
Un/reine Sichtbarkeit

oder: Wer hat Angst vor Kot, Blut, Urin?

Fabienne Liptay

Über die Entstehung der *Drip Paintings* soll der Kunstkritiker Thomas Craven abfällig bemerkt haben, dass Jackson Pollock die Farbe literarisch getrunken und dann von einer Leiter auf die am Boden liegende Leinwand gepinkelt habe (Naifeh/Smith 1989, 631). Diese Assoziation wird noch in die Biografie des Künstlers zurückprojiziert, wenn es heißt, Pollock habe die Inspiration zu seinen Gemälden bei einem Ausflug auf dem Cherry Creek Canyon gewonnen, wo er als Kind zusah, wie sein Vater in Mustern auf einen flachen Felsen in der Sonne urinierte (ibid., 101 u. 541). In dieser expliziten Weise wurde Pollocks Maltechnik später von Andy Warhol interpretiert, der in seinen *Oxidation Paintings* (1977/78) mit Urin auf Kupfermetallfarbe «malte».

Rosalind Krauss bemängelt, dass die klassische modernistische Rezeption Pollocks diese Körperspur in seinen Werken getilgt habe. Ihre



1 Jackson
Pollock, *One*
(*Number 31*), 1950,
Öl und Emailfarbe
auf Leinwand,
269,5 x 530,8 cm.

2 Andy Warhol,
Oxidation Painting,
1978, Mixed media auf Kupfermetallfarbe
auf Leinwand,
198 x 519,5 cm.



Kritik gilt dabei in erster Linie ihrem Lehrer Clement Greenberg, der Pollocks Malerei gereinigt und in den Rang sublimer Kunst gehoben habe, indem er sie vom Boden, wo sie entstanden waren, an die Wand des Museums transferierte. In dieser Vertikalen hätten sich die *Drip Paintings* in rein optische Erscheinungen verwandelt, die ihre abstoßende sinnliche Qualität einbüßen:

Clem's mission was [...] to lift the paintings Pollock made from off the ground where he'd made them, and onto the wall. Because it was only on the wall that they joined themselves to tradition, to culture, to convention. It was in that location and at that angle to gravity that they became "painting." [...] The vertical is not, then, just a neutral axis, a dimension. It is a pledge, a promise, a momentum, a narrative. To stand upright is to attain to a peculiar form of vision: the optical; and to gain this vision is to sublimate, to raise up, to purify (Krauss 1993b, 244 u. 246).

Unabhängig davon, welcher dieser kunstkritischen Positionen man zuneigt, wird man zugeben können, dass Pollocks Gemälde beide Sichtweisen zulassen. Ihre kontroverse Rezeption ist das Ergebnis einer den Bildern inhärenten Doppelstruktur, die sich zwischen horizontalen und vertikalen, körperlichen und optischen, materialen und formalen Wahrnehmungsqualitäten aufspannt. Die folgenden Gedanken zur un/reinen Sichtbarkeit sind dem Versuch geschuldet, diese vieldimensionale Bildspannung begrifflich so zu fassen, dass sie über den Rahmen Pollocks hinausweist. In einer sehr grundsätzlichen Weise lässt sie sich überall dort beobachten, wo der unmittelbar sinnliche Eindruck die bloße Augenscheinlichkeit des Bildes durchstreicht – wo das Bild in einem transgressiven Akt die Grenzen des Sichtbaren überschreitet, um den Betrachter zu berühren, zu verletzen, zu treffen.

