## **Bachelorarbeit**

## Heinrich-Heine Universität Düsseldorf Medien- und Kulturwissenschaft

# Eintauchen in das Unreine: Erfahrung des Abjekten in der Performance Kunst von SIGNA

Eingereicht von: Helen Brecht

Matrikel-Nr.: 1811120

helen.brecht@uni-duesseldorf.de

Erstprüfer: Prof. Dr. Reinhold Görling

Zweitprüfer: Pamela Geldmacher

Datum der Abgabe: 30. September 2011

## INHALTSVERZEICHNIS

Prolog: Die Sünde des Hades	S. 1
1. Einleitung	S. 6
2. Diskurs und Abjekt	
2.1. Die Disqualifikation des Rationalen	S. 8
2.2. Religion und Kunst als Verwalter des Abjekten	S. 9
2.3. Die Poesie als mögliche Sprache des Unmöglichen	S. 11
3. Visuelle Kunst und Abjekt	
3.1. Der Reiz des Abjekten	S. 15
3.2. Potenzial und Gefahr	S. 16
3.3. Das Erstarren des Abjekten	S. 17
3.4. Ein Absolutes schützt vor der Schande	S. 19
4. Das Wesen der Mimesis	
4.1. Pure affect, but no affect	S. 21
4.2. Übersetzung in ein Anderes	S. 23
4.3. Poetische und theatrale Mimesis	S. 26
4.4. SIGNA: Totale Mimesis	S. 29
5. Mimesis, Katharsis und Abjekt	
5.1. Eintauchen in das Unreine	S. 35
5.2. SIGNAs Hades als möglicher Ort des Unmöglichen	S. 39
6. Schluss	S. 43
Literatur – und Abbildungsverzeichnis	S. 44

## **Bachelorarbeit**

## Heinrich-Heine Universität Düsseldorf Medien- und Kulturwissenschaft

# Eintauchen in das Unreine: Erfahrung des Abjekten in der Performance Kunst von SIGNA

Eingereicht von: Helen Brecht

Matrikel-Nr.: 1811120

helen.brecht@uni-duesseldorf.de

Erstprüfer: Prof. Dr. Reinhold Görling

Zweitprüfer: Pamela Geldmacher

Datum der Abgabe: 30. September 2011

## INHALTSVERZEICHNIS

Prolog: Die Sünde des Hades	S. 1
1. Einleitung	S. 6
2. Diskurs und Abjekt	
2.1. Die Disqualifikation des Rationalen	S. 8
2.2. Religion und Kunst als Verwalter des Abjekten	S. 9
2.3. Die Poesie als mögliche Sprache des Unmöglichen	S. 11
3. Visuelle Kunst und Abjekt	
3.1. Der Reiz des Abjekten	S. 15
3.2. Potenzial und Gefahr	S. 16
3.3. Das Erstarren des Abjekten	S. 17
3.4. Ein Absolutes schützt vor der Schande	S. 19
4. Das Wesen der Mimesis	
4.1. Pure affect, but no affect	S. 21
4.2. Übersetzung in ein Anderes	S. 23
4.3. Poetische und theatrale Mimesis	S. 26
4.4. SIGNA: Totale Mimesis	S. 29
5. Mimesis, Katharsis und Abjekt	
5.1. Eintauchen in das Unreine	S. 35
5.2. SIGNAs Hades als möglicher Ort des Unmöglichen	S. 39
6. Schluss	S. 43
Literatur – und Abbildungsverzeichnis	S. 44



SIGNA, Hades Fraktur (Abb.1)

#### **PROLOG**

#### DIE SÜNDE IM HADES

Ich sitze auf einem muffigen Bett in einem Raum, der in ein dämmriges Licht getaucht ist. Blautöne bestimmen, meiner Erinnerung nach, den Raum. Doch kein Aufleuchten, die Farben fügen sich in die dumpfe, bedrohliche Atmosphäre. Rechts und links von mir sitzen eng gedrängt die Anderen, meine Verbündeten, meine Mitspieler. Ich brauche sie, ohne sie wäre ich in dieser Welt des Hades verloren. Sie sind der Anker zu meiner Welt. Unser Führer Leander steht ein wenig abseits. Obwohl er mir fremd erscheint, der anderen Welt zugehörig, vertraue ich ihm, lasse ich mich von ihm führen. Vor uns liegt ein Mädchen mit einem spitzen, zarten Gesicht und langem dichten, blonden Haar. Sie trägt nur einen hellblauen Slip. Ihre Brüste sind klein. Ich nenne sie "Meerjungfrau". Sie erzählt uns ihre Geschichte. Sie wirkt zerbrechlich und schutzlos. Ich habe Mitleid, habe das Bedürfnis, sie zu befreien. Ich hoffe, dass wir das Spiel, dessen Regeln keiner kennt, gewinnen. Der versprochene Preis ist die Befreiung von einem der Mädchen, die im Hades ihr Dasein fristeten. Die Meerjungfrau ist unsere Schutzbefohlene, unser Mädchen. Charon, der Fährmann, betritt den Raum. Seine

widerwärtige Erscheinung flößt mir Angst ein. Er fasst unsere Meerjungfrau an. Ich habe den Impuls sie zu schützen, rühre mich aber nicht. Charon verkündet unsere Aufgabe. Wir sind angesprochen. Ich bin gewillt, für die Meerjungfrau zu kämpfen. Da wir das Gefolge des Leanders sind, der zur Strafe mit Ameisengift geblendet wurde, so Charon, müssen wir nun selbst Ameisengift beschaffen. Er hält einen alten Blecheimer hoch und verlangt, dass einer von uns Urin gebe. Ich bin gewillt zu kämpfen, doch diese Aufgabe erscheint unmöglich für mich. Dies geht über meine persönliche Grenze. Ich rühre mich nicht. Auch meine Begleiter versuchen, eine Haltung einzunehmen, die möglichst wenig Aufmerksamkeit erregt. Erleichterung. Unsere Meerjungfrau opfert sich. Sie verlässt mit dem Blechtopf das Zimmer und kommt nach einiger Zeit wieder. In dem Topf befindet sich eine Flüssigkeit. Ich kann die Farbe aufgrund des blechernen Untergrunds nicht ausmachen. Ist diese Flüssigkeit wirklich der Urin der Meerjungfrau? Ich schwanke in meiner Haltung zu der Flüssigkeit, da ich sie weder für wirklich halte, noch kann ich mir des Gegenteils sicher sein. Charon taucht seinen Finger in die Flüssigkeit und leckt ihn ab. Ich nehme wahr, unfähig eine Wertung für mich zu treffen. Wieder taucht er seinen Finger in die Flüssigkeit und streckt ihn meinem Mund entgegen. Ich schaue auf seinen uringetränkten langen verschmutzen Fingernagel. Ich zögere und mach doch den Mund auf, lecke und schlucke, verinnerliche diese Flüssigkeit. Mir wurde später gesagt, dass ich keine Miene verzogen habe. Angestoßen durch meine Einwilligung tun es meine Begleiter mir nach. Sie schlucken das, was Urin sein könnte, aber nicht sein muss.

Ich merke, dass ich das, was ich zu mir genommen habe, was nun in mir ist, nicht assimilieren kann. Ich könnte es, wenn mir jemand die erlösende Nachricht bringen würde, dass die Flüssigkeit nicht das ist, was sie sein könnte: Urin, Exkrement, Abfall, Abjekt. Dieser Unrat bezeichnet den Tod nicht.

A wound with blood and pus, or sickly, acrid smell of sweat, of decay, does not signify death. In the presence of signified death – a flat enzephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theater, without makeup or masks, refuse and corpses show me what I permanently thrust aside in order to live. These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of the death. There, I am at the boder of my condition as a living beening.<sup>1</sup>

Meine Erfahrung mit dem Urin kann als eine Erfahrung mit dem Abjekten nach Julia Kristeva beschrieben werden.<sup>2</sup> Die Sprachphilosophin und Psychoanalytikerin Julia

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Kristeva: *Powers of Horror*, S. 3.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Vgl. Ebd., S. 1ff.

Kristeva entwickelt in ihrem Werk »Powers of Horrow« das Abjekte als ein Phänomen, das den Zwischenraum zwischen Subjekt und Objekt bewohnt.

Not me. Not that. But not nothing, either. A "something" that I recognize as a thing. A weight of meaningless, about which there is nothing insignificant, and which cruches me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me.<sup>3</sup>

Das Abjekt, beispielsweise der Kadaver oder jegliche Art von Körpersäften wie Urin, gehört weder zu mir als Lebewesen noch zur unbelebten Umwelt. Es ist das Unzugehörige. Es beschreibt eine Grenze, die ich als Subjekt nicht anerkennen kann, weil es meine Ich-Position bedroht. Es ist das, was ausgegrenzt werden muss, damit die Einheit des Subjektes nicht ins Wanken gerät. Mein Über-Ich hat es hinausgeworfen, ins Exil verbannt, damit ich und meine Objekte sein können. Doch hört das Abjekte nicht auf, aus dem Exil heraus das Ich herauszufordern. Sein Erscheinen offenbart mir die Fragilität der gezogenen Grenze zwischen mir und der unbelebten Welt. Die Begegnung mit dem Abjekten stürzt mich in die Abjektion. Die Abjektion beschreibt somit die offene Relation zwischen mir und dem Abjekt. Sie ist eine Bewegung, die mich zugleich zu dem Abjekten hinzieht und von diesem abstößt: Faszinierter Erregungsausbruch, Ekel. Sie ist eine Mischung aus Urteil und Affekt, von Verurteilung und Gefühlsäußerung, von Zeichen und Trieben. Herauszustellen ist, dass es nicht, wie leicht angenommen werden könnte, die fehlende Hygiene und Sauberkeit ist, die abjekt machen, sondern es ist das, was eine Ordnung, sei es die Identität oder die Gesellschaft, stört. Es ist das Unzugehörige, das Vermischte, das Dazwischen. In diesem Sinne ist das Abjekt unrein.4

Während ich dort auf diesem miefenden Bett in diesem düsteren Zimmer sitze, breitet sich ein Gefühl der Abscheu in meinem Magen aus. Es schnürt mir die Kehle zu - doch es ist zu spät, ich habe dem Reiz, der von diesem in uringetauchten langen Fingernagel ausging, nichts entgegengesetzt, ich habe geschluckt. Ich habe das Abjekte auf den Höhepunkt getrieben: Abfall eines fremden Körpers, der die Grenze meines eigenen Körpers durchbrochen hat. Das Absolute in mir hat versagt. Schande ist über mich

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 2.

٠

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> "It (the defilement, d.A.) absorbs within itself all the experiences of non-objectal that accompany the differentiation mother-speaking being, all ab-jects" (Ebd., S. 73).

herein gebrochen. Ich habe gesündigt<sup>5</sup>, indem ich das Verbot überschritten habe, das die Gesellschaft und auch ich mir auferlegt haben.

Warum haben die Instanzen Religion, Moral und Recht<sup>6</sup>, die in meiner Welt dem Abjekten den Ort des Außerhalb, des Tabus und der Sünde zuweisen, in der von SIGNA erschaffenen Welt nicht gegriffen?

Zum Einen, weil sich die Erfahrung in einer Welt ereignet hat, die sich im Ganzen als verstoßen, abjekt beschreiben lässt. Der reale Ort der Installation ist das ehemalige Kölner Transvestitenlokal Hotel Timp. Als Ort des Sexuellen und der Travestie steht der Ort an sich schon für Sünde und Tabu und nimmt somit eine Position am Rand der Gesellschaft ein. Dieser reale Ort, der seine Geschichte in sich aufgesogen hat, wurde von dem Performance-Kollektiv SIGNA in die mystische Welt des Hades transformiert. Die Unterwelt stellt per se schon das die kosmische Ordnung der Welt konstituierende Außen dar. Dennoch ist sowohl das Transvestitenlokal als das Außen der gesellschaftlichen Ordnung, wie auch der Hades als das Außen der kosmischen Ordnung, Teil der Ordnung. Sie wurden aus ihr verstoßen und sind somit abjekt.

Zum Anderen ist die Innenwelt von SIGNAs Hades mit Zügen des Abjekten angereichert. SIGNA erschafft eine perverse Welt und ist somit Komplize des Perversen und Abjekten.

The abject is perverse because it neither gives up nor assumes a prohibition, a rule, or a law; but turns them aside, misleads, corrupts; uses them, takes advantage of them, the better to deny them. It kills in the name of life[...]; it lives at the behest of death.<sup>7</sup>

Hier im Hades herrschen unerbittlich die Götter, denen man durch den Gruß mit erhobenen Händen Respekt zollen muss. Ich verachte und verehre sie. Dieses Machtsystem korrumpiert die gesellschaftliche Ordnung, indem es selbst die Spielregeln setzt, und bedient sich gleichzeitig seiner Machtstrukturen. Hier werden Mädchen gedemütigt und vergewaltigt und dennoch erscheinen sie durch diesen Status geschützt. Hier liegt der Dionysos auf seinem Bett im rot samtenen Zimmer: Die Personifikation von universeller Sexualität, sowohl hetero- als auch homosexuell. Ich begehre, doch richtet sich mein Begehren nicht auf den stereotypen mich anziehenden Mann. Es ist ein Begehren, das auf keine Beute, kein Objekt gerichtet ist, sondern in seiner

\_

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>, It (Abjektion, d.A.) finally encounters, with Christian sin, a dialectic eolbaration, as it becomes integrated in the Christian Word as threatening otherness – but always nameable, always totalizeable." (Ebd., S. 17).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horror, S. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ebd., S. 15.

Ambivalenz aus Lust und Abscheu über das Objekt der Begierde hinausgeht.<sup>8</sup> Hier liegen Nahrungsreste auf einem schmutzigen Tisch, "Remainders are reside of something but especially of someone. They pollute on account of incompleteness."9 Verunreinigte Nahrung hat nach Kristeva einen besonderen Bezug zum Abjekten, da sie durch die Qualität der Oralität die Grenze des eigenen Körpers bezeichnet.<sup>10</sup> Nach Kristeva ist die Nahrungsabscheu die elementarste und archaischste Form der Abjektion.<sup>11</sup> Hier wird das Exkrement, der Urin in einem Blechtopf gereicht. Diese vom Abjekten durchzogene Welt am Rand der Ordnung erleichterte mir das als unmöglich Betrachtete: Das Schlucken des fremden Urins.

