigt, 6. März - 8. April, 1992; Ezra and Cecile Zilkha Gallery Westleyan University, Middletown (CN), 20. Oktober - 6. Dezember, 1992; ICA, London, 3. April - 16. Mai, 1993. M. Kelly, *Gloria Patri*, Ausstellungskat. (1992-93), mit kurzer Einleitung von K. Ottmann, Ithaca (NC), 1992 [keine Seitenangaben].
- 2 In einem Interview mit Margaret Iversen vom 5. April 1993 im Londoner ICA (unveröffentl., im folgenden Interview) bemerkte Kelly, daß die Ausstellungsräume des ICA niedriger als die in den amerikanischen Galerien seien, so daß folglich die Atmosphäre intimer als ursprünglich konzipiert erscheint.
- 3 United States Air Force, ROTC und der

Officer's Candidates School.

- 4 Interessant erscheint uns hier ein Vergleich mit Ian Hamilton Finlays Installation in der Tate Gallery, London, mit dem Titel *A Wartime Garden* (1989), in der Waffensymbole als Relief in Sandsteinplatten auf Postamente geschlagen und mit Gartenmotiven kombiniert sind.
- 5 In M. Kelly, *Gloria Patri*, op. cit. sind alle Objekte abgebildet. Kelly bezeichnet diese Aussprüche auch als 'logos', Interview.
- 6 Die Trophäen mit den einzelnen Buchstaben müssen nach Kelly nicht unbedingt in dieser lesbaren Reihenfolge installiert sein. M. Kelly, *Gloria Patri*, op. cit.
- 7 Interview: „... this piece is for me a kind of theoretical transvestism.“ Hier erweitert sie die Theorien von Freud und Lacan, bei denen ausschließlich von der Pathologie der Weiblichkeit (z.B. Hysterie)

die Rede ist. Für feministische Kritik an Freud und Lacan siehe u.a. J. Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, London 1974; L. Irigaray, „Rückkehr zur psychoanalytischen Theorie“, übersetzt v. M. und H.-H. Metzger, in: L. Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist*, Berlin, 1979 (*Ce sexe que n'en est pas un*, Paris, 1977); L. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley und Los Angeles, 1978; J. Henriques, W. Hollway, C. Urwin, C. Venn und V. Walkerdine, in *Changing the Subject: Psychology, social Regulation, and Subjectivity*, London, 1984; J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, London und New York, 1986; G. Pagel, *Lacan zur Einführung*, Hamburg, 1989.

- 8 L. Mulvey, „The Post-Partum Document by Mary Kelly“, *Spare Rib*, LV, 1976, S. 40; L. R. Lippard, „Foreword“, in M. Kelly, *Post-Partum Document*, London, 1983, xii-xiii: „... the 'parody' of art commodification ...“
- 9 Kelly studierte in London an der St. Martin's School of Art. M. Kelly, „Women's Practice in Art“, *Audio Arts*, III, 3, 1977; M. Kelly, „Feminist Art: Assessing the 70's and raising issues for the 80's“, *Studio International*, CXCIV, 991, 1981; für eine chronologische Dokumentation der feministischen Künstlerinnen-Bewegung in Großbritannien siehe M. Harrison, „Notes on Feminist Art in Britain 1970-1977“, *Studio International*, CXCIII, 987, 1977, S. 212-220; R. Parker und G. Pollock, *Framing Feminism. Art and the Women's Movement*, London und New York, 1987.
- 10 M. Harrison, „Notes on Feminist Art ...“, op. cit., S. 212; M. Gagnon, „Texta Scientiae (The Enlacing of Knowledge): Mary Kelly's 'Corpus'“, *C Magazine*, Sommer, X, 1986, S. 25; R. Parker und G. Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Sydney & Wellington, 1981, S. 162.
- 11 M. Harrison, „Notes on Feminist Art ...“, op. cit., S. 214.