Reine Sichtbarkeit

Natürlich waren die Zuschauer im Indischen Salon des Grand Café in Paris nicht aufgesprungen, als Lumières Zug ihnen auf der Leinwand entgegenkam – wie es die Mythengeschichte der Kinematographie erzählt (vgl. Loiperdinger 1996; Bottomore 1999). Sie wussten, dass der Zug auf der Leinwand sie nicht überrollen würde, so wie kein vernünftiger Mensch verleitet wäre, die Gemälde Pollocks oder Warhols mit der Museumstoilette zu verwechseln. Von wirklichen Dingen, die nicht nur gesehen, sondern auch gerochen, geschmeckt, gehört, berührt werden können, unterscheiden sich Bilder dadurch, dass sie – wie Lambert Wiesing formuliert – vom «Ballast einer anhängenden Substanz» (2008, 15f) befreit sind:

Die Gegenstände des Bildes haben keine Substanz, sie sind Phantome. Die Wirklichkeit wird durch ein Bild gehäutet: Man mag auf einem Bild einen noch so schweren Gegenstand sehen: Er ist nicht schwer – und ein Bild der Nordsee ist nicht naß, und ein Bild der Sonne ist nicht warm. Zur Wirklichkeit des Bildes gibt es nur einen Zugang: *hinsehen* (ibid., 162).

Von dieser Prämisse ausgehend, gelangt Wiesing zu einer formalen Bestimmung der Bilder als «Entmaterialisierungen, welche einen Gegenstand in reine Sichtbarkeit transformieren» (ibid., 15). Und er führt dieses Ideal reiner Sichtbarkeit zurück auf die Kunstphilosophie Konrad Fiedlers, die er als Antizipation abstrakter Malerei im 20. Jahrhundert liest. Zwar hatte Fiedler seine Gedanken noch an gegenständlichen Werken, wiederholt an den Bildern des befreundeten Deutsch-Römers Hans von Marées illustriert. Doch verwirklicht sich die von ihm beschriebene Autonomie des Bildes, das «nur um seiner Sichtbarkeit willen» (Fiedler 1991, 209) hervorgebracht wird, besonders eindrücklich dort, wo sich die Kunst vom Auftrag der Repräsentation befreit.

Wiesing verfolgt die reine Sichtbarkeit von der suprematistischen Malerei Malewitschs bis zu den digitalen Bildern des Cyberspace, und er spürt sie als Diskursfigur bei Béla Balázs auf, der in *Der sichtbare Mensch* (1924) für die Autonomie des Films eintritt.¹ Entschiedener noch bekennt sich Balázs in seinem zweiten Filmbuch *Der Geist des*

1 «Wenn der Film eine eigene Kunst mit eigener Ästhetik sein soll, dann hat er sich von allen anderen Künsten zu unterscheiden. Das Spezielle ist das Wesen und die Berechtigung jeder Erscheinung, und das Spezielle ist durch seine Verschiedenheit am besten darzustellen. So wollen wir nun die Filmkunst abgrenzen von ihren Nachbargebieten und damit ihre Autonomie erweisen» (Balázs 2001a, 24).

Films (1930) zu einem Kino, das die Dinge in ein «rein optisches Erlebnis» (Balázs 2001b, 86) verwandelt, ihre objektive Existenz dabei gänzlich im Bildeindruck aufhebt; sie sind nunmehr «bloße Erscheinung, nicht anders wie eine Vision» (ibid., 87). Wie Fiedler, der die vollständige Ablösung von der Welt als Voraussetzung dachte, damit das Bild «als eine andere Form des Seins» (Fiedler 1991, 189) an ihre Stelle treten kann, ersinnt auch Balázs ein Bild, das in keiner Verbindung mehr zu einer außerkünstlerischen Realität steht: «Das Bild selbst ist die Wirklichkeit, die wir erleben, und es gibt kein Dahinter, keine bildjenseitige, konkrete Gegenständlichkeit» (Balázs 2001b, 87). Balázs weiß um den Preis der reinen Filmkunst, die sich «in keiner Weise mehr auf einen Lebenssinn bezieht», doch er verteidigt ihr Streben nach Autonomie als Bahnung eines Weges, auf dem der Film «seine fruchtbarsten Werte» findet (ibid., 70).