Doch bedurfte es meiner Ansicht nach noch mehr als meiner bloßen Anwesenheit in dem von SIGNA geschaffenen Raum des Sündhaften, um die Institution der Moral in mir zu überlisten. Es ist das Eingelassensein in die von SIGNA erschaffene fiktive Welt, die mich an diesen äußersten Moment treibt. Ich schlucke in SIGNAs Welt des Hades, was allein zu berühren in der "Realität" unter Verbot steht. Doch verharrt meine Reaktion darauf in Unentschlossenheit. Ich verziehe keine Miene, da ich mir nicht sicher sein kann, dass die Flüssigkeit, die als Urin bezeichnet wird, wirklich Urin ist. Ist es überhaupt relevant, wie wirklich dieser Urin ist, oder reicht schon die Bezeichnung, die in der fiktiven Welt gilt, aus, mich der Sünde zu überführen. Dennoch klammere ich mich an diese Unterscheidbarkeit als meine einzige Rettung. Die Frage nach der Wirklichkeit des Urins wühlt mich auch lange Zeit nach dem Verlassen der Installation auf. Aus der Welt des Hades trage ich ein ungeklärtes Geheimnis mit in meine Welt, das hier niemand erfahren darf.

Ermöglicht mir die Unsicherheit gegenüber der Frage nach Realität oder Kunst dem Abjekten zu begegnen, sich diesem Phänomen vielleicht anzunähern, es zu greifen, gar begreifen?

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Vgl. Ebd., S. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 76.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Vgl. Ebd., S. 75.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Vgl. Ebd., S. 2.

#### 1. EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch dar, das analytische Abenteuer um das Phänomen des Abjekten aufzunehmen. Das von Kristeva in ihrem Werk »Powers of Horrow« (»Pouvoirs de l'horreur«) formulierte Abjekt trifft den Menschen in seiner Grundkonzeption. Das Abjekt als konstitutiver Moment der Subjektivität ist dennoch nicht Teil des Konzeptes, mit dem das Ich sich und die Welt versteht. Mich interessiert das Abjekt als ein Phänomen, das der Verstand mit seinen Klassifikationsschemata nicht zu greifen vermag. Als das Unzugehörige - weder Subjekt noch Objekt - entgeht das Abjekt per se jedem Versuch der Fassung, der Bezeichnung. In diesem Moment wird das Phänomen des Abjekten spannend für die Kunst, deren Gegenstände sich nicht der Bezeichnung unterstellen müssen. Während Kristeva in »Powers of Horror« die Strategie der Poesie im Umgang mit dem Abjekten beschreibt, wähle ich den Umgang der darstellende und performative Kunst mit dem Abjekten zum Thema meiner Arbeit. Den Ausgangspunkt meiner Analyse bildet meine im Prolog beschriebene persönliche Erfahrung der Abjektion in der Performance-Installation »Hades Fraktur« (2009) des Künstlerkollektiv SIGNA. Das dänsich-östereichisch-schwedische Künstler-Kollektiv, bestehend der Signa und Arthur Köstler und Thomas Bo Nilson, erschaffen von realen Ort ausgehend eine theatrale Realität, in der sich der Zuschauer aufhält und zu der er sich verhalten muss. In SIGNAs Welten entfaltet das in unserer Gesellschaft Tabuisierte (Macht, Rausch, Wahnsinn, Gewalt, Begehren) und Verstoßene (das Abjekt) seine nicht zu leugnende Existenz. SIGNAs Hades ermöglichte mir als Zuschauerin die Begegnung mit dem Urin, dem Abjekt, der ich mich im "realen" Leben nicht gestellt hätte Die Erfahrung der Abjektion, die für Kristeva für die analytische Position fundamental ist, bildet die Grundlage meiner Analyse.

That *abjection*, which modernity has learned to repress, dodge, or fake, appears fundamental once the analytic point of view is assumed. [...] One must keep open the wound where he or she who enters into the analytic adventure is located – a wound that the professional establishment, along with the cynisism of the times and of institutions, will soon manage to close up. <sup>12</sup>

Ich wähle den Ausgangspunkt einer persönlichen und sehr privaten Erfahrung, weil ich hierin die Möglichkeit sehe, von einer Position aus zu schreiben, die die "Wunde offen hält". Dass ich mich, oder eher ein lyrisches Ich auf die Bühne der Verhandlung des

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Roddiez, Leon S., Columbia University Press, Ney York 1982, S. 26f.

Abjekten stelle, eröffnet mir eine subjektive und affektgeladene Schreibweise – ein Ringen um eine Beschreibung des Unbeschreibbaren. Auch Kristeva bringt sich selbst durch die Verwendung eines lyrischen Ichs in »Powers of Horror« in ihr Schreiben mit ein und bleibt nicht als abstrakte Autorin einer objektiven Wissenschaft von ihm getrennt. Die Wissenschaft begegnet ihrem Gegenstand mit Schließung. Nur eine Schreibweise, die den Affekt nicht unterdrückt, kann in ihrer offenen Struktur das Abjekt fassen.

Meine Arbeit verbindet Kristevas Theorie des Abjekten mit einer spezifischen ästhetischen Erfahrung. Das Zusammendenken von der Theorie des Abjekten und der künstlerischen Arbeit von SIGNA bietet für beide Gegenstände neue Möglichkeiten der Beschreibung. Von dieser gegenstandsgebundenen Analyse ausgehend, kann die Frage nach möglichen Strategien der visuellen Künste im Umgang mit dem Abjekten aufgeworfen werden.

Hält die Performance Kunst von SIGNA als ein Beispiel für visuelle Kunst eine Strategie bereit das Abjekt für uns greifbarer, gar begreifbarer zu machen?

### 2. DISKURS UND ABJEKT

## 2.1. DIE DISQUALIFIKATION DES RATIONALEN

If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning, which, as a matter of fact, makes me ceaselessy and infinitely homologous to it, what is *abject*, on the contrary, the jettisoned object, is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses.<sup>13</sup>

Das Abjekte zieht mich dorthin, wo der Sinn aufhört. Diese Anderswo, zu dem mich die Erfahrung mit dem Abjekten hintreibt, scheint ein Moment zu sein, das meinen Verstand als Werkzeug der Erkenntnis disqualifiziert. Das Abjekte fällt durch das binäre Konzept von Subjekt und Objekt, mit dem der Verstand operiert. Für das Dazwischen hat der auf Seinszustände spezialisierte Verstand keine Kategorie. Doch selbst wenn wir die Kategorie des Abjekten, die Kristeva im Prinzip vorschlägt, in unsere Klassifikationsschemata aufnehmen, kann diese Kategorie dem Moment des Abjekten dennoch nicht gerecht werden.

Die psychoanalytische Einordnung des Abjekten an die Grenze der Urverdrängung in die Geschichte des Subjektes gibt eine Erklärung dafür, warum der rationale und wissenschaftliche Diskurs das Abjekte immer verfehlen wird. Nach Kristeva lässt die Abjektion dem Ich einen Teil von ihm gewahr werden, der vor seiner Subjektwerdung, bevor es sich bewusst war, zu verorten ist. Vor seiner Sprachautonomie, dass heißt bevor es aus sich herausgetreten ist, um sich und seine Objekte zu bezeichnen, war das werdende "ich" in der chora, einem beweglichen Raum, den die Triebe konstruieren, eingelassen. Die Triebe haben die Funktion das noch "ich" mit einem "Objekt", das noch nicht ist, zu korrelieren, um beide zu konstituieren. 14 Die Bewegtheit ist allerdings nicht im absoluten Sinne gemeint, viel eher kann von einer geordneten oder rhythmischen Beweglichkeit gesprochen werden. 15 Dieser Raum ist immer schon durch den Anderen (den Vater), der nicht "ich" und nicht die Mutter ist, die das "ich" als ihm zugehörig betrachte, bestimmt. Das "ich" befindet sich in der Phase des primären Narzissmus, den die primäre Verdrängung oder Urverdrängung einleitet. In Folge des Anderen wird ein Raum abgegrenzt, in dem sich zum ersten Mal ein unstabiles "ich" konstituieren kann. 16 Es bedarf des Anderen, um die Körper-in-Körper Umschlingung

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 1f.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Vgl. Ebd., S.14.

<sup>15</sup> Vgl. Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, übers. v. Werner,

Reinhold, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 36f.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horror, S. 62.

des "ichs" und der Mutter zu lösen. Er treibt das werdende "ich" dazu an, den Kampf mit dem mütterlichen Körper zu führen, ihn zu verstoßen, ihn zum Abjekt werden zu lassen. Das werdende "ich" bedarf des Urteils des Anderen um das zu verwerfen, was es daran hindert Subjekt zu werden: Die mütterliche Brust. Somit verhilft ihm der Andere dazu in die symbolische Ordnung einzutreten und ein Subjekt zu werden, das seine Objekte zu bezeichnen vermag. Das Zeichen verdrängt die chora. Die Abjektion ist somit zugleich Vorbedingung und Krise des Narzissmus.

Der rationale und wissenschaftliche Diskurs verfehlt das Abjekte zu bezeichnen, weil es ihm vorgängig ist. Vor jeder Möglichkeit des Bezeichnens durch ein bewusstes und sprechendes Wesen wurde das Abjekt schon verstoßen. Kurz, weil das Verstoßen des Abjekten erst ermöglicht, dass sich das Subjekt getrennt von seinen Objekten konstituiert.

## 2.2. RELIGION UND KUNST ALS VERWALTER DES ABJEKTEN

Gibt es also einen Diskurs, der das Abjekte anstatt es auszuschließen mit einbezieht? Kristeva beantwortet diese Frage: Die einzigen Diskurse, die das Abjekte einbeziehen, sind der mystische und der ästhetische Diskurs. Beide bieten eine Sublimierung der Abjektion an.<sup>17</sup>

Das Heilige wirkt stabilisierend an den Grenzen der subjektiven und sozialen Identität. Es begegnet dem Abjekten mit Ausschluss, von den Reinigungsriten der heidnischen Religionen zu der Sünde als totalisierte Alterität im Christentum.<sup>18</sup>

Der zweite Diskurs, der das Abjekte einbezieht, ist die Kunst. Sie findet diesseits aber eben auch jenseits des Heiligen einen Umgang mit dem Abjekten. Mit der Krise des Christentums in der abendländischen Moderne wird die Kunst zum alleinigen Verwalter des Abjekten. Gleich der Religion ermöglichen ihre Praktiken eine Sublimierung der Abjektion – aber ohne Heiliges. Hal Forster behauptet in seinem Artikel »Obscene, Abject, Traumatic«, dass die Aufgabe des modernen Künstlers nach Kristeva nicht mehr darin bestehe, das Abjekte zu sublimieren und zu reinigen, sondern

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horror, S. 7 und S. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Vgl. Ebd., S. 17.

es zu ergründen und seinem Entstehen nachzuspüren.<sup>19</sup> Er bezieht sich dabei auf folgende Passage in »Powers of Horrow«:

In the world, where the other has collapsed, the artistic task – a descent into the foundation of the symbolic construct – amounts to retracing the fragile limits of the speaking being, closest to dawn, to the bottomless "primarcy" constituted by primal repression. <sup>20</sup>

Ich lese diese Passage anders als Forster: Erhöhung und Abstieg schließen sich nicht aus, solange es sich um eine Sublimierung ohne Heiliges handelt. Der Abstieg zu den Fundamenten des symbolischen Gebäudes bewirkt gerade eine Sublimierung der Abjektion. In dem künstlerischen Vorgang, der sich den Weg zu den Fundamenten des Symbolischen bahnt, vermag das dort verortete Abjekte aufzuspüren und es auf eine andere Ebene, die Ebene der Kunst, zu erheben. Das Abjekte wird durch die künstlerische Transformation demnach nicht bezeichenbar, sondern aussprechbar. Und genau hierin liegt nach Kristeva das Wesen der Sublimierung: "the possibility of naming the pre-norminal, pre-objectal"<sup>21</sup>. Gerade die Kunst eignet sich als Ort für die Sublimierung der Abjektion, weil ihre Objekte sich keiner Bezeichnung unterstellen müssen. Das Kunstobjekt ist gewissermaßen sublim, da es gleich dem Erhabenen – hier folge ich Kristevas Definition – einen Schwall von Wahrnehmungen und Wörtern bei dem auslöst, der ihm begegnet. Die Assoziationen lassen den Ausgangspunkt vergessen und tragen mich in eine zweite, dem Ich vorgelagerte, Welt tragen.<sup>22</sup>

Der ästhetische Diskurs begegnet dem Abjekten im Gegensatz zum mystischen nicht mit Ausschluss. Indem die Kunst das Abjekte in ihrem Diskurs aufnimmt, es ausspricht, eröffnet sie gleich der Religion die Möglichkeit einer Reinigung.

[...] the artist experence, wich is rooted in the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essentional componente of religioity. That is perhaps why it is destined to survive the collapse of historical forms of religions.<sup>23</sup>

10

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> ", "In the world, where the other has collapsed' she (Kristeva, d.A.) states, enigmatically, the task of the artist is no longer to sublimate the abect, to elevate it, ", but to plumpthe abect, to fathom "the bottomless 'primarcy constituted by primal repression'." (Forster, Hal: *Obscene, Abject, Traumatic*, in: *October*, Vol. 76 (Autumn, 1996), The MIT Press, URL:

<sup>&</sup>lt;a href="http://www.istor.org/stable/7778908">http://www.istor.org/stable/7778908</a>>, S. 115).

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Kristeva: Powers of Horror. S. 18.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ebd., S. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Vgl. Ebd., S. 12.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ebd., S. 17.

Laut Kristeva ist die Kunst die Katharsis par excelence, die die religösen Formen der Reinigung überdauert.<sup>24</sup> Der Begriff der Katharsis, der Reinigung erscheint im Kontext der Kunst zunächst irreführend. Reinigung ist in diesem Kontext nicht im platonischen Sinne gemeint. Es geht daher nicht um eine Reinigung, die durch die Scheidung vom Unreinen, von dem Körper und den Leidenschaften, erlangt wird. Vielmehr wird gerade durch das Aussprechen des Abjekten auf ästhetischer Ebene eine Reinigung bewirkt. Eine Bewegung, die die der heiligen Inkarnation verwandte aristotelische Katharsis nachvollzieht.<sup>25</sup> Ich berufe mich mit dieser Auffassung der aristotelischen Katharsis auf Wolfgang Schadewaldts Übersetzung der Aristotelischen »Poetik«, die sich von den moralischen Interpretation Lessings befreit. Ich werde später auf den Katharsisbegriff in Bezug auf das Abjekte zurückkommen. Ich halte fest: Die Kunst, die an der Abjektion partizipiert und somit in das Unreine eintaucht, anstatt sich davon lösen, bewirkt jenseits des Heiligen eine Sublimierung der Abjektion, die eine kathartische Wirkung freisetzen kann.