- 12 South London Art Gallery, London; siehe M. Gagnon, „Texta Scientiae ...“, op. cit. S. 29; R. Delmar, „Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry“, *Spare Rib*, XI, 1975, 32-33 (auch in R. Parker und G. Pollock, *Framing Feminism ...*, op. cit., S. 201-202); R. Parker, „Interview with Mary Kelly, 'What is Feminist Art?'“ *Towards Another Picture*, eds. A. Brighton und L. Morris, Nottingham, 1977; M. Harrison, „Notes on Feminist Art ...“, op. cit., S.217; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*, London und New York, 1988, S. 168.
- 13 Der Equal Pay Act (1970) wurde 1975 rechtskräftig.
- 14 „... [Kelly] am documenting the description of a day at work and the women say nothing about work but talk instead about what they do at home“ (zitiert in M. Gagnon, „Texta Scientiae ...“, op. cit., S. 25).
- 15 R. Delmar, „Women and Work ...“, op. cit., S. 201.
- 16 M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit. (und folgende Artikel im Anhang: M. Iversen, „The bride stripped bare by her own desire: reading Mary Kelly's 'Post-Partum Document'“, *Discourse*, 4, 1981; J.-A. Isaak, „Our Mother Tongue: 'The Post-Partum Document'“, *Vanguard*, April 1982; P. Smith, „Mother as site of her proceedings: Mary Kelly's Post-Partum Document“, *Parachute*, XXVI, 1982). Siehe auch M. Kelly, „Notes on Reading the Post-Partum Document“, *Control Magazine* 10, 1977; E. Cowie, „Introduction to the Post-Partum Document“, *m/f*, V-VI, 1981; R. Parker und G. Pollock, *Old Mistresses ...*, op. cit., S. 163-64; M. Iversen, „Post-Partum Document und die Lage der Postmoderne“, *Archithese*, V, 1983; Pollock, *Vision and Difference*, op. cit., S. 166-71; K. Linker, „Representation and Sexuality“, *Parachute* 32, 1983, S. 12-23. Für weitere Literatur siehe Angaben in M. Kelly, *Interim* [Corpus], Ausstellungskat. (1986:

- The Fruitmarket Gallery, Edinburgh; Kettle's Yard, Cambridge and Riverside Studios, London), Eindhoven, 1986, S. 8-9.
- 17 M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., S. xviii.
- 18 Das Ich (je) ist nicht das Ich (moi). J. Lacan, *Das Seminar von J. Lacan, Buch II (1954/55). Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Olte, 1980, S. 9 (zitiert in G. Pagel, *Lacan ...*, S. 24 (S. 140, n. 1)). In dem Eins-Sein-Wollen des je mit dem moi begründet sich Phantasie und Verlangen. J. Lacan, „The Mirror Stage as Formative of the Function of the I“, *Écrits*, übersetzt v. A. Sheridan, New York, 1977; J. Lacan, *Schriften*, I, Olten und Freiburg i. Br., 1973.
- 19 Zum „non du père“ und „nom du père“ siehe J.-A. Isaak, „Our Mother Tongue ...“, op. cit., S. 204.; G. Pagel, *Lacan ...*, S. 107.
- 20 M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., S. xviii.
- 21 L. Mulvey, „The Post-Partum Document ...“, op. cit., S. 40.
- 22 „I have also tried to make it explicit in a way which would question the fetishistic nature of representation itself“ (M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., S. xvi; vergl. Mulvey, „The Post-Partum Document ...“, op. cit., S. 202).
- 23 *Interim* ist ein vielschichtiges Ausstellungsprojekt, Ergebnis 4-jähriger Forschung, mit Interviewmaterial von über 100 Frauen. Siehe dazu M. Kelly, *Interim*, Ausstellungskat. (1990: New Museum of Contemporary Art, New York) mit Aufsätzen von M. Tucker, N. Bryson, G. Pollock, unter Interview mit Hal Foster, New York, 1990; für eine negative Kritik siehe C. Langer, „Mary Kelly's Interim“, *Women's Art Journal*, XIII, 1, 1992, S. 41-45. Für weitere Literatur siehe Angaben in M. Kelly, *Interim*, 1986, S. 8-9.
- 24 In Anlehnung an Charcot wurde die Patientin Dora von Freud als hysterisch eingestuft, aufgrund einer fundamentalen Verwirrung gegenüber ihrer eigenen geschlechtlichen Position und des damit verbundenen, als 'natürlich' begriffenen heterosexuellen Verlangens. Die feministische Kritik (und Freuds eigene Zweifel) zeigte jedoch, daß Doras Symptome, die sich in Husten und Sprachstörungen zeigten, eben nicht Ausdruck wirklicher hysterischer Störungen waren, sondern vielmehr das Resultat einer Verweigerung gegenüber ihrem Eintritt in das ödipale Drama, einer Verweigerung gegenüber dem System der Sprache, dem 'nom du père'. Siehe dazu insb. J. Rose, *Sexuality in the Field of Vision*, op. cit., S. 29ff.
- 25 „No essential femininity: a conversation between Mary Kelly and Paul Smith“, *Parachute*, XXVI, Spring 1982, S. 31-35; siehe auch M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., S. xvii: „To use the body of the woman, her body or person, is not impossible but problematic for feminism.“
- 26 S. Schade, „Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung“, in U. Konnertz u. a. (Hrsg.), *Weiblichkeit in der Moderne*, Tübingen 1986, S. 299-243.
- 27 Siehe z. B. C. Langer in *Women's Art Journal*, op. cit., S. 41-45.
- 28 Eine Übersetzung, die diesem am nächsten käme, wäre 'nicht genug Wauws, das zu beschreiben'.
- 29 G. Bush, *War with Iraq. Enforcing the U.N. Resolutions*, Fernseh-Ansprache, Washington D.C., Januar 16, 1991; Anne Freihoff hat jüngst mehrere „Amerikanische Präsidentenreden zum Eintritt in den Krieg“, untersucht. (unveröffentl. Vorlesungen, Interdisziplinäres Frauenforum an der Universität Trier, 11. Mai 1993).
- 30 Der Gipfel der Kommerzialisierung und fiktiven Ausschlichtung eines tatsächlich ernsthaften und gefährlichen Krieges ist in David Masons Buch *Schatten über Babylon* zu sehen. Der 41 Jahre alte britische Ex-Offizier Mason schrieb hier eine fiktive Fortsetzung, in der er die Ermordung Saddam Husseins zu einem Polit-Thriller konstruiert. Dieses Buch ist bereits vor seiner Veröffentlichung ein Bestseller (SWF 3, Randinformationen, Samstag 8. März 1993, 8.25 Uhr).
- 31 Mary Kelly wies darauf hin, daß nicht nur Männer, sondern auch Frauen zum US Militär gehören; *Interview*: „... can we think about how we have over valorized and incorporated a type of masculinity which comes out in its most poignant when women enter the military [...]“ und „once you have women, gays, and lesbians in the military it can no longer really function in the homogenous way it ment to ... it is ruined – it is an absolutely ruined spectacle – and this is what really interested me.“ Zur Konstruktion von 'Männlichkeit' siehe auch P. Middleton, *The Inward Gaze. Masculinity & Subjectivity in Modern Culture*, London und New York, 1992.
- 32 Paris, Louvre.
- 33 N. Bryson diskutierte in einer Vorlesung mit dem Titel „The male Gaze – 'Masculinity' in the Paintings of Géricault“, (unveröffentl., Harvard University, November 1991), die Frage der symbolischen Verschiebung ('displacement') von männlicher Sexualität zu 'Männlichkeit'; grundlegend ist auch in diesem Zusammenhang Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bde., Reinbek, 1980.
- 34 Siehe Hierzu R. Egger und T. Murray, „Montage, Mastery, and Masquerade“, *Bookpress*, II, 3, 1992.
- 35 J. Lacan, „The Mirror Stage as Formative of the Function of the I“, *Écrits*, op. cit.; J. Lacan, *Schriften*, I, op. cit.
- 36 Dem Katalog zu *Interim* ist eine Fotografie Ray Barries von 1983 vorangestellt, die Mary Kelly bei der Arbeit an einer der Textwände für *Interim* zeigt. Durch eine mit weißer Farbe handschriftlich beschriebene Plexiglasscheibe, die frontal zu und fast plan mit der Oberfläche der Fotografie erscheint, ist das Gesicht der Künstlerin, ihre Schulter und rechte Hand, die einen Pinsel mit schwarzer Farbe von hinten auf die Plexiglasscheibe aufsetzt, zu erkennen. Der in Ich-Form verfaßte Text der Erzählungen schreibt sich so unmittelbar auf ihren Körper ein, bzw. wird allein dort sichtbar, wo ihr Körper die Projektionsfläche stellt, oder ihr Pinsel aktiv Kontraste schafft. Der dunkle Balken, den ihr sicherer Pinselstrich hinterläßt, macht den Satz, „Look at my Mommy“, sichtbar.
- 37 *Interview*.
- 38 Zu Lacans 'gepanzertem Selbst' siehe J. Lacan, op. cit., S. 67.
- 39 K. Theweleit beschrieb in *Männerphantasien* (op. cit.), wie die Integrität des Soldaten durch die Totalität der Truppe gesichert ist.
- 40 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris, 1930, S. 106-107, zitiert in B. Columina, „The Split Wall: Domestic Voyeurism“, in dieselbe (hrsg.), *Sexuality and Space*, Princeton, 1992, S. 127 (hier aus dem Englischen übersetzt).
- 41 H. Lefebvre, *The Production of Space*, übersetzt v. D. Nicholson-Smith, Oxford, 1991 (*Production de l'espace*, Paris, 1974), S. 182; siehe auch Merleau-Ponty, „What is Phenomenology“, rpt. in *European Literary Theory and Practice*, hrsg. v. V. W. Gras, New York, 1973, S. 75: „I discover by reflection not only my presence to myself, but also the possibility of an „outside spectator“ [...] – at the ultimate extremity of reflection – I fall short of the ultimate density which would place me outside time. [...] I discover within myself a kind of internal weakness standing in the way of my being totally individualized: a weakness which exposes me to the gaze of others as a man [sic] among men or at least as a consciousness among consciousness.“