Im Kunstdiskurs der Moderne avancierte die Reinheit zu einer mächtigen rhetorischen Formel. Sie durchzieht die Schriften Clement Greenbergs, des wohl einflussreichsten Kunstkritikers des 20. Jahrhunderts, der die Reinheit zum Bestimmungsmerkmal moderner Kunst erklärte. In seinem programmatischen Aufsatz *Towards a Newer Laocoön* (1940) heißt es, die Kunst habe «eine in der Geschichte unserer Kultur beispiellose Reinheit» erlangt, indem sie sich auf die Besonderheiten des jeweiligen Mediums radikal beschränkte (Greenberg 1997a, 71). Im Falle der Malerei bestehen diese Beschränkungen in der geometrischen Form des Bildträgers, in den Eigenschaften der Pigmente, vor allem aber in der planen Bildfläche, die sich der Illusionierung eines perspektivischen Raums widersetzt. Das gemalte Bild sollte so weit verflachen, bis es mit der materiellen Oberfläche der Leinwand zusammenfällt. Dieses Programm einer reinen Malerei wird in Greenbergs bekanntestem Aufsatz *Modernist Painting* (1960) zu einer allgemeinen Theorie der Moderne ausgestaltet, die normative Kriterien zur Beurteilung von Kunst enthält:

Es wurde bald deutlich, daß der eigene und eigentliche Gegenstandsbereich jeder einzelnen Kunst genau das ist, was ausschließlich in dem Wesen ihres jeweiligen Mediums angelegt ist. Die Aufgabe der Selbstkritik war es folglich, aus den spezifischen Effekten einer Kunst all jenes herauszufiltern, was eventuell auch von dem Medium einer anderen Kunst – oder an das Medium einer anderen Kunst – entliehen werden könnte. So würden die einzelnen Künste «gereinigt» und könnten in ihrer «Reinheit» die Garantie für ihre Qualitätsmaßstäbe und ihre Eigenständigkeit finden. «Reinheit» bedeutete Selbstdefinition, und das Unternehmen der Selbstkritik wurde in den Künsten zu einer rigorosen Selbstdefinition (Greenberg 1997b, 267).

Die Kontinuität im Denken, die diese im Abstand von zwei Jahrzehnten verfassten Texte aufweisen, ist von einer Radikalisierung mancher Thesen geprägt. Die sinnliche Ansprache des Betrachters, die Greenberg anfänglich von der Kunst forderte,² wird später exklusiv auf den Augensinn reduziert, bis die Begegnung mit dem Gemälde zu einer ausschließlich visuellen Erfahrung zusammenschrumpft. Die bildende Kunst solle sich auf das beschränken, «was in der visuellen Erfahrung gegeben ist, und sich auf nichts beziehen, was in einer anderen Art von Erfahrung gründet» (Greenberg 1997b, 274).³ Die Forderung nach Reinheit wird dabei sehr deutlich vom Gegenstand der Betrachtung auf den Betrachter selbst übertragen, dessen Sinne sich den Künsten entsprechend zu entmischen und zu spezialisieren haben. So reduziert Greenberg die sinnliche Wirkung der bildenden Kunst auf ihre Sichtbarkeit, während er die physische Präsenz der wahrgenommenen Dinge in seiner Argumentation zurückdrängt (vgl. Lüdeking 1997, 22). Die sinnliche Ansprache verschiebt sich dadurch in Richtung einer geradezu sterilen Form der Sichtbarkeit, die von jeglicher Einmischung der übrigen Sinne, vom Schmutz taktiler, auditiver, olfaktorischer und gustatorischer Eindrücke freigehalten werden soll.

Schmutzbilder

Die Reinheit ist nicht weniger als ein moralischer Imperativ der ästhetischen Moderne (vgl. Cheetham 1991; Raverty 2005), dessen Hegemonie den Widerspruch provozierte. In der Folge haben die visuellen Künste eindrucksvolle Schmutzbilder hervorgebracht, die gegen den dominanten Reinheitsdiskurs der Moderne aufbegehrten (vgl. Fayet 2003a; Fayet 2003b; Tecklenburg 2006; Malinar/Vöhler 2009; Wagner 2010). Man denke nur an die Hervorbringungen der *Abject Art*, der