Kristeva bezieht das Konzept der Sublimierung der Abjektion durch die Kunst auf die Poesie und findet in der modernen Literatur (Dostojewski, Proust, Artaud, Kafka, Céline u.a.) seine gelungenste Ausarbeitung.<sup>26</sup>

#### 2.3. DIE POESIE ALS MÖGLICHE SPRACHE DES UNMÖGICHEN

Das Abjekt erhält durch die signifikante Praxis des Schreiben Einzug in die poetische Sprache. Der Schriftsteller vermag das Abjekte zu imaginieren, sich an seine Stelle zu setzen und es nur durch sprachspielerische Verschiebung fernzuhalten. Die Sprache erlaubt dem Schriftsteller einen ambivalenten Bezug zum Abjekten: Nähe und Distanz. Er ist sogleich Komplize und Richter des Abjekten, insofern seine Texte einerseits ihrerseits Abjektion provozieren, andererseits durch das Aussprechen des Abjekten zu der Reinigung von ihm beitragen.<sup>27</sup> Kristeva schreibt:

One might thus say, that with such literature there takes place a crossing over of the dichotomous categories of Pure and Impure, Prohibition and Sin, Morality and Immorality<sup>28</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Vgl. Kristeva: *Powers of Horror*, S. 17.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Vgl. Ebd., S. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Vgl. Ebd., S. 17ff.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Vgl. Ebd., S. 16.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Ebd.

Der besondere Stellenwert, den die Poesie für Kristeva unter allen anderen künstlerischen Praktiken im Umgang mit dem Abjekten einnimmt, ist mit der Teilhabe der Sprache als Symbolisches in dem Prozess der Subjektwerdung zu erklären. Um diesem Gegenstand gerecht zu werden ziehe ich Thesen aus Kristevas frühem Werk »Die Revolution der poetischen Sprache« (» La révolution du langage poétique«) heran. Hier heißt es, dass die Sprache über narzisstische, spiegelbildliche Besetzung als Symbolisches konstituiert wird.<sup>29</sup> Durch das Spiegelstadium und die Kastration<sup>30</sup>, den beiden thetischen Momenten in der Geschichte des Subjektes, löst sich das "ich" endgültig aus dem Kontinuum des Triebraumes der semiotischen<sup>31</sup> chora heraus, um sich als sprechendes Subjekt im Symbolischen zu situieren. Ab diesem Punkt an ist Bedeutung vorhanden. Das Subjekt unterhält von nun an "ein System endlicher Setzungen (die Bedeutung)<sup>432</sup>. Es sagt aus. Doch in dieser Position ist es nicht in der Bedeutung und eben deswegen ist Bedeutung vorhanden.<sup>33</sup> Die Sprache beschützt das in das Symbolische eingebettete Subjekt vor den es bedrohenden Triebangriffen. Durch die Spracherwerb werden die Objekte und das Ich bezeichenbar und dieser Status als Signifikant schützt sie vor dem unbändigen Wirken der Triebe. Die Sprache nimmt somit die Funktion einer "narzisstischen Hülle"34 an.

Aber genau diese das Subjekt schützende Funktion macht die Sprache zu dem Ort, an dem die semiotische chora wieder Einzug erhält. Die Sprachspiele der Poesie, in denen die Sprache deformiert, wenn nicht gar pervertiert wird, reißt die Maueren der symbolischen Festung ein, in der sich das Subjekt verkrochen hat. Der reine Signifikant wird seines Scheins überführt. Durch die Deformation, die Störung der syntaktischen und symbolischen Ordnung, erhält die triebhafte, semiotische Artikulation, die keine

-

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 59.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Im Spiegelstadium vollzieht sich die Scheidung des Subjekts von seinem imaginierten Selbst, der Imagio, was die Subjekt-Objekt Trennung vorbereitet. Durch die Trennung von dem mütterlichen Körper, durch das Entdecken der Kastration findet die thetische Phase ihre Vollendung: Sas Subjekt ist im Symbolischen gesetzt. (Vgl. Ebd. S. 55ff).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Das Semiotische kann bestimmt werden als "psychosomatische Modalität des Prozesses der Sinngebung, das heißt als noch nicht symbolische, aber ein Kontinuum artikulierende Modalität" (Ebd. S. 40); "Das Semiotische – [...] Errichtung einer Unterschiedenheit und einer Auflage in der bewegten chora, in einer rhythmetisierten ausdruckslosen Totalität – wird von Strömen und Markierungen artikuliert" (Ebd. S. 52).

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Ebd., S. 57.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Vgl. Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Vgl. Ebd., S. 59.

eindeutige Denotation kennt, Einzug in das Symbolische: Wiederaufnahme der semiotischen chora im Apparat der Sprache.<sup>35</sup>

Die Theorie des Abjekten, die Kristeva zehn Jahre später entwickelt, kann in die Konzeption des Semiotischen und Symbolischen als Modalität des Prozesses der Sinngebung eingebettet werden: Das Abjekte, so könnte man sagen, besitzt eine semiotische Artikulationsweise. Die Scheidung des "ichs" von seinen "Nicht-Objekten" und somit von seinen Abjekten, vollzieht sich vor der thetischen Phase im Semiotischen. Bevor das "ich" sich im Spiegel erkennen kann, muss es im Kampf mit seinem mütterlichen Anteil diesen als Abjekt verwerfen. Wenn die semiotische chora durch die Sprache Einzug in das Symbolische erhält, so gelingt es auf diesem Wege auch dem Abjekten. Nur muss die Deformation der Sprache, meiner These nach, den Punkt der Perversion der Sprache erreichen, damit die Abjektion in ihr freigesetzt werden kann. Die Sprache muss in der Anerkennung des Gesetzes der Ordnung, sowohl der syntaktischen auf der Ebene des Sprachstils als auch in der Anerkennung der gesellschaftlichen Ordnung (Religion, Moral, Recht) auf der inhaltlichen Ebene, diese Ordnung korrumpieren.<sup>36</sup> Auf diesem Wege wird die Poesie zur möglichen Sprache des Unmöglichen: das Schreiben des der a-Subjektivität und der Nicht-Objektivität<sup>37</sup>, das Aussprechen des Nicht-Ortes. Der Schriftsteller wagt den Abstieg zu den Fundenten des symbolischen Gebäudes, zu den Grenzen der Urverdrängung, um sogleich durch den Akt des Schreibens, des Metaphorisierens, im Symbolischen wieder aufzuerstehen. Er vermag das Abjekte in der neu gesetzten poetischen Sprache auszusprechen und somit zu sublimieren.

The one who tries to utter this "not yet place", this no-grounds, can obversly only do it backwards, starting from an over-mastery of the linguistic and rhetorical code. But in the last analysis he refers to fear – a terrifing, abject referent. We encounter this discourses in our dreams, or when death brushes us by, depriving us of the assurance mechanical use of speech ordinarily gives us the assurance of being ourselves, that is untouchable, unchangeable, immortal. But the writer is permanently confronted with this language. The writer is a phobic who succeeds in metaphorising in order to keep from being frightened to death; instead he comes to life again in sign.<sup>38</sup>

Nun wird verständlich, dass Julia Kristevas Konzept der Sublimierung der Abjektion ohne Heiliges nur durch die Praktiken der Poesie und spezifischer nur in der die Sprache deformierenden Praxis der modernen Literatur eine Realisierung finden kann.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache S. 59f.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horrow, S.16.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Vgl. Ebd., S.26.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Ebd., S. 38.

Weder im Bezug auf das Abjekte in »Powers of Horrow« noch in Bezug auf das Semiotische in »Revolution der poetischen Sprache« geht Kristeva näher auf die Praktiken anderer Künste ein. Sie benennt Tanz und Musik als Verbündete der Poesie<sup>39</sup> und gesteht ihnen allgemein zu, äquivalente revolutionäre Praktiken gegen die Einheit der symbolischen und sozialen Einheit zu entwickeln<sup>40</sup>, doch lässt sie davon ab, die Möglichkeiten zu erörtern, die diese Kunstformen für den Umgang mit der semiotischen chora und mit dem Abjekten bereit halten.

Die Untersuchung der Strategie im Umgang mit dem Abjekten in der visuellen Kunst und im besonderen Maße in der Performance Kunst von SIGNA, die in dieser Arbeit unternommen werden soll, muss sich dem besonderen Stellenwert der Sprache im Bezug auf das Abjekte bewusst sein. Die zentrale Frage lautet: Besitzen die Praktiken der visuellen Künste das Potenzial, eine Sublimierung der Abjektion ohne Heiliges zu bewirken, wie es die Poesie vermag? Vermögen ihre Strategien gar eine Katharsis herbeizuführen?

-

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 89.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Vgl. Ebd., S. 111f.



Cindy Sherman, Untiteld #190, 1989 (Abb. 2)

### 3. VISUELLE KUNST UND ABJEKT

## 3.1. DER REIZ DES ABJEKTEN

When the eyes see or the lips touch that skin on the suface of milk – harmless, thin as a sheet of cigarette paper, pityful as a nail paring – I experinece a gagging sensation and, still farthee down, spams in the stomach, the belly; and all the organs shivel up the body, provoke tears and bile, increase heartbeat, cause forehead and hands to perspire.<sup>41</sup>

Die Abjektion stellt einen den Körper betreffenden Moment dar, der in einem Sinneseindruck ("When the eyes see or the lips touch that skin") seinen Auslöser findet. Diese starke sinnliche Qualität des Abjekt reizte die Künstler der visuellen Kunst vor allem seit dem Surrealismus das Abjekt zu thematisieren.

In der Kunstrezeption wurde sogar die Kategorie 'abject art' etabliert um Werke der bildenden Kunst und der Performance Art zu bezeichnen, die ihren Fokus auf die Bearbeitung abjekter Materialien wie beispielsweise Exkremente und Organisches gelegt haben. Auch wenn die 'abject art' kunsthistorisch ab 1990 eingeordnet wird, lässt sie sich bis zum Surrealismus zurückverfolgen. Exemplarisch sind die Arbeiten der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman zu nennen.<sup>42</sup>

Der Verweis auf diese Kunstrichtung verdeutlicht den beachtenswerten Umfang der Arbeiten aus dem Bereich der visuellen Kunst, die sich explizit mit dem Abjekten

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Kristeva: Powers of Horrow, S. 2f.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Vgl. *abject art*, URL: <www.ketterkunst.de/lexikon/abject-art.shtml>[11.08.2011].

auseinandersetzen. Ich gehe in meiner Arbeit auf die Werke der 'abject art' und den darauf fokussierten kunstwissenschaftlichen Diskurs nur am Rande ein. Alleiniger Gegenstand meiner Analyse ist die Performance Kunst von SIGNA, die nicht mit 'abject art' betitelt wird.

#### 3.2. POTENZIAL UND GEFAHR

Wo kann der Ansatzpunkt der visuellen Künste in dem Umgang mit dem Abjekten liegen, da sie nicht den der Sprache wählen? Die visuellen Künste setzen meines Erachtens bei einem für die Subjektwerdung entscheidenden Punkt an: der relationalen Anordnung von einem Ich (als Betrachter der Kunst) zu einem Objekt oder zu einem Anderen. Diese Relation kann im Rahmen der Kunst aufs Spiel gesetzt werden. Dies eröffnet die Möglichkeit, der relationalen Anordnung nachzuspüren, die die Subjektwerdung im primären Narzissmus bedingt: das "ich", das noch nicht ist, in der Korrelation mit einem "Nicht-Objekt". Dieser Erkundungszug könnte auch das ans Licht bringen, was die polare Anordnung nicht mit einbezieht: das Dazwischen, das Abjekte. Die räumliche Disposition der visuellen Kunst (Ich – Objekt, Ich – Anderer) bietet meiner These nach einen potenziellen Verhandlungsraum für das Abjekte.

Aber genau in dieser relationalen Anordnung von Ich und Objekt liegt auch die Schwierigkeit des Umgangs der visuellen Kunst mit dem Abjekten begründet. Das Ich steht dem Kunstobjekt gegenüber. Im Gegensatz dazu ermöglicht die Poesie ein Eintauchen des Ichs in die Sprache. Die Poesie vermag in ihrem perversen Spiel mit der Sprache das Abjekte freizusetzen, ohne es sogleich zu benennen. Die visuelle Kunst kann dieser Benennung nur schwer entgehen. Das Abjekt wird beispielsweise durch die Verortung in ein Museum explizit. Es kann nicht mehr verleugnet werden. Die Scheiße hat einen Sockel bekommen. Dieses offenkundige Servieren des Abjekten auf dem Silbertablett der Kunst birgt auf zweifache Weise die Gefahr der Stabilisierung der Ordnung, die sie zu unterlaufen trachtet. Um es nochmals zu verdeutlichen: Für ein stabiles in die symbolische Ordnung eingebettetes Subjekt ist ein offener Zugang zum Abjekten unmöglich, da es das Abjekt für den Preis seiner Stabilität ins Exil verbannt hat. In dem ersten Fall kann das Ich das in den Status der Kunst erhobene Abjekt zum Objekt erklären. Im zweiten Fall provoziert das Abjekt das Zur-Tat-Schreiten der moralischen Instanz des Über-Ichs, die das Abjekt erneut in das Exil verbannt. Ich

werde die beiden Fälle, die zu der Stabilisierung der Ordnung beitragen, spezifizieren und aufzeigen, in welcher Weise SIGNAs Performance Kunst ihnen entgeht und somit den Verhandlungsraum für das Abjekte eröffnet.

### 3.3. DAS ERSTARREN DES ABJEKTEN

Wenn Künstler abjekte Materialien wie beispielsweise Exkremente oder Organisches in ihrer Kunst verwendend und diese dann einen Platz im Museum erhalten, besteht zum Einen die Gefahr, dass das Abjekt unter dem ruhigen Blick des souveränen Kunstbetrachters zum Objekt erstarrt. Das zu Kunst deklarierte Abjekt verliert sein Flirren, seine Hitze. Ich bezeichne mit dem Begriff der Hitze die semiotische, triebhafte Artikulation des Abjekten, die das Ich in die Abjektion stürzt. In diesem Fall ist das Verhältnis des Ichs zum Abjekten durch ruhige Betrachtung und nicht durch die Abjektion geprägt. Durch seine Erhebung in den Status eines Kunstobjektes fügt das Abjekt sich in die stabile Subjekt–Objekt–Relation. Das zum bezeichenbaren Objekt erstarrte Abjekt integriert sich in die symbolische Ordnung und hört somit auf Abjekt zu sein. Jegliche Möglichkeit der Verhandlung des Abjekten ist somit der Grundlage beraubt.

Der zeitgenössische Künstler Wim Delvoye verkauft beispielsweise die Scheiße, die seine Verdauungsmaschine »Cloaka« produziert, für horrende Summen von über 7000 Euro auf dem Kunstmarkt. »Cloaka« ist eine Maschine, die den Verdauungsprozess des Menschen imitiert. Ihr Auswurf ist haptisch, wie auch von der chemischen Zusammensetzung her, dem menschlichem Exkrement beinahe identisch. Die von der Delvoyes »Cloaka« produzierte Scheiße, getrocknet und in Folie eingepackt, wird zum heiß begehrten Kunstobjekt. Der Künstler erzählt in einem Interview mit Ben Lewis in der Serie »art safari«, dass sie für bestimmte Scheißesorten sogar eigens Wartelisten angelegt hätten, weil beispielweise die New-Yoker nur an New-Yorker Scheiße interessiert seinen. <sup>43</sup> Das Abjekt hat gänzlich seine bedrohende Hitze verloren und ist unter dem Label der Kunst zum Objekt der Begierde geworden.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Lewis, Ben: Wim Delvoy, in: Lewis, Ben: *art safari*, DVD, 26 Min, arte Edition, Großbritannien, Deutschland 2004-2006, 3.35 – 4.20 (2. DVD, 1. Kap.).



Die Scheiße der Cloaka von Wim Delvoye, Kunsthandel Christie's (Abb. 3)

Die Strategie der Performance Kunst und des Theaters, in der das Ich mit dem Abjekten unerwartet konfrontiert wird und es sich auf Grund seines flüchtigen Erscheinen nicht als Objekt festhalten lässt, besitzt meines Erachtens die besseren Vorraussetzungen Gefahr der Objektivierung des Abjekten zu entgehen, als die Strategie der bildenden Kunst, die das Abjekte auf dem Sockel drapiert.<sup>44</sup>

So begegne ich dem Urin in SIGNAs Performance-Installation unerwartet. Ich erfahre das Abjekt in dem nicht wiederholbaren Moment, in dem Charon mir den in Urin getauchten Finger entgegenstreckt. Die Flüchtigkeit dieser Erfahrung wird dadurch verstärkt, dass es nur meine Erfahrung ist, die kein anderer so ein zweites Mal erfahren hat. Bestand hat sie nur in meiner Erinnerung. Meine Erinnerung an die Erfahrung mit dem Abjekten, hält das Abjekte im Wagen und Ungreifbaren, im Nicht-Objekthaften.

-

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Mit dieser These möchte ich der bildenden Kunst nicht die Möglichkeit absprechen, eine Strategie zu finden, der Gefahr der Objektivierung des Abjekts zu entgehen. Der Kunstwissenschaftler Hal Forster sieht beispielsweise in den Werken der abject-art den Versuch gegeben, den "image-screen" zu zerreißen und das freizulegen, was Lacan mit dem Begriff "regard" bezeichnet. Indem die Werke das kulturell geprägte Schema der Repräsentation zu zerstören trachten, unterbinden sie ebenfalls die ruhige Betrachtung, die ihr Objekt mit einem "image" bedenkt und somit den "regard" bändigt. "the screen allows the subject, at the point of picture, to behold the object, at the point of light. Otherwise it would be impossible, to see without this screen would be to be blinded by gaze or touched by the real." (Forster, Hall: Obscene, Abject, Traumatic, S. 109).



Herman Nitsch, 6-tages-spiel des o.m. theaters, 1998 (Abb.4)

#### 3.4. EIN ABSOLUTES SCHÜTZT VOR DER SCHANDE

Die Zurschaustellung des Abjekt kann, zum Anderen, die Reaktion der moralischen Instanz provozieren. Die Hitze ist für derjenigen, der mit dem Abjekt konfrontiert ist, überwältigend, nicht aushaltbar. Von dem Brechreiz, der Besudelung erfasst, wende ich mich ab. Ein Absolutes schützt mich vor der Schande.<sup>45</sup> Die Kunst ist zum gleichgestellten Komplizen des Abjekten geworden und überlässt das Richten der moralischen Instanz.<sup>46</sup> Die Kunst, die derart provoziert, gibt selbst den Anstoß zum Verwerfen des Abjekten und leistet somit ihren Beitrag zur Stabilisierung der Einheit der Subjektivität und sozialen der Ordnung. Das Ich ist gerettet. Das Abjekt jedoch ist wieder in die Ferne gerückt ohne eine Verhandlung zu erfahren zu haben.

Diese Gefahr besteht nun wiederum stärker in der Performance Kunst, wenn diese danach trachtet beim Publikum die höchst mögliche affektive Wirkung hervorzurufen.

Das »o. m. theater« (Orgien Mythen Theater, ab 1998) des Wiener Aktionisten Herman Nitsch kann beispielsweise als Werk genannt werden, das zum Komplizen des Abjekten geworden ist. Nitsch schreibt in seinem Manifest zum »o. m. theater«:

19

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horrow, S. 1.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Vgl. Ebd., S.16.

die freude am plantschen, spritzen, schütten, beschmieren, besudeln steigert sich zur freude am zerreissen des rohen fleisches, der freude am herumtrampeln auf den gedärmen. die dionysische zerreissungssituation zeigt sich [...].<sup>47</sup>

Nitschs Aktionen, die der Besudelung und dem Dionysischen Rausch huldigen, trachten nach der ungehemmten Freisetzung der Hitze. In den Aktionen des »o. m. theater« wird beispielsweise der Kadaver in seiner elementaren Form, laut Kristeva der Gipfel der Abjektion<sup>48</sup>, dargeboten. Eine Unternehmung, die unter Umständen so sehr provoziert, dass sie nicht zur angestrebten Überwindung<sup>49</sup> des Verstoßes des Abjekten führt, sondern selbst den Anlass zur erneuten Verstoßung des Abjekten gibt.

Charon hält mir in der Welt des Hades seinen uringetränkten Finger vor meine zusammengepressten Lippen. Ich werde direkt mit dem Abjekt konfrontiert. Ich spüre seine Hitze. Mein Magen zieht sich zusammen. Und doch wende ich mich nicht ab, verwerfe dieses Abjekt nicht in der Besudelung, sondern öffne meinen Mund. Das Absolute in mir hat versagt. Somit entgehe zumindest ich in dieser Erfahrung mit dem Abjekt dem Impuls, das Abjekt zu verstoßen. Ich flüchte mich nicht in die stabile symbolische Ordnung zurück, sondern muss mit diesem Moment, in dem ich mit geöffnetem Mund dem Abjekt zuwende, klarkommen.

An dieser Stelle kann erneut die Frage aufgeworfen werden: Warum haben die Instanzen Religion, Moral und Recht, die in meiner Welt dem Abjekten den Ort des Außerhalb, des Tabus und der Sünde zuweisen, in der von SIGNA erschaffenen Welt nicht gegriffen? Weshalb kann SIGNA in ihrer Performance Kunst etwas Abjektes präsentieren, das dem Dilemma der Stabilisierung der Subjektivität und der sozialen Ordnung entgeht?

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Nitsch, Herman: text über das o.m. thetater, URL: <a href="http://www.nitsch.org/index-">http://www.nitsch.org/index-</a> de.html> [29.09.2011].

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Vgl. Kristeva: *Powers of Horrow*, S. 3f.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Vgl. Nitsch, Herman: text über das o.m. thetater.

#### 4. DAS WESEN DER MIMESIS

## 4.1. PURE AFFECT, BUT NO AFFECT

Nach dem Kunstkritiker Hal Foster liegt der kritische Punkt, den die Kunst im Umgang mit dem Abjekten zu bewältigen hat, in Kristevas Unterscheidung zwischen der Operation "to abject" und dem Zustand "to be abject". Die Operation des Verwerfens, die die Bedingung der Subjektivität und der sozialen Ordnung ist – ich muss den mütterlichen Körper verwerfen, um Subjekt zu werden – sichert die Stabilität ihrer Einheit. Der Zustand "to be abject" birgt hingegen ein subversives Potenzial. Er bringt die Einheit der Subjektivität und sozialen Ordnung ins Wanken.<sup>50</sup>

Ich habe zuvor erläutert, worin im Umgang der visuellen Kunst mit dem Abjekten die Gefahr der Stabilisierung der symbolischen und sozialen Ordnung liegt, die eine Begegnung mit dem Abjekt unmöglich macht. Der Zustand "to be abject", den Forster herausgestellt hat, bietet hingegen einen Moment, in dem die Einheit der Subjektivität und der sozialen Ordnung überschritten werden kann. Meines Erachtens liegt in diesem subversiven Moment ein Potenzial, das die visuelle Kunst im Umgang mit dem Abjekten ausschöpfen kann. Nur das in den Zustand der Abjektion versetzte Ich kann dem Abjekt begegnen. Wie eingangs dargestellt ist die Abjektion die Krise des Narzissmus. In der Abjektion wird die stabile Subjekt-Objekt-Trennung unterlaufen und folglich die Einheit der Subjektivität überschritten. Je Ich halte fest: Die durch die Abjektion bedingte affektgeladene und offene Relation des Ichs zu seinem Objekt, oder gar Nicht-Objekt, eröffnet den Verhandlungsraum für das Abjekte in der visuellen Kunst.

Doch ist die Abjektion eine ambivalente Bewegung, da sie eine Überschreitung ist, die die Regulation der Ordnung provoziert. In der Besudelung verstoße ich das Abjekt, um mich zu retten. Die visuelle Kunst begibt sich mit der Thematisierung des Abjekten auf den schmalen Grad zwischen der Überschreitung und der Regulation der symbolischen und sozialen Ordnung. Gibt es einen Weg um zu verhindern, dass jede Überschreitung in Regulation mündet? Oder mit Forster gesprochen:

Is abjection to regulation what transgression it to taboo – an exceeting that is also a

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Vgl. Forster: Obscene, Abject, Traumatic, S. 114f.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Vgl., Ebd. S.14.

completing? Or can the condition of abjection be mimed in a way that calls out, in order to disturb, the operation of abjection?"52

Von Forsters Überlegung ausgehend kann die These formuliert werden, dass die visuelle Kunst nur dann dem Dilemma entgeht, zu der Stabilisierung der Ordnung beizutragen, wenn sie das Ich in den Zustand der Abjektion versetzt, der nicht die Operation des Verwerfens des Abjekten hervorruft. Die entscheidende Frage ist, durch welches Mittel gelingt es ihr? Meine Antwort: Durch die Mimesis. Forster spricht im obigen Zitat ebenfalls davon, dass der Zustand der Abjektion auf eine Art und Weise gemimt werden muss, die aussagt, um die Operation der Abjektion zu unterbinden. Er bezieht diese These auf Kunstwerke, beispielsweise die Arbeiten von Cindy Sherman, die versuchen, den verstörenden Zustand der Abjektion einzufangen. Ich fasse in meiner Argumentation den Gegenstand der Mimesis anders auf als Forster: Ich behaupte, dass das Abjekt selbst auf der künstlerischen Ebene nachgeahmt werden kann. Das mimetisch hervorgebrachte Abjekt provoziert seinerseits wieder Abjektion, aber auf andere Weise als das "reale" Abjekt. Auf diesen Unterschied werde ich später ausführlich zu sprechen kommen. Meine These lautet: Das Abjekt muss durch eine wiederholende Bewegung hervorgebracht werden, damit das Ich in dem Zustand der Abjektion gehalten werden kann, der nicht in die Operation des Verwerfens mündet. Kurz: Ich bin vom mimetisch hervorgebrachten Abjekt ergriffen, kann es aber "unter Kontrolle halten". Hier liegt die Möglichkeit, die Abjektion zu sublimieren. Kristeva schreibt: "In the symptom, the abject permeates me, I become abject. Through sublimation, I keep it under control."53

Forster beschreibt den Umgang der zeitgenössischen Kunst mit dem Abjekten mit einer ganz ähnlichen Formel: "Pure Affect, but no affect: It Hurts, I Can't Fell Anything."<sup>54</sup> Forster erkennt in der fehlenden Reaktion die Züge der Logik des Traumas. <sup>55</sup> Im Gegensatz zu Forster, der die Formel aus der Entwicklung des Diskurs der Kunst und der Kulturwissenschaft herleitet, möchte ich mich auf die mögliche Strategie der Kunst konzentrieren, diese Formel zu realisieren: der Mimesis. <sup>56</sup>

\_

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Forster: Obscene, Abject, Traumatic, S. 115.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Kristeva: *Powers of Horrow*, S. 11.

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Forster: Obscene, Abject, Traumatic, S. 121.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup>Im Trauma-Diskurs wird das Subjekt zugleich verbannt und erhöht. Diese widersprüchlichen Subjektstellung gehorcht den widersprüchlichen Annahmen der zeitgenössischen Kultur: Das Wissen um die Aufgabe des Subjektes und das Bemühen sich dennoch seiner Identität zu versichern (Vgl. Forster: S. *Obscene, Abject, Traumatic*, S. 122ff).

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Wobei zu spezifizieren ist, dass in meiner Argumentation der in der Begegnung mit dem Abjekt ausgelöste Affekt (Pure Affect) nicht ins Nichts gleitet, sondern in

Pure affect but no affect - Ich schlucke das Urin, aber ich verziehe keine Miene. An dieser Stelle kann die erste Antwort auf die eingehend gestellte Frage gegeben werden: In SIGNAs Hades hat meine moralische Instanz versagt, weil es sich bei dem Urin um ein mimetisch hervorgebrachtes Abjekt handelt. Um es spezifischer zu formulieren: der Urin ist Teil einer mimetisch hervorgebrachten Welt. Hierdurch eröffnet SIGNA die Möglichkeit der Sublimierung der Abjektion.

Diese These soll im Folgenden differenziert werden. In einem ersten Schritt werfe ich einen Blick auf die Debatte um den Mimesis-Begriff im theaterwissenschaftlichen Kontext. Welches Konzept der Mimesis erweist sich als sinnvoll für die Beschreibung der Wiederholung des Abjekten in der Kunst? In welchem Verhältnis steht dazu Kristevas Begriff der poetischen Mimesis? Worin liegt die Besonderheit der Mimesis, die SIGNA mit ihrer Performance-Installation vollzieht?

### 4.2. ÜBERSETZUNG IN EIN ANDERES

Es scheint im ersten Augenblick ungewöhnlich, die Mimesis bei der Verhandlung eines Gegenstandes auf den Plan zu rufen, den die avantgardistische Kunst- und Performancebewegung dazu auserkoren hat, das "Reale" zu verkörpern. Die Avantgardisten hegten die Bemühungen, das Reale in den Rang der Kunst zu heben und somit die Differenz zwischen Leben und Kunst zu überwinden. Abjekte Materialen waren bei den Avantgardisten deshalb so im Trend, weil sie sich durch die von ihnen hervorgerufene elementare Reaktion des Ekels und des Horrors gerade die Zerstörung jeglicher Form der Repräsentation erhofften.<sup>57</sup> Die Präsenz des Realen wurde der Repräsentation vorgezogen. Dem Begriff 'Mimesis' im Sinne einer Abbildung der Wirklichkeit wurde zugunsten des Begriffes der 'Selbstreferenzialität' der Kunst die Gültigkeit abgesprochen.<sup>58</sup> So wirft beispielsweise der Autor des Standartwerkes

einem Stadium gehalten wird, in dem er sich nicht in die Operation des Verwerfens umschlägt (no affect).

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> So definiert Peggy Phelan in »Unmarked« beispielsweise die Performance als Bemühen, das Reale darzustellen, welches sich beispielsweise im Ekel, Horror, Begehren oder Traumatischen ausdrückt. (Vgl. Angerer, Marie-Luise: *Performance und Performativität*, in: Butin, Hubertus (Hrg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, S. 242).

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Vgl. Ott, Karl-Heinz: *Die vielen Abschiede von der Mimesis*, Akademie der Wissenschaft und Literatur, Abhandlung der Klasse der Literatur Jahrgang 20010, Nr.1, Franz Steiner Verlag, Mainz 2010, S. 4.