- 2 In seinen Überlegungen zum «neueren Laokoon» heißt es: «Um die Identität einer Kunst wiederherzustellen, muß die Opazität ihres Mediums betont werden. In den bildenden Künsten entdeckt man die Physikalität des Mediums; daher sind reine Malerei und reine Skulptur vor allem bestrebt, den Betrachter auf eine physische Weise anzusprechen» (Greenberg 1997a, 72).
- 3 Weiter steht dort: «Die neueste abstrakte Malerei versucht, die impressionistische Forderung zu erfüllen, daß eine Kunst, die ausschließlich und essentiell bildlich ist, sich allein auf die optische Sinneswahrnehmung berufen soll.» Greenbergs Forderung ist vor dem Hintergrund der Befürchtungen zu sehen, er habe durch sein ausdrückliches Interesse an der Materialität der Malerei, am sujetlosen Tatsächlichen, ungewollt den Weg für die Abschaffung des Staffeleibildes geebnet, die sich dort abzeichnete, wo eine jüngere Künstlergeneration der 1960er Jahre ihre Werke immer mehr gewöhnlichen physischen Objekten annäherte.

das Whitney Museum in New York eine skandalträchtige Ausstellung widmete (vgl. Whitney Museum of American Art 1993): an das *Menstruation Bathroom* (1972), das Judy Chicago in einem Haus in Hollywood eingerichtet hatte, an Andres Serranos Fotografie *Piss Christ* (1987), die ein im Urin des Künstlers schwimmendes Plastikkrucifix zeigt, oder an John Millers unbetitelt Pappmaché-Skulptur (1988), in der vermutlich nicht nur die Kritiker einen «three-foot mound of excrement» (Cembalest 1993, 57) erkannten.

Die Provokation der Bilder erschöpft sich durchaus nicht in der Beleidigung der Sinne. Mit dem Begriff der Abjektion hatte Julia Kristeva alle Formen der Verwerfung bezeichnet, durch die sich das Subjekt als Eigenes im Unterschied zum Anderen definiert. Materialien und Substanzen sind in dieser Perspektive nicht aufgrund bestimmter Eigenschaften eklig, sondern erzeugen Ekel, weil sie die empfindlichen Grenzen des Subjekts berühren.⁴ «Verwerfungen» meinen in dieser Perspektive nicht nur eine unwillkürliche körperliche Abwehr, sondern lassen sich auch auf soziale, politische und kulturelle Ausschlüsse übertragen. «It is [...] not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite» (Kristeva 1982, 4). Kristeva beruft sich dabei auf Mary Douglas, die in ihrer ethnologischen Studie *Purity and Danger* (1966) die These vorgebracht hatte, dass Schmutz an sich nicht existiert, sondern erst durch diskursive Ordnungen und Klassifikationen hervorgebracht werde. Vorstellungen der Verunreinigung figurieren dabei als «Analogien [...], die eine allgemeine Sicht der sozialen Ordnung zum Ausdruck bringen sollen» (Douglas 1985, 14).

Zeitgleich zur Abject Art zeichnete sich auch im westlichen Kino eine forcierte Hinwendung zum Schmutzigen, Obszönen und Abstoßenden ab, um neue Erfahrungspotenziale des Kinos freizusetzen.

4 Auf die von Rosalind Krauss stark gemachte Unterscheidung zwischen den Begriffen *abject* (nach Kristeva) und *informe* (nach Bataille) sei hier nur verwiesen (vgl. Bois et al. 1994; Krauss 1996; Sedofsky 1996). An diese Unterscheidung war ein Methodenstreit um die Frage nach der angemessenen Interpretation von Kunst geknüpft. Der Begriff des *informe* diente dabei der Verteidigung einer formal-strukturalistischen Herangehensweise, die sich von den inhaltistischen Konzeptionen des Abjekten unterscheiden sollte. In ihrem Buch *The Optical Unconscious* schlägt Krauss vor, das *informe* als das zu verstehen, «what form itself creates, as logic acting logically to act against itself within itself, from producing a heterologic. Let us think it not as the opposite of form but as a possibility working at the heart of form, to erode it from within» (Krauss 1993b, 167). Krauss (1993a) kritisierte in diesem Kontext unter anderem Laura Mulveys (1991) feministische Lektüre der «bulimie pictures» von Cindy Sherman (vgl. Rebentisch 1987).