»Postdramatisches Theater«. Hans-Thies Lehman der Mimesis vor, dass sie zu der Reduktion des Realen beitrage.

Sie (die Mimesis d.A.) wäre nicht Nachahmung, wenn sie nicht ihre Objekte umformte (eine perfekte Nachahmung wäre vom Original nicht zu unterscheiden, es wäre ein wiederholtes Original). Durch die systematisch immanente Abschwächung, Dämpfung, Reduktion des Realen schafft sie Wahrnehmung, die vielleicht unerträglich wäre.<sup>59</sup>

Hans-This Lehmann spricht dem mimetisch hervorgebrachten Gegenstand die Fähigkeit ab, eine elementare affektive Wirkung bei dem Betrachter auszulösen. Er setzt dem Begriff der 'Mimesis' den Begriff der 'Hitze' entgegen. In Lehmanns Argumentation vermag auch das mimetisch hervorgebrachte Abjekt das Ich nicht mehr in Erregung zu versetzten. In der erregungslosen Betrachtung wäre das Abjekt zum Objekt verkommen. Die Mimesis als Strategie im Umgang mit dem Abjekten wäre unbrauchbar. Lehmanns Trennung von Mimesis und Hitze zeugt meines Erachtens von einer Verkennung des Potenzials der Mimesis. Seine Kritik ist nur dann angemessen, wenn sie sich explizit gegen die naturalistische Theaterform richtet, die sich einer detailgetreuen Abbildung der sozialen Wirklichkeit auf der Bühne verschrieben hat. "Insofern nämlich davon ausgegangen wird, dass Mimesis und künstlicher Realismus zusammengehören, lässt sich die Kategorie des Mimetischen leicht als alter Hut abtun", so der Dramaturg Karl-Heinz Ott. 60

Der Begriff Mimesis erschöpft sich nicht in der bloßen Abbildfunktion. In der Gegenargumentation zu der Position der Avantgarde beschwört Ott in seinem jüngst erschienen Essay »Die vielen Abschiede von der Mimesis« das Potenzial der Mimesis, indem er ihren Wirklichkeit erschaffenden Charakter herausstellt.<sup>61</sup> In Rekurs auf Aristoteles stellt Ott dem Begriff der Mimesis den Begriff der Fiktion an die Seite.<sup>62</sup> Analog dazu heißt es bei dem Theaterwissenschaftler Theo Grishausen über das Wesen der Mimesis: "Als Verweis auf das ihr gegenüber Andere erschließt sich die M. (Mimesis, d.A.) eine eigene Seinssphäre."<sup>63</sup> Von Grishausens Definition

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 4. Auflage, Verlag der Autoren, Frankfurt 2008, S. 391.

<sup>&</sup>lt;sup>60</sup> Ott: Die vielen Abschiede von der Mimesis, S. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Vgl. Ebd., S. 6.

<sup>62</sup> Vgl. Ebd., S. 9.

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Grishausen, Theo: *Mimesis*, in: Fischer Lichte, Erika (Hrg.), Kolesch, Doris (Hrg.), Warstat, Matthias (Hrg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 202.

ausgehend begreife ich die Mimesis als eine Übersetzung <sup>64</sup> in ein Anderes. Sie hält den Bezug zu dem in der Welt Wahrgenommenen (sei es ein Objekt oder ein Mensch, die Gesellschaft) und transformiert es in eine andere Erscheinungs-, bzw. Seinsform.

Die durch die Mimesis erschaffene Seinsform unterscheidet sich von der Ursprünglichen in einem entscheidenden Punkt: Sie ist nicht länger der klaren Bezeichnung unterworfen, der feststehenden Denotation, sondern entfaltet einen nicht zu bändigenden Schwall von Assoziationen. Das Erscheinen des Gegenstandes in einer anderen Form befreit den Gegenstand von der Herrschaft seines Signifikanten, der fest an die ursprüngliche Erscheinungsform gebunden war. Nicht mehr auf einen Signifikanten reduzierbar, artikuliert sich der mimetisch hervorgebrachte Gegenstand auf semiotische, triebhafte Weise. Die Übersetzung in eine andere Erscheinungsform setzt somit die Hitze eines Gegenstandes frei. Dies ermöglicht eine sinnlichere Wahrnehmung. Karl-Heinz Ott argumentiert in diesem Sinne: Wenn nach Aristoteles die Musik die Mimesis par excellence sei, dann ließe die Mimesis eine Wirklichkeit entstehen, deren Wahrnehmung sinnlich geprägt sei. 65 Ich halte fest: Mimesis bewirkt keine Reduktion des Realen wie Lehmann postuliert, sondern eine Übersetzung des als "real" Wahrgenommenen in eine andere Erscheinungs- und daher Seinsform. Die Mimesis reduziert den Gegenstand nicht um seine affektive Wirkung, sondern setzt im Gegenteil seine Hitze frei. Der mimetisch hervorgebrachte Gegenstand artikuliert sich dem Wahrnehmenden im Zusammenspiel von Form und Hitze.

Form und Hitze als Mittel, durch die sich die Mimesis vollzieht, erinnert an die Prinzipien der Kunst, die Nietzsche entwickelte: Das Apollinische und das Dionysische, die "Kunst des Bildners" und die "unbildliche Kunst der Musik", Traum und Rausch, Grenze und Entgrenzung, Einheit auf Abstand und

\_

<sup>64</sup> Meine Auffassung des Begriffs der 'Übersetzung' lehnt sich an Walter Benjamins Überlegungen in seinem Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers« an: "Wie die Tangente den Kreis nur flüchtig und nur in einem Punkte berührt und wie ihr wohl die Berührung, aber nicht der Punkt das Gesetz vorschreibt, nach dem sie weiter ins Unendliche ihre gerade Bahn zieht, so berührt auch die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkte des Sinns das Original, um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen." (Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers, in: Benjamin, Walter: Sprache und Geschichte, Reclam Verlag, Stuttgart 1992, S. 62f.). Zu betonen ist, dass die Übersetzung nach Benjamin trotz der Freiheit der Bewegung, durch die sie entsteht, wieder als Form erscheint. (Vgl. Ebd., S. 58.)

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Vgl. Ott: Die vielen Abschiede von der Mimesis, S. 6.

abstandsloses Eintauchen.<sup>66</sup> In Nietzsches Werk »Die Geburt der Tragöde« heißt es über ihr gemeinschaftliches Wirken: Beide "gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich immer zu neuen Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenen Gegensatz zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort >Kunst< nur scheinbar überbrückt."<sup>67</sup> Apollinisches und Dionysisches, Form und Hitze, erhalten bei Nietzsche den Stellenwert des untrennbaren Gegensatzes, der für die Kunst konstitutiv ist.

Noch weiter zurückblickend findet die Formel 'Form und Hitze' Niederschlag in den Mitteln, mit denen nach Aristoteles die Nachahmung (Mimesis) vollführt wird: Sprache und Melodik. In Aristoteles »Poetik« heißt es in der Übersetzung von Manfred Fuhrmann: "Ich verstehe unter Sprache die im Vers zusammengefügten Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung ganz und gar im Sinnlichen entfaltet."<sup>68</sup> Eine "anziehend geformte Sprache", die dazu berufen ist, die Handlung nachzuahmen, besitzt Rhythmus und Melodie. <sup>69</sup>

Auf der einen Seite bedarf der mimetische Vorgang der starken kunstfertigen Formung. Hierdurch wird einer Struktur, eine Form geschaffen, in der sich die Bedeutung konzentriert, die ein Verstand aufnehmen kann. Auf der anderen Seite entfaltet die Melodik gleich dem Rausch, gleich der Hitze ihre Wirkung im Sinnlichen, auf einer körperlichen, affektiven Ebene.

#### 4.3. POETISCHE UND THEATRALE MIMESIS

Die entwickelte Auffassung der theatralen Mimesis lässt sicht mit Kristevas Konzept der poetischen Mimesis in Verbindung bringen, das die Linguistin in ihrem Werk »Die Revolution der poetischen Sprache« entwickelt. Kristeva betont ausdrücklich, dass die poetische Mimesis über die theatrale Mimesis hinausgehe, weil sie über die Setzung des Objektes (Denotation) hinaus, die Setzung des Subjekts (Sinn) angreife<sup>70</sup>.

.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> Vgl. Figal, Günter: *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, Reclam Verlag, Stuttgart 1999, S. 63ff.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, zit. nach Figal, Günther: *Nietzsche. Eine philosophische Einführung*, S. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Aristoteles: *Poetik*, übers. v. Fuhrmann, Manfred, Reclam Verlag, Stuttgart 1994.
S. 19

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup>, Auf die Weise unterterminiert die poetische Sprache nicht nur das unvermeidliche Wahrscheinliche, auf dem die klassische mimesis ruhte, sondern

In den Differenzen und Gemeinsamkeiten zu der poetischen Mimesis lässt sich die theatrale Mimesis mit Kristeva spezifizieren.

Sowie sich die poetische Mimesis der Grammatikalität als konstitutive Regeln für das Erscheinen und Sein des Textes bedient<sup>71</sup>, bedient sich die theatrale Mimesis der konstitutiven Regeln für die Erscheinung im Visuellen: der Form. Sowohl die poetische als auch die theatrale Mimesis setzen ihre Gegenstände im Symbolischen, bzw. im Thetischen. Nach Kristeva ist keine Praxis ohne Thetisches möglich, da die These Bedingung ihrer Verwirklichung ist. "Die These (wird, d.A.) nur pulverisiert [...] um dann in einen neunen Apparat überführt zu werden"<sup>72</sup>. In Kristevas Konzept der poetischen Mimesis ist der "neue Apparat" die These Sprache. Der Text erfordert eine "Endlichkeit [...], eine Strukturierung, eine Art Totalisierung der semiotischen Motalität."<sup>73</sup> In der Praxis der visuellen Kunst ist im übertragenen Sinne der "neue Apparat" die veränderte Erscheinungs- und Seinsform des mimetisch hervorgebrachten Gegenstandes. Die Form sorgt für die Totalisierung der semiotischen Motalität. Fassung der semiotischen Bewegtheit in einer Form.

Die theatrale Mimesis kann gleich der poetischen Mimesis als signifikante Praxis bezeichnet werden. Sie vollzieht die Setzung der Bedeutung nach, obgleich sich der signifikante Vorgang der theatralen Mimesis auf die Setzung eines Objektes beschränkt. Den Status des Signifikanten innehabend, lässt sich der neu-gesetzte Gegenstand trotzdem nicht mit dem Katalog der Kategorien des Verstandes souverän erfassen. Er besitzt keine eindeutige Denotation. Die Wahrheit verfehlt dieses nicht identifizierbare Objekt. Das mimetische Hervorgebrachte entzieht sich somit dem Urteil wahr/falsch, bleibt aber durch seine Setzung im Symbolischen wahrscheinlich.<sup>74</sup> Die poetische und die theatrale Mimesis nehmen in diesem Sinne ein "Zuschneiden des Thetischen" vor. Die Mimesis bedient sich seiner Strukturen, ohne dabei das Thetische zu absoluteren. Die Setzung des wahrscheinlichen Gegenstandes stellt den Absolutheitsanspruch der Wahrheit in Frage, wie er von der Religion und der Wissenschaft gefordert wird.<sup>75</sup>

-

auch die Setzung des Aussagens, die Setzung des Subjektes, sofern es im Signifikanten fehlt, d.h. die poetische Sprache macht dem Subjekt den Prozeß, in dem sie sich semiotischer Markierung und Bahnungen bedient." (Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 67).

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Vgl. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 67.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Ebd., S.60.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> Vgl., Ebd. S. 67f.

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> Vgl. Ebd.

Sie (Poesie – Musik – Tanz – Theater, d.A.) leugnen das Thetische nicht, dessen Feier – allerdings im Zeichen des Verbots – die Religion im Laufe der Jahrhunderte zu ihrem Privileg gemacht hat, vielmehr nehmen sie das »Zuschneiden« das Thetischen auf sich in dem Maße, wie sie sich vom Delirium einer Verschmelzung mit der Natur fernhalten; Doch mit dem Zuschnitt entziehen die Künste dem Rituellen gleichzeitig das, was die Theologie verdunkelt – das transsymbolische Lusterleben, den Einbruch der Bewegtheit und Bewegung, der die Einheit von Gesellschaft und Subjekt bedroht.<sup>76</sup>

Auf welche Weise bricht durch den Vollzug der theatralen Mimesis das "transsymbolische Lusterleben" in das die Einheit von Gesellschaft und Subjekt garantierende Symbolische? Meiner These nach ermöglicht die Beziehung des Ichs zu dem mimetisch hervorgebrachten Objekt "transsymbolisches Lusterleben". Der ausschlaggebende Moment ist die durch die Mimesis verursachte Auflösung der denotativen Funktion. Seinen Waffen der Bezeichnung beraubt kann das Ich sich dem "Gegenstand" nicht mehr klar entgegenstellen. Das Ich lässt sich von der Artikulation des "Gegenstandes", von seiner Hitze, affizieren - transsymbolisches Lusterleben. In dieser affektgeladenen Begegnung bekommt die Subjekt-Objekt-Relation erste Risse. Herauszustellen ist, dass die theatrale Mimesis die Setzung des Subjektes nicht angreift, wie es nach Kristeva die poetische Mimesis vermag. Dennoch kann sie das Subjekt in eine Krise stürzen, indem sie ihm das stabile Objekt als Gegenpol raubt. Die semiotische Artikulationsweise der chora erhält Einzug in die Subjekt-Objekt-Relation des Symbolischen. In diesem Sinne eröffnet die Mimesis den "Zugang zu den Prinzipien des Seins", was ihr selbst der Mimesis-Kritiker Platon zu billigt.<sup>77</sup> Doch ist mit den "Prinzipien des Seins" nicht der Zugang zu Platons metaphysischen Ideenwelt gemeint, sondern ganz im Gegenteil, der Zugang zu der Bewegtheit in der semiotischen chora, zu dem also, was vor dem thetischen Einschnitt das Sein ausmachte.

Dieser Zusammenstoß des Symbolischen mit dem Semiotischen vervielfältigt Bedeutung und Denotation, kurz: die thetische doxa. Mimesis und poetische Sprache leugnen nicht das Thetische: sie streifen seine Wahrheit (Bedeutung, Denotation), um sodann über diesen Streifzug die »Wahrheit« zu sagen. Diese zweite Wahrheit ist insofern untauglich, als es sich nicht mehr um die denotative Wahrheit im Sinne Freges handelt. Diese »zweite Wahrheit« ist die Nachzeichnung des Weges, den die erste (die der Bedeutung) schneidet, um sich zu setzen.<sup>78</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 89.

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Vgl. Grishausen, Theo: Mimesis, S. 201.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 70.

Mit Karl-Heinz Ott konnte zuvor der Wirklichkeit erschaffende Charakter der Mimesis als ihr immanentes Potenzial herausgestellt werden. Mit Kristeva lässt sich nun spezifizieren, dass die Mimesis, und dies gilt sowohl für die poetische als auch für die theatrale, eine zweite Wahrheit, bzw. davon nicht zu trennen, eine zweite Wirklichkeit, erschafft. Und da diese zweite Wahrheit den Weg der ersten Wahrheit nachzeichnet – sie setzt Subjekte (die Figuren der Fiktion) – und ihre Objekte verrät sie uns etwas über die Konstitution der "ursprünglichen" Wahrheit. Sie verrät uns, dass auch diese als gegeben angenommene Wahrheit durch den Einschnitt der thetischen Phase eingeleitet worden ist. Somit überführt sie den Schein der Konstrukte "Subjekt" und "Objekt".

"SIGNAs Installationen (schärfen d.A.) deren Sinn für die Wirklichkeit – und zwar, indem sie den Unwirklichkeitssinn schärfen."<sup>79</sup> So lautet die These des Artikels der Fachzeitschrift »Theater der Zeit« von Sebastian Kirsch. Auch SIGNAs Performance-Installationen besitzen eine »zweite Wahrheit«, die den Blick auf das Konstruiert-Sein der "ursprünglichen" Wahrheit, bzw. der Wirklichkeit schärfen. Wie lässt sich die von SIGNA vollzogene Mimesis beschreiben?

#### 4.4. SIGNA: TOTALE MIMESIS

In a challenging way, [Signa Sörensen] takes part in fostering new ways to test line between art and reality [...] but what she in fact manages to stage is an new theatrical reality.<sup>80</sup>

Die von SIGNA erschaffene theatrale Realität kann nun als Produkt des Vollzugs der totalen Mimesis beschrieben werden. Der Theaterwissenschaftler und Journalist Sebastian Kirsch bezeichnet SIGNAs Installationen als eine totale Karte im Sinne von Jorge Luis Borges.<sup>81</sup> Dieser erzählt in einer Geschichte über die »Strenge der Wissenschaft« von einem schon lange untergegangenen Reich, in dem die Menschen die Kunst der Kartographie auf die Spitze trieben und versuchten, eine Karte des

\_

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Kirsch, Sebastian: SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler, Theater der Zeit, 2008, URL:

<sup>&</sup>lt;a href="http://signa.dk/about">http://signa.dk/about</a> [27.09.2011].

<sup>80</sup> Dithmer, Mona, Politiken, February 17th 2004 URL:

<sup>&</sup>lt;a href="http://signa.dk/57beds">http://signa.dk/57beds</a> [26.09.2011].

<sup>81</sup> Vgl. Ebd.

Reiches zu erstellen, die genau dessen Größe hatte. Er schlägt damit die Kurve zu den Performance-Installationen von SIGNA:

Man muss sie (die Geschichte) nur um einen kleinen Dreh fortspinnen und sich ein wucherndes Kartengebilde denken, das sich von vornherein auf sich selbst und damit auf gar keine äußere Realität mehr bezieht, ein Abbild ohne jedes Vor- oder Urbild.<sup>32</sup>

Dieses Abbild ohne jedes Vor- und Urbild bezeichne ich als die theatrale Realität, die durch eine totale Mimesis erschaffen wird. Ich spreche von einer totalen Mimesis, zum Einen aufgrund der Übernahme der als real erachteten räumlichen und zeitlichen Dimension in SIGNAs fiktive Welten. SIGNA ahmt einen Ort, der die Räumlichkeit eines ganzen Hauses umfasst, in dem Maßstab eins zu eins nach. Neben der räumlichen Dimension findet sich auch die zeitliche Dimension in dem Maßstab eins zu eins in der theateralen Realität wieder. SIGNAs Langzeitperformances dauern teilweise eine ganze Woche. Die Figuren leben ihren 24-Stunden-Tag in dem mimetisch hervorgebrachten Ort: Sie essen, schlafen und gehen dort zur Toilette. Selbst wenn die Darsteller nicht für die ganze Dauer der Installation in der Rolle sind, so wird zumindest behauptet, dass es keinen Ausstieg, kein Äußeres gibt. Innerhalb der theatralen Realität läuft die Zeit eins eins weiter. Zum Anderen kann ich als Zuschauer diesen mimetisch hervorgebrachten Ort betreten, sodass mich die eigene Wirklichkeit dieses Ortes vereinnahmt. Die Grenze zwischen Zuschauer und der Installation und den darin wirkenden Performern ist aufgehoben. Ich schaue nicht mit allwissender Sicht auf das Geschehen auf der Bühne, sondern bewege mich durch die Installation. Meine Sicht ist eingeschränkt. Sie hängt, ähnlich wie meine alltägliche Wahrnehmung, von meiner Position im Raum ab. Ich bin in dieses mimetisch Hervorgebrachte eingelassen. Kirsch fasst die Position des Zuschauers innerhalb der durch totale Mimesis erschaffene Wirklichkeit treffend zusammen:

Der Besucher ist hier Bestandteil einer in alle Richtungen und Dimensionen entfalteten totalen Karte und wird darüber selbst kartenhaft, ohne dass sich ein Original angeben ließe.<sup>83</sup>

Ich kann als Zuschauer die durch totale Mimesis erschaffene theatrale Realität als Abbild von der Realität, gefasst als Original, schwerlich unterscheiden, weil sie erstens in dem Maßstab eins zu eins nachgeahmt wurde und ich zweitens in sie eingelassen bin.

.

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Kirsch, Sebastian: SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler.

<sup>83</sup> Ebd.

Das Abbild entfaltet seine eigene Wirklichkeit und unterschlägt auf diese Weise den Verweis auf ein Original. Das Original lässt sich nicht mehr angeben.

Die Konstruktion eines in sich stimmigen gesellschaftlichen Raumes mit seiner eigenen theatralen Realität, einer in sich stimmigen symbolischen Ordnung – kurz der Vollzug der totalen Mimesis – macht nach meinen Beobachtungen der Proben einen bedeutenden Teil der künstlerischen Arbeit von SIGNA aus. Im Probenprozess werden beispielsweise die Orte und ihre Objekte mit Bedeutung aufgeladen, rituelle Vorgänge vereinbart, die Geschehnisse der zurückliegenden Zeit erdacht, zwischenmenschliche Beziehungen ausgehandelt.

SIGNAs Arbeit kann somit als signifikante Praxis im Sinne Kristevas bezeichnet werden. SIGNA vollzieht in Kristeva Terminologie die Operation der Transposition. <sup>84</sup> Nach Kristeva ist die Transposition eine Operation, die das Symbolische zersetzt. Der Begriff bezeichnet die Möglichkeit, von einem Zeichensystem in ein anderes überzugehen, sie auszutauschen und umzustellen. Die Operation verlangt die Neuartikulation des Thetischen. SIGNA erschafft auf der Grundlage eines realen Ortes (bei Hades das alte Transvestitenlokal Hotel Timp) und einer Geschichte, die oft eine literarische Vorlage (bei Hades: Griechische Mythologie) besitzt, einen fiktiven, aber in sich wahren Ort. Sie vollziehen im übertragenen Sinne den Übergang von dem vorgefundenen Zeichensystem des realen und dem Zeichensystem der Geschichte in ein neues Zeichensystem, die Welt des Hades, dessen These oder symbolisches System sie neu artikulieren müssen.

Durch eine derartige signifikante Praxis vollzieht SIGNA die Setzung eines wahrscheinlichen, aber nicht wahren gesellschaftlichen Raum. Er ist so perfekt im Symbolischen gesetzt, dass ich in manchen Momenten glaube, dass er wahr sein müsste. Alles, bis in das kleinste Detail, jeder Zigarettenstummel, scheint sich der konstruierten symbolischen Ordnung zu fügen. Selbst die Unterwäsche der Darsteller fügt sich in diese trostlose, blasse Welt. Und doch bleibt dieser Ort fiktiv, beziehungsweise in Kristevas Terminologie ausgedrückt, wahrscheinlich. Ich befinde mich im Hades, in einer fiktiven Welt. Von Otts These ausgehend, dass der Begriff der Mimesis immer mit dem Begriff der Fiktion übersetzt werden müsse, ist SIGNAs Welt des Hades mit dem Prädikat "mimetisch" zu bezeichnen. Das Künstler-Kollektiv SIGNA schöpft die Inspiration für ihre Welten und Figuren aus dem Pool der Stereotypen und Klischees, wie sie der popkulturellen Unterhaltungsformen wie beispielsweise Melodramen, Music

-

<sup>84</sup> Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 69f.

Hall und Geisterhaus<sup>85</sup> oder aber auch in der Welt der Stribtease Shows, zu finden sind. Die Regisseurin Signa Sørensen erklärt in einem Interview mit dem whitehot magazine:

I have learned very much about performing at the go-go bars, in the magical semireality of those places. Everything is staged there, yet everything can happen. I like the staged intimacy, the secrecy. I am often misunderstood on this point. Our work is not about the erotic (not exclusively anyway), the thing I have learned in my red velvet past I use to create very different staged realities, sometimes clinical, occult, sinister or absurd.<sup>86</sup>

Alles was in SIGNAs Welten erscheint, erscheint unter dem Vorzeichen der Darstellung. Diese theatrale Realität, oder in Signa Sørensens Worten "staged realty" behauptet in keinem Moment wahr zu sein und entgeht somit dem von Kristeva verkannten<sup>87</sup> Delirium der Verschmelzung mit der Natur. Ihre Akteure sind häufig Figuren der einer literarischen Vorlage, die von einem Schauspieler mittels der alt bewehrten Technik der Einfühlung verkörpert werden. Kirsch stellt treffend fest, dass der Typus des Einfühlungsdarstellers deshalb so gut in SIGNAs Welt funktioniere, weil er den totalen Kartografen aus Borges Geschichte ähnele.<sup>88</sup> Auch die Objekte der theatralen Realität sind mimetische und somit wahrscheinliche Objekte. Ihre Denotation kann nicht eindeutig festgelegt werden. Sie bedeuten in SIGNAs erschaffener theatralen Realität, verweisen aber gleichzeitig auf ein Anderes, was die reale Welt sein kann, aber nicht sein muss. Kirsch beschreibt seine Erfahrung mit den Objekten in SIGNAs Installation »Ruby Town« (2007) folgendermaßen:

Alles, was man in 'Ruby Town' berührt, bekommt einen Bodensatz von Nichtigkeit, schmeckt an irgendeiner Stelle nach Papier, entleert sich. Selbst der Wodka, zu dem man hier eingeladen wird, entpuppt sich irgendwann als amorphes Gebilde, verwandelt sich in eine gallertartige, fremde Masse.<sup>89</sup>

Die von Kirsch beschriebene "fremde Masse" hat sich ihres Signifikanten entledigt und entfaltet in ihrer Fremdartigkeit ihre Hitze. Ich werde von etwas, was mir in einer Form erscheint, die innerhalb einer konstruierten symbolische Ordnung bedeutet, affiziert. Das mimetische Objekt erscheint mir im Zusammenspiel von Form und Hitze.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> The performance installations of SIGNA, URL: <a href="http://signa.dk/about">http://signa.dk/about</a> [27.09.2011]

<sup>86</sup> Thomas, Paul J.: SIGNA performs The Dorine Chaikin Institute in Berlin, URL:

<sup>&</sup>lt;a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142<a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles

<sup>87</sup> Vgl. Krsiteva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 89.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Vgl. Kirsch, Sebastian: SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler.

<sup>89</sup> Ebd.

Weiter lässt sich über die Objekte in SIGNAs Welt die These aufstellen, dass sie mit Kristevas Worten eine zweite Wahrheit besitzen. Obgleich mich also eine symbolischen Ordnung umgibt, die ich akzeptiere und in die ich eingelassen bin, besitzt diese keinen Absolutheitsanspruch. Die Erfahrung mit der zweiten Wahrheit der theatralen Realität kann mein unhinterfragtes Verhältnis zur ersten Wahrheit der "Realität" ins Wanken bringen.

Ein Besuch bei SIGNA lässt die Außenwelt hinterher unwirklich erscheinen. Wie schnell man auch wieder an ihr Zusammenhalten und ihre Wirklichkeit glauben möchte - der Papiergeschmack des Wodkas oder die Modellhaftigkeit des eigenen Körpers lassen sich auch jenseits von »Ruby Town« nicht so leicht abstellen und vergessen. <sup>90</sup>

Die Erfahrung mit der zweiten Wahrheit, die den Weg der Ursprünglichen nachzeichnet, lässt das Gefühl entstehen, dass auch die Ursprüngliche konstruiert sein könnte. Ich werde die Befürchtung nicht mehr los, dass die Bedeutung meiner Objekte und auch die meiner selbst durch den Einschnitt der thetischen Phase eingeleitet worden sein könnten. Die Erfahrung mit der zweiten Wahrheit der theatralen Realität lässt uns gewahr werden, dass das symbolische System, auf das sich die erste Wahrheit gründet, nicht die weltliche Fassung einer "prästabilen Harmonie" oder "göttlichen Ordnung" ist, sondern dass es als eine mögliche Variante in der einzigen konkreten Universalität anzusiedeln ist, die das sprechende Lebewesen bestimmt: der Prozess der Signifikation. <sup>91</sup> SIGNA setzten mit ihrer Kunst an dieser Universalität an. Sie partizipieren mit der Konstruktion einer anders gestalteten möglichen Variante des symbolischen Systems, der theatralen Realität, am Prozess der Signifikation. SIGNA beschreiben ihren künstlerischen und theoretischen Ansatzpunkt in diesem Sinne:

Signa sees identity as something more than an immutable entity - as something which we ourselves can define and redefine indefinitely. The same goes for reality. What, then, do these concepts of reality and identity imply? Are they merely cultural frames protecting us from an existential chaos by enabling us to deny that which falls outside - the inexplicable, the incomprehensible, the inscrutable? [...] Also, if we stop sorting and categorizing, then what remains? Is it only that of which we have concepts that exists? Do we only exist if we define how?<sup>92</sup>

In dem SIGNAs Installation der Identität und der Realität den Status eines Konzeptes zuweist, geben sie dem Raum, was diese Konzepte nicht mit einschließen: "the inexplicable, the incomprehensible, the inscrutable". Die Setzung der symbolischen

<sup>&</sup>lt;sup>90</sup> Kirsch, Sebastian: SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler.

<sup>91</sup> Vgl. Kristeva: Powers of Horrow, S. 67.