Rückblickend betrachtet Hermann Kappelhoff die Periode des Kinos der 1960er und 1970er Jahre als «eine permanente Attacke auf die Grenzen zwischen den erlaubten und den verbotenen, den sauberen und den schmutzigen Bildern» (2009, 279), die dem Ziel diene, das Feld der visuellen Kultur des Films neu zu vermessen und grundlegend umzustrukturieren.⁵ Auf der Suche nach Darstellungstechniken, die eine existentielle Erfahrung visualisieren sollen, dringt ein junger Kunststudent in Pier Paolo Pasolinis *TEOREMA* (I 1968) immer weiter in die Abstraktion vor, bis er auf ein am Boden liegendes Bild uriniert und die Farbe schließlich direkt aus dem Eimer auf die Leinwand gießt. Verschiedentlich wird diese Szene, die Pollocks Maltechnik aufgreift, als eine Inspirationsquelle für die «Piss Paintings» von Warhol angeführt.⁶

Sie ist aber auch Ausdruck von Pasolinis eigener Anstrengung, eine künstlerische Form zu finden, der mit interesselosem Wohlgefallen nicht mehr zu begegnen ist, weil sie den Betrachter, auch in politischer Absicht, erschüttert und verletzt. In diesem Sinn sind auch die Grenzüberschreitungen zu verstehen, mit denen Pasolini in *SALÓ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (I 1975) aufwartet, darunter ein Festmahl der Exkreme, die in Silbergeschirr an weiß gedeckten Tafeln serviert werden. Zu nennen sind nicht zuletzt die Provokationen der Wiener Aktionisten, die gezielt die Konfrontation mit staatlichen Autoritäten suchten

- 5 So ist beispielsweise die berüchtigte Szene aus John Waters' *PINK FLAMINGO* (USA 1972), in welcher der Transvestit Divine in der Rolle der «filthiest person alive» eine Handvoll Hundekot in den Mund nimmt, unbedingt vor dem Hintergrund einer breiteren Strömung anzusehen, der auch Werke der bildenden Kunst angehören. Der an den Zuschauer gerichtete Hinweis, dass das, was er zu sehen bekommt, «a real thing» sei, adressiert dabei die Programmatik, welche die transgressive Lust am Schmutz begründet: das Anliegen, das Phantasma reiner Sichtbarkeit zu überwinden und den Bildern die Erdschwere realer Körperlichkeit zurückzugeben. Natürlich kommen einem auch zahlreiche Beispiele aus dem jüngeren Kino in den Sinn, die im Gedächtnis haften bleiben, weil sie nach wie vor Ausnahmen darstellen: vom demütigenden Verzehr von Hundekot (in *THE COOK THE THIEF HIS WIFE & HER LOVER*, F/GB 1989) über den unfreiwilligen Sturz ins Plumpsklo (in *SLUMDOG MILLIONAIRE*, GB 2008) bis zum immersiven Eintauchen in die öffentliche Toilette (in *TRAINSPOTTING*, GB 1996). Die Darstellungen abjekter Handlungen im Kino sind äußerst heterogen und variieren im Tonfall zwischen dem Komödiantischen und dem Subversiven. Überlegungen zu einer Systematik «fäkaler Ordnungen» im Kino finden sich bei Wulff 2001.
- 6 Über die Entstehung der Idee zu den «Piss Paintings» schreibt Bob Colacello in seiner Warhol-Biografie: «I'm pretty sure that the Piss Paintings idea came from friends telling him about what went on at the Toilet, reinforced perhaps by the punks peeing at his Paris opening. He was also aware of the scene in the 1968 Pasolini movie, *Teorema*, where an aspiring artist pisses on his paintings. 'It's a parody of Jackson Pollock,' he told me, referring to rumors that Pollock would urinate on a canvas before delivering it to a dealer or client he didn't like» (1990, 342).

3 Andy Warhol,
Piss Painting,
1978, Urin auf
Gipsgrund auf
Leinwand, 101,6
x 76,2 cm.



4 TEOREMA, Pier
Paolo Pasolini, I
1968.



und den ausscheidenden, besudelten, geschändeten Körper zum Politikum machten. Zu den denkwürdigen Filmen, in denen ihre Aktionen festgehalten wurden, gehören etwa Otto Mühls *SODOMA* (1970, 16mm), der eine äußerst verstörende Szene der Koprophagie enthält, oder Kurt Krens *16/67 20. SEPTEMBER* (1967, 16mm), der auch unter dem Titel «The Eating, Drinking, Pissing and Shitting Film» bekannt

ist und Günter Brus bei diesen Tätigkeiten zeigt. Unverkennbar verfolgen diese Akte auch die Absicht, die bürgerliche Gesellschaft mit zensiertem Begehren, unterdrückter Aggression und verdrängter Schuld zu konfrontieren. So hat Amos Vogel von der öffentlichen Defäkation im Wiener Aktionismus als Angriff auf die herrschende Ordnung gesprochen, «die Gewalt und Völkermord billigt, den Körper und seine Funktionen jedoch verleugnet» (2000, 284).⁷

Kunst aus Abfall und Dreck, aus Exkrementen und Körpersekreten ist mitunter mehr als nur eine lustvoll infantile Provokation,⁸ welche die Rüge irgendeiner Autorität, sei dies die der konservativen Kunstkritik, der Kirche oder des Staats, bereits einkalkuliert. Sie ist – wie Winfried Menninghaus in seiner Theoriegeschichte des Ekels darlegt – vor allem der Versuch, in einer Überschreitung der Grenzen des Ästhetischen zu einer realen Erfahrung vorzudringen. Der Kunst wird das Vermögen zugesprochen, «die Mauer der kulturellen Formationen, auch die der eigenen Medialität, zugunsten einer Präsenz der ›Sache selbst bzw. ›der Natur‹ zu durchbrechen» (Menninghaus 2002, 564). Wo dies gelingt, bestätigen die Akte der Überschreitung noch die ihnen zugrunde liegenden Grenzen und bestärken die «unerhört verschleißfesten Ekel-Tabus, die zugleich eine rein innerästhetische Betrachtung verhindern» (ibid., 565). Das, was als Ästhetisches am Kunstwerk wahrgenommen wird, tritt in einen merkwürdigen Kontrast zur Präsenz des Realen.

Besonders anschaulich wird dieser Kontrast in den Ekelbildern, die Cindy Sherman in den Fotografien der Serie *Molding Foods* in den 1980er Jahren präsentiert. Wie Pollocks *Drip Paintings* betonen sie die Horizontale (vgl. Krauss 1993a), richten den Blick auf den Boden, wo sich Essbares und Verdorbenes, Natürliches und Künstliches, Lebendiges und Totes bis zur Unkenntlichkeit vermischt. Es sind bewusste Konkretisierungen malerischer Abstraktion, die Sherman in diesen Fotografien sucht, wenn sie den «falschen Effekt abstrakter Malerei» zum Ausgangspunkt nimmt, um die abstoßende Wirkung, welche die Bilder beim näheren Hinsehen entfalten, umso effektvoller vorzubereiten.

7 Amos Vogel bespricht in seinem Buch eine Reihe weiterer Filme, die in den Motivkreis des Abjekten fallen, darunter so unterschiedliche Produktionen wie Otmar Bauers *OTMAR BAUER ZEIGT* (BRD 1970), in dem sich der Aktionskünstler, bekleidet mit Anzug und Krawatte, auf einem Küchentisch übergibt und das Erbrochene wieder zu essen versucht, oder Wim Wenders' *IM LAUF DER ZEIT* (BRD 1976), der Rüdiger Vogler beim Defäkieren am Elbufer zeigt (2000, 220f u. 288f).

8 Über diese Perspektive hinaus zielen auch die Überlegungen Hal Fosters, wenn er fragt: «Is this, then, the option that abject art offers us – Oedipal naughtiness or infantile perversion? To act dirty with the secret wish to be spanked [...]?» (1996a, 118).



5 Cindy Sherman, *Untitled*, #235, 1987/1990, Farbe, 228,6 x 152,4 cm.

Die Fotografien sollten «einen penetranten Geruch expressiver Malerei vortäuschen, dann aber mit dem konfrontieren, was ich fotografiert habe, Schimmel, Blut, Erbrochenes und Verfaultes» (Sherman zit. n. Dumont/Dickhoff 1995, 56). Ihre ästhetische Ambivalenz lässt sie zu tückischen Vexierbildern werden, die den Eindruck reiner Abstraktionen erwecken, um ihn auf denkbar radikale Weise zu durchkreuzen. Es sind Beiträge zur Entsublimierung der Kunst, die das Bild mit dem Ballast einer anhängenden Substanz beschweren, um es in «unreine Sichtbarkeit» zu transformieren – nicht indem sie Schmutz abbilden, sondern indem sie über den vermeintlich «höchsten» Sinn des Sehens gezielt auch die anderen, «niederen» Sinne adressieren. Es zeichnet sich hier bereits ab, dass die unreine Sichtbarkeit weniger eine Eigenschaft bestimmter Bildmotive als vielmehr eine Relation zwischen Bild und Betrachter meint. Sie bezeichnet die Involvierung des Zuschauerleibs,

der mit dem konfrontiert wird, was er auch im Sinne einer sozialen Handlung verworfen, weggeschmissen, ausgeschieden hat.

Dirty Protest

Selten sind das Reine und das Unreine in eine so spannungsvolle Koexistenz gebracht worden wie in Steve McQueens *HUNGER* (GB 2008), einem Film über das nordirische Maze Prison zur Zeit des von Bobby Sands angeführten Hungerstreiks, angesichts dessen in der Kritik von «painterly purity» (Ebert 2009, o.S.) ebenso wie von einem «visceral assault on the senses» (Buckle 2010, o.S.) die Rede war. Der Versuch, die Nursichtbarkeit der Bilder auszustellen und zugleich zu überschreiten, zeigt sich hier in einer Radikalität, die dem Film eine Sonderstellung im zeitgenössischen Kino verleiht. Der visuelle Stil, den der britische Videokünstler und Turnerpreisträger⁹ McQueen für sein Spielfilmdebüt¹⁰ wählt, favorisiert lange und kontemplative Einstellungen, die immer auch ihre Autonomie gegenüber der narrativen Montage behaupten. Jedes dieser Tableaux will noch im Fluss der Erzählung *für sich* betrachtet werden. Hatte sich McQueen in seinen Film- und Videoarbeiten für das Museum häufig einer Bildästhetik bedient, die als dokumentarisch beschrieben wurde (Demos 2005, 65), so betont er in seinem Kinofilm das Arrangierte der Bilder. Die formale Strenge der visuellen Komposition, der wohlüberlegten Kadrierungen und geordneten Szenenfolgen kaschiert an keiner Stelle, dass es sich um eine kunstvolle Inszenierung handelt.

Der wortkarge, beinahe mit Stummheit geschlagene Film macht wenig Mitteilung von den politischen Umständen, die die dargestellten Ereignisse ausgelöst und begleitet haben. Eine verknappte Darstellung muss hier genügen: Mit dem Ausbruch der blutigen Unruhen im Jahre 1968 und der Inhaftierung republikanischer Aktivisten stieg die Zahl der Häftlinge in den nordirischen Gefängnissen beträchtlich an. Infolge von Protesten wurde ihnen 1972 noch der Sonderstatus politischer Gefangener zugestanden, der sie von der Pflicht befreite, eine