<sup>92</sup> The performance installations of SIGNA, URL: <www.signa.dk/about>

Ordnung der theatralen Realität ist nicht absolut. Die Stabilität von Subjektivität und sozialer Ordnung kann nicht garantiert werden. Das die Ordnung garantierende Verbot – Religion, Moral, Recht – ist seiner Kraft beraubt. Zudem etabliert SIGNA in ihren Welten Ordnungen, die das Verbotene zu erlauben scheinen, wie beispielsweise die Unterwelt des Hades. Im Hades werden wir von Icky (Ikarus) aufgefordert, ihn auszupeitschen, um Punkte in dem alles überschattenden Spiel zu gewinnen. Die Gewalt ist nicht mehr an die Opferung<sup>93</sup> gebunden, wie es in einer stabilen sozialen Ordnung der Fall wäre. Ich massiere die Füße des Dionysios, der nur mit einem silbernen Höschen bekleidet auf einem Bett in einem samtroten Raum liegt. Später sehe ich, wie ein Zuschauer mit einem der Mädchen wild rummacht. Die Triebe sind nicht mehr durch die Moral gehemmt. Charon streckt mir seinen uringetränkten Finger entgegen. Das Abjekt hat sich aus seinem Exil befreit. Das von dem Verbot verurteilte Unreine erhält Einzug in die durch totale Mimesis erschaffene theatrale Realität. SIGNAs Installationen sind somit Komplize des Unreinen und des als unrein erachteten Abjekten. Die zahlreichen moralisch motivierten Anklagen gegen die Künstler beweisen die Komplizenschaft. Beispielsweise wird SIGNA in einem Artikel der dänischen Zeitung »Information« vorgeworfen, ethische Probleme zu haben.<sup>94</sup> Andererseits sind sie auch dessen Richter, weil sie das als unrein Betrachtete durch den Vorgang der Mimesis auszusprechen vermögen.

Hier liegt meine abschließende Fragestellung: Auf welche Weise ermöglicht der Vorgang der theatralen Mimesis ein Aussprechen des Unreinen und somit auch des Abjekten? Was passiert mit dem Abjekt und meinem Verhältnis zu ihm, wenn es von der visuellen Kunst und im Speziellen von SIGNA wiederholt wird? Liegt in dem Vorgang der theatralen Mimesis ebenfalls die Möglichkeit der Sublimierung der Abjektion? Wir erinnern uns an Kristevas These: "Kunst als Katharsis par excence"95. Kann die theatrale Mimesis nun gar eine Kunst hervorbringen, die diese Formel einlöst? Was kann Katharsis im Bezug auf das Abjekte heißen?

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Opferung ist nach Kristeva das Gegenstück des »thetischen Momentes« in der sozialen Ordnung: "jene Gewalthandlung, die der vorgängigen semiotischen, präsymbolischen Gewalt ein Ende setzt, sie in einem Opfer deponiert und sie damit in genau einem Moment in die symbolische Ordnung verlegt, wo diese Ordnung begründet wird". (Krsiteva: Die Revolution der poetischen Sprache, S. 83)

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Geist, Anton: Teatret, hvor publikum er nogen, man spytter på, URL:

<sup>&</sup>lt;a href="http://www.information.dk/226977">http://www.information.dk/226977</a> [27.09.2011]

<sup>95</sup> Kristeva: Powers of Horror, S.17.

## 5. MIMESIS, KATHARSIS UND ABJEKT

#### 5.1. EINTAUCHEN IN DAS UNREINE

Die Überlegungen zum Wesen der Mimesis bezogen sich bis zu diesem Punkt auf die Nachahmung von Gegenständlichem. Wenden wir uns dem Abjekt zu. In »Powers of Horrow« beschreibt Julia Kristeva die Wirkungsweise der Wiederholung des Abjekten durch die Poesie im Kontext der aristotelischen Katharsis.

Ich möchte den Vorgang der poetischen Wiederholung des Abjekten, der eine Katharsis bewirkt, mit Kristeva genauer betrachten, um die Möglichkeit einer durch theatrale Mimesis bewirkte Reinigung zu diskutieren. Aristoteles spärliche Thesen<sup>96</sup> zu seinem Konzept von der Katharsis werden als Schnittpunkt dienen, da sie sich sowohl auf die Poetik wie auch auf das Theater beziehen lassen.

Was kann Katharsis auf das Abjekte bezogen heißen? In Aristoteles Definition der Katharsis heißt es nach der Neuinterpretation Wolfgang Schadewaldts, dass die "Nachahmung von Handlung" "Jammern und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt"<sup>97</sup>. Anzumerken ist, dass sich Schadewaldt mit der Übersetzung der griechischen Wörter 'eleos' und 'phobos' mit "Jammern und Schaudern" von der moralisch motivierten Interpretation Lessings löst. Lessings Übersetzung von 'eleos' und 'phobos' mit 'Furcht' und 'Mitleid', prägte seit der Aufklärung maßgeblich die deutsche Rezeptionsgeschichte der »Poetik«. Allgemeiner gefasst lässt sich mit Aristoteles die These aufstellen, dass die von einem mimetisch hervorgebrachten Gegenstand hervorgerufenen Erregungen eine Reinigung bewirken. Nach Aristoteles wird demnach die Reinigung durch eine Erfahrung des Leidenschaftlichen bewirkt und nicht durch die von Platon geforderte Scheidung vom Körperlich-Leidenschaftlichen als Quelle von Unreinheit. An diesen unterschiedlichen Auffassungen Platons und Aristoteles setzt Kristevas Bezugsnahme auf das Konzept der Katharsis im Kontext der Thematik des Abjekten an. In der Abgrenzung zu Platons

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> "Der Ausfall aller Erläuterungen zur K. in den Fragmenten der Poetik erzeugt ein rezeptionsgeschichtliches Paradox. Von >kathartischen< Wirkungen des Theaters kann man angesichts der klaffenden Lücke zwansgsläufig nur metaphorisch sprechen. Jede Bemühung, ihren exakten Begriff zu finden, sieht sich wegen der nicht vorhandenen Definition auf die Notwendigkeit zu weitgehenden Interpolationen angewiesen" (Grishausen, Theo: *Katharsis*, in: Fischer Lichte, Erika (Hrg.), Kolesch, Doris (Hrg.), Warstat, Matthias (Hrg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 164.)

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Aristoteles: *Poetik*, S. 19.

Katharsisbegriff erklärt Julia Kristeva die aristotelische Katharsis zur einzig möglichen Katharsis. Das Abjekt kann nur durch einen Vorgang, der in das Unreine eintaucht, eine Reinigung erfahren.

To Platonic death, which owend, so to speak, the state of purity, Aristoteles opposed the act of *poetic purification* – in itself an impure process that protects from the abject only by dint of being immersed in it. The abject, mimed through sound and meaning, is *repeated*. Getting rid of it is out of question – the final Platonic lesson has been understood, one does not get rid of impure; one can, however, bring it into being a second time, and differently from the original impurity.<sup>98</sup>

Wir können uns nun in einem ersten Schritt mit Kristeva der Frage nähern, auf welche Weise die theatrale Mimesis das Abjekt wiederholt und was sie durch diese Widerholung hervorbringt. Die poetische Mimesis lässt mit ihren Mitteln der Melodik und Bedeutung eine von der ursprünglichen Unreinheit verschiedenen Unreinheit entstehen. Um es noch einmal herauszustellen: Die Tatsache, dass Kristeva schreibt, dass durch die Mimesis eine Unreinheit entsteht ("bring it into beeing"), untermauert einerseits, dass Kristeva die Funktion der Mimesis als Wirklichkeit erschaffend und nicht als bloß abbildend begreift. Andererseits gesteht Kristeva dem mimetisch Hervorgebrachten zu, als Unreinheit erfahren zu werden. Die Mimesis bringt das Abjekt nicht um seine sinnliche Dimension, um seine Hitze, sondern lässt es in einer andersgearteten sinnlichen Dimension, einer andersgearteten Unreinheit ein zweites Mal entstehen. Auch die theatrale Mimesis lässt meiner These nach eine Unreinheit zweiten Grades entstehen. Ihr Gegenstand bleibt unrein, bleibt abjekt. Er bleibt allein darum schon abjekt, weil das Wiederholte auf den Gegenstand der Wiederholung, das Abjekt, verweist. Doch wurde das Abjekt durch die Mimesis in ein Anderes transformiert. Die Unreinheit des wahrscheinlichen Abjekts ist verschieden von der primären Unreinheit des "wahren' Abjekts.

Welche Wirkung geht von der Unreinheit zweiten Grades des wahrscheinlichen Abjekt auf uns als Gegenüber aus, wenn wir dem Abjekt in der visuellen Kunst begegnen? Schauen wir zuerst darauf, wie Aristoteles diese Frage beantworten würde: Die Nachahmung von Handlung bewirkt (ich folge hier Wolfgang Schadewaldts Übersetzung) "Jammern und Schaudern". Das mimetisch Hervorgebrachte löst bei uns einen Schwall von Leidenschaften und Affekten aus. Auch die Begegnung mit dem wiederholten Abjekts im Rahmen der visuellen Kunst bewirkt die Entladung von Affekten – von Ekel. Dieser ist jedoch von dem alles umfassenden Ekel, der Besudelung,

-

<sup>98</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 28.

in die mich die primäre Unreinheit stürzt verschieden. Ich halte fest: Die Unreinheit zweiten Grades des wahrscheinlichen Abjekt entlädt bei seinem Gegenüber modifizierte Affektladung. Worin unterscheidet sich die Begegnung mit dem Abjekt von der Begegnung mit dem mimetisch hervorgebrachten wahrscheinlichen Abjekt? Meines Erachtens liegt der grundlegende Unterschied in dem Modus der Hitze, die sich in der Begegnung mit dem Abjekt entlädt und mich in Folge affiziert. Kristeva schreibt über die Wirkungsweise der poetischen Mimesis:

It is repetiton through rhythem and song, therefore it was no longer 'meaning' but arranges, defers, differentiates and organizes, harmonizes pathos, bile, warmth, and enthusiasm. <sup>99</sup>

Für die theatrale Mimesis lässt sich von Kristevas Thesen zur poetischen Mimesis ausgehend folgende Wirkungsweise beschreiben: Die Mittel der Mimesis, Rhythmus und Melodik, bringen einen Gegenstand hervor, der sich einerseits nicht auf die Form und die in ihr gefasste Bedeutung reduzieren lässt ("it was no longer 'meaning'"). Das mimetisch hervorgebrachte Abjekt entgeht somit der eingangs erwähnten Gefahr, unter dem ruhigen Blick des Betrachters zum Objekt zu erstarren. Andererseits entweicht das mimetisch Hervorgebrachte auch nicht unter der Entladung der Hitze der Wahrnehmung des Ichs. Die ungehemmte Entladung der Hitze würde jede Form, jede Möglichkeit des Bedeutens unterminiert. Es braucht, mit Kristeva gesprochen, einer äußeren Regel, in der Poetik die Syntax und in der Kunst die Form, um die 'frenetischen Ausbrüche' zu besänftigen. 100 Der Vorgang der Mimesis bewirkt eine Verschiebung, ein Neuarrangement, gar eine Harmonisierung der Hitze ("arranges, defers, differentiates and organizes, harmonizes pathos, bile, warmth, and enthusiasm"). Eine derart verschobene und harmonisierte Hitze - sozusagen eine Hitze zweiten Grades - löst beim Gegenüber eine modifizierte Affektladung aus. Die Hitze zweiten Grades hat metaphorisch gesprochen eine andere Schallwelle, sie spricht mich daher auf andere Weise an, ich nehme sie mit anderen Mitteln wahr und reagiere auf die Ansprache auf andere Weise. Ich spüre den Ekel in mir hochsteigen, doch verwandelt er sich nicht in den Brechreiz, die Besudelung, in der ich mich vom Abjekt abwenden und es erneut verwerfen würde. Das Absolute in mir hat versagt, mich vor der Schande zu bewahren. Lehmanns These, dass die Mimesis in der Abschwächung, Dämpfung, Reduktion des Realen eine Wahrnehmung schafft, die vielleicht unerträglich wäre<sup>101</sup>,

\_

<sup>99</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 28.

<sup>100</sup> Vgl. Ebd.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 391.

muss korrigiert werden. Die Hitze des Abjekts als "Reales" erfährt keine Abschwächung sondern eine Verschiebung. Die Mimesis ermöglicht durch den Vorgang der Übersetzung des Abjekten in ein Anderes eine Wahrnehmung des Abjekten, die erst dadurch möglich wird, dass sie nicht unerträglich ist.

Wie wirkt sich eine derartige Begegnung mit dem mimetisch hervorgebrachten Abjekt auf mein Verhältnis zu ihm aus? Was wird gereinigt? Es besteht in der Rezeption der »Poetik« eine Debatte um die Frage, was eine Reinigung erfährt, weil Aristoteles Formulierung mehrere Lesarten zulässt. In der »Poetik« heißt es, dass durch die hervorgerufenen Leidenschaften (Jammern und Schaudern) eine "Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt" wird<sup>102</sup>. Die unentscheidbare Frage lautet: Werden nun die Erregungszustände selbst, oder etwas, der Mensch oder seine Seele, von ihnen gereinigt? Wenn, der ersten Interpretation folgend, die kathartische Wirkung sich auf die Erregungszustände selbst bezieht, würde im Kontext der Abjektthematik der Erregungszustand des Ekels eine Reinigung erfahren. Ich greife die vorangegangene Überlegung zur visuellen Kunst wieder auf: Das mimetische Abjekt bewirkt durch seine modifizierte Hitze beim Gegenüber eine verschobene Entladung des Ekels. Der besänftigte Ekel wird mir im Moment, in dem er in mir aufsteigt, gewahr. Würde mich im Gegensatz dazu die primäre Unreinheit des Abjekten in die Besudelung stürzen, ließe diese mich voll und ganz einnehmende Affektentladung keine Position des Ichs bestehen, dass fähig wäre, etwas wahrzunehmen. Zu der gezielt hervorgerufenen Erregung des Ekels im Rahmen der Kunst vermag ich hin dessen eine Haltung einzunehmen. In dem zugleich körperlichen und rationalen Gewahrwerden des Ekels und der dahinterliegende Abjektion erfährt dieser Erregungszustand für mich eine Reinigung.

In diesem Zuge werde auch ich von dem vom Abjekten provozierten Erregungszustand des Ekels gereinigt. Durch die mimetische Hervorbringung des Abjekten in der Kunst kann ich dem Abjekten begegnen. Die Unreinheit zweiten Grades halte ich aus. Ich muss den Blick nicht in der Besudelung senken. In der durch die Kunst angestoßenen Begegnung erfährt das Abjekte eine Reinigung, indem es sich für mich aus der tabuisierten Position der alles umfassende Unreinheit löst.

Ich söhne mich durch das Eintauchen in das Unreine mit dieser Unreinheit ein Stück weit aus. In der Abjektion söhne ich mich mit dem Abjekten aus, dem Anteil "meiner selbst", den ich verstoßen habe und nun als unrein deklariere. In der Begegnung mit

-

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Aristoteles: Poetik, S. 19.

dem Abjekten gelangt das Ich, Kristeva schreibt "the soul", sogleich zur Orgie und zur Reinheit.<sup>103</sup> Die mimetische Verhandlung des Abjekten in der Kunst ermöglicht es dem Ich, sich dem Abjekten anzunähern, indem es ihm erlaubt, seine Randposition zu verlassen und in den Kreis des Wahrnehmbaren zu treten.

Durch die Mimesis findet das Abjekte Eingang in den körperlichen, sinnlichen Diskurs der Kunst, der es auszusprechen und freizusetzen und somit zu sublimieren vermag.<sup>104</sup>

Aristoteles seems to say that there is a discourse of sex and that is not the discourse of knowledge – it is the only possible catharsis. That discourse is audible, and through the speech that it mimics it repeats on another register what the latter does not say.<sup>105</sup>

Nur die mimetische Hervorbringung des Abjekten in der visuellen Kunst, und wir können es jetzt mit Kristeva sagen, eröffnet eine Sublimierung der Abjektion ohne Heiliges und somit die einzig mögliche Katharsis, dies gilt sowohl für die Praktiken der Poesie, als auch für die Praktiken der Bühne. Die Mimesis und spezifischer die Widerholung durch die Mittel der Form und der Hitze, ermöglichen eine Annäherung an das Abjekte, gar den Ansatz eines Greifens, Begreifens dieses Phänomens, das sich der Erkenntnis dem Verstand entzieht.

Weder die absolute Nähe zum Abjekten, die nur in der Aufgabe des Ichs erreicht werden würde, noch in der Distanzierung durch den Verstand ist ein Umgang eines Ichs mit dem Abjekten möglich. Die Kunst, die visuellen Künste eingeschlossen, bietet uns den säkularisierten Verhandlungsraum für das Abjekte.

## 5.2. SIGNA'S HADES ALS MÖGLICHER ORT FÜR DAS UNMÖGLICHE

SIGNAs Performance Installationen eröffnen durch die mimetische Erschaffung einer theatralen Realität den säkularisierten Verhandlungsraum für das Abjekte.

Ich hatte zum Einen herausgestellt, dass das Theater und die Performance durch ihr flüchtiges Bestehen der Gefahr entgehen, dass das Abjekt zum Objekt verkommt. Die Hitze des Abjekts trifft den "Zuschauer" in einem unerwarteten Moment und verliert sich mit diesem wieder. Zum Anderen wurde ausführlich dargestellt, dass das mimetisch hervorgebrachtes Abjekt eine Begegnung und somit eine Verhandlung des

\_

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Kristeva: Powers of Horror, S. 28.

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Ich fasse hier Sublimierung im Sinne Kristeva als "the possibility of naming the pre-norminal, pre-objectal" (Ebd., S.11).

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> Ebd. S. 28.

Ichs mit dem Abjekten ermöglicht. Die Begegnung mit dem mimetisch hervorgebrachten, mit dem wahrscheinlichen Abjekt halte ich aus und muss es nicht verwerfen.

SIGNAs Potenzial, den Verhandlungsraum für das Abjekte zu eröffnen, ist meiner These nach in ihrem Vollzug der totalen Mimesis begründet. Ersinnen wir zur Abgrenzung eine klassische Theatersituation. Wie erfahre ich das Abjekte, das auf der Bühne wiederholt wird? Wenn ich sehe, wie Shakespeares römischer Feldherr Titus Andronicus der Gotenkönigin Tamora das Fleisch ihrer eigenen Söhne zum Abendmahl vorsetzt, zieht sich mein Magen zusammen. Doch mein Wissen, dass dieses rote Etwas auf der Bühne nur innerhalb der Symbolik des Theaterstückes Menschenfleisch - Kadaver - ist, verharre ich in meinem Sessel, meinen Blick weiter auf die Bühne gerichtet. Wie würde ich reagieren, wenn ich auf die Bühne gerufen würde und Andronicus mich aufforderte, das rote Etwas zu essen, das ich ja innerhalb der Symbolik des Theaterstückes als Menschenfleisch anerkannt habe? Oder in gesteigerter Variante: Was, wenn ich dieses rote Etwas essen sollte, und ich noch nicht einmal ausschließen könnte, dass es wirklich Menschenfleisch ist? Was wäre also, wenn ich ein Teil der theatralen Wirklichkeit wäre? Oder ein anderes Szenarium: Was, wenn mir in SIGNAs Hades der Fährmann Charon seinen uringetränkten Finger vor meinen Mund hält? Nun kann Antwort auf die Frage gegeben werden, auf welche Weise mein Eingelassensein in die von SIGNA erschaffene theatrale Realität und mein Schlucken des Urins, meine Sünde, zusammenhängen.

Die Hitze, die von dem Urin ausgeht, ist im Vergleich zu der Bühnenerfahrung mit der Szene aus »Titus Andonicus« um ein vielfaches intensiver. Ich werde direkt mit dem Abjekt konfrontiert. Die vierte Wand des Theaters ist durchbrochen. Die Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne beschützt mich nicht mehr vor dem Geschehen auf der Bühne. Die Konfrontation mit der ungehemmten Hitze des Abjekten, des Urins, innerhalb der theatralen Realität des Hades stützt mich in den Zustand der Abjektion. In der Realität würde ich mich in der Besudelung abwenden. Doch hier in der theateralen Realität des Hades wende ich mich nicht ab, verwerfe dieses Urin nicht, sondern öffne meinen Mund und schlucke. Innerhalb der perversen Welt des Hades wird das Unmögliche möglich: Dem mimetisch hervorgebrachte Abjekt kann ich begegnen, es sogar schlucken, weil es bloß wahrscheinlich ist. Die Instanz der Moral ist gegenüber dem fiktiven, wahrscheinlichen Abjekt unachtsam. Ich schlucke den wahrscheinlichen Urin. Ich sündige. Der Moral wird ihre Unachtsamkeit gegenüber der Fiktion zum Verhängnis. Der theatralen Realität des Hades lässt sich nicht mit

Sicherheit der Status der bloßen Fiktion zuschreiben. Wie bereits herausgestellt, kann ich die theatrale Realität als Abbild von der Realität als Original schwerlich unterscheiden, weil sie erstens in dem Maßstab eins zu eins nachgeahmt wurde, und ich zweitens in sie eingelassen bin. Das Abbild entfaltet seine eigene Wirklichkeit und unterschlägt auf diese Weise den Verweis auf ein Original.

Mir fehlt die Fähigkeit, zwischen wahrscheinlichem und wahrem Abjekt zu unterscheiden. In nehme von dem "Menschenfleisch", das Tititus Andronicus seinen Feinden auf der Bühne zum Essen reicht, dass es nicht wirkliches, nicht wahres Menschenfleisch ist. Ich kann mich mit relativ großer Sicherheit auf die Annahme verlassen dass es sich um ein in Theaterblut getauchtes Objekt handelt. Es bedeutet nur innerhalb der Bedeutungsebene des Schauspiels "Menschenfleisch". So bedeutet auch der Urin innerhalb der Bedeutungsebene des Hades "Urin". Der Urin ist Teil einer mimetisch hervorgebrachten Welt. Doch ist es für mich, die mit diesem vermeintlich wahrscheinlichen Abjekt konfrontiert wird, essentiell, die Wahrheit dieses Abjekts ausschließen zu können. Vergeblich, ich kann nicht entscheiden, was nun "wirklich" von Charons Finger tropft. Apfelsaft, Urin oder doch etwas ganz anderes? Wäre das "Urin" bloß Apelsaft, könnte ich beinahe unberührt über mein Schlucken hinwegsehen. Wäre der "Urin" Urin, würde ich mich sicherlich übergeben. Aufgrund der Unentscheidbarkeit, verziehe ich keine Miene. Ich bewahre somit eine offene Haltung. Im Prinzip wäre es egal, ob ich nun mit einem wahren oder wahrscheinlichen Abjekt, mit Urin oder Apfelsaft, konfrontiert wäre, wenn man bedenkt, dass die Wahrheit auch nur ein Produkt einer möglichen, aber nicht absoluten symbolischen Ordnung ist. Doch soweit denke ich, und geht auch mein Über-Ich, nicht. Ich kann mich nicht mehr mit Sicherheit darauf berufen, dass alles Fiktion und der Urin bestimmt nur Apfelsaft ist.

SIGNAs durch die totale Mimesis geschaffene theatrale Realität eröffnet die Begegnung mit einem zugleich wahrscheinlichen und wahrem Abjekt. Die Annahme der Wahrscheinlichkeit des Abjekten ermöglicht mir die Begegnung mit ihm, und die Annahme seiner Wahrheit verstärkt die Relevanz dieser Begegnung. Die Mimesis vermag das Abjekte auszusprechen, es zu sublimieren. Die unentscheidbare Frage nach der Wahrheit macht ein Leugnen des auf der Ebene der Mimesis ausgesprochenen Abjekten unmöglich. Das Abjekte hat sich aus dem Exil befreit. Es ist in den Bereich des Wahrnehmbaren, des Verhandelbaren getreten.

Aus dem Hades nehme ich ein Geheimnis mit in meine Welt. Von nun an muss ich mit dem fiktiven und zugleich realen Ereignis des Schluckens des Urins klarkommen. Ich kann es nicht mehr leugnen. In meiner Auseinandersetzung mit meiner Sünde, muss ich mein Verhältnis zum Urin, zum Abjekt, neu aushandeln. Durch die Begegnung mit dem Urin in der Welt des Hades habe ich mich ein Stück weit mit dem Abjekten ausgesöhnt. In diesem Sinne hat das Abjekte für mich eine Reinigung erfahren.

#### 5. SCHLUSS

Nun kann Antwort auf die eingangs gestellte Frage gegeben werden: Hält die Performance Kunst von SIGNA als ein Beispiel für visuelle Kunst eine Strategie bereit das Abjekt für uns greifbarer, gar begreifbarer zu machen?

SIGNA findet in der mimetischen Erschaffung einer theatralen Realität, die einerseits das Abjekt auf einer ästhetischen Ebene wiederholt und andererseits den Zuschauer direkt mit dem Abjekt konfrontiert, einen Umgang mit dem Abjekten. Die Unsicherheit gegenüber der Frage nach Realität oder Kunst ermöglicht dem Publikum dem Abjekten zu begegnen. Die Begegnung mit dem wahrscheinlich/wahren Abjekt kann zu einer veränderten Haltung des Ich gegenüber dem Abjekten führen: offene Verhandlung anstelle von Tabuisierung. Auf die Erfahrung der Abjektion im Rahmen der Kunst – Eintauchen in das Unreine – kann eine kathartische Wirkung folgen.

Von dieser gegenstandsgebundenen Analyse ausgehend, kann nun die These aufgestellt werden, dass die theatrale Mimesis eine mögliche Strategie der visuellen Kunst im Umgang mit dem Abjekten darstellt. Durch das Mittel der theatralen Mimesis wird das Abjekt greifbar, durch die von ihr bewirkte Katharsis begreifbarer, im Sinne eines zugleich affektiven und rationalen Gewahrwerdens des Abjekten.

### LITERARURVERZEICHNIS

## Monographien

Aristoteles: Poetik, übers. v. Fuhrmann, Manfred, Reclam Verlag, Stuttgart 1994.

Figal, Günter: Nietzsche. Eine philosophische Einführung, Reclam Verlag, Stuttgart 1999.

Grishausen, Theo: *Katharsis*, in: Fischer Lichte, Erika (Hrg.), Kolesch, Doris (Hrg.), Warstat, Matthias (Hrg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 163-170.

Grishausen, Theo: *Mimesis*, in: Fischer Lichte, Erika (Hrg.), Kolesch, Doris (Hrg.), Warstat, Matthias (Hrg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005, S. 201-208.

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, übers. v. Werner, Reinhold, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978.

Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, übers. v. Roddiez, Leon S., Columbia University Press, Ney York 1982.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 4. Auflage, Verlag der Autoren, Frankfurt 2008.

Ott, Karl-Heinz: *Die vielen Abschiede von der Mimesis*, Akademie der Wissenschaft und Literatur, Abhandlung der Klasse der Literatur Jahrgang 20010, Nr.1, Franz Steiner Verlag, Mainz 2010.

#### Aufsätze

Angerer, Marie-Luise: Performance und Performativität, in: Butin, Hubertus (Hrg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, S. 241 - 245.

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: Benjamin, Walter: *Sprache und Geschichte*, Reclam Verlag, Stuttgart 1992, S. 62f, S.50 – 65.

Forster, Hal: Obscene, Abject, Traumatic, in: October, Vol. 76 (Autumn, 1996), The MIT Press, URL: <a href="http://www.jstor.org/stable/7778908">http://www.jstor.org/stable/7778908</a>>, S. 106 - 124.

# <u>Internetquellen</u>

abject art, URL: <www.ketterkunst.de/lexikon/abject-art.shtml> [11.08.2011].

Dithmer, Mona, Politiken, February 17th 2004 URL: <a href="http://signa.dk/57beds">http://signa.dk/57beds</a> [26.09.2011].

Geist, Anton: *Teatret, hvor publikum er nogen, man spytter på*, URL: <a href="http://www.information.dk/226977">http://www.information.dk/226977</a> [27.09.2011]

Kirsch, Sebastian: SIGNA oder Der Sinn für die Unwirklichkeit. Die unheimlichen Welten von Signa Sørensen und Arthur Köstler, Theater der Zeit, 2008, URL: <a href="http://signa.dk/about">http://signa.dk/about</a> [27.09.2011].

Nitsch, Herman: text über das o.m. thetater, URL: <a href="http://www.nitsch.org/index-de.html">http://www.nitsch.org/index-de.html</a> [29.09.2011]. The performance installations of SIGNA, URL: <a href="http://signa.dk/about">http://signa.dk/about</a> [27.09.2011].

Thomas, Paul J.: SIGNA performs The Dorine Chaikin Institute in Berlin, URL: <a href="http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142">http://www.whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh\_article\_id=1142</a> [27.09.2011].

### <u>Filme</u>

Lewis, Ben: Wim Delvoy, in: Lewis, Ben: art safari, DVD, 26 Min., arte Edition, Großbritannien, Deutschland 2004-2006, (2. DVD, 1. Kap.).

### **ABBILDUNGENSVERZEICHNIS**

Abb. 1, SIGNA, Hades Fraktur, 2009 (c) 2009, Â © SIGNA.

Abb. 2, Cindy Sherman, Untiteld # 190, 1989 URL: <a href="http://www.artpublic.ch/fairs/basel/2006/sherman/shermanl.php">http://www.artpublic.ch/fairs/basel/2006/sherman/shermanl.php</a> [26.09.2011].

Abb. 3, Die Scheiße der Cloaka von Wim Delvoye, Kunsthandel Christie's URL: <a href="http://www.christies.com/LotFinder/lot\_details.aspx?intObjectID=5326539">http://www.christies.com/LotFinder/lot\_details.aspx?intObjectID=5326539</a> [20.09.2011].

Abb. 4, Herman Nitsch, 6-tages-spiel des orgien mysterien theaters , schloss prinzendorf, 1998 © HERMANN NITSCH/VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES O.M.THEATERS 2003-2011, URL: <a href="http://www.nitsch.org/index-de.html">http://www.nitsch.org/index-de.html</a> [29.09.2011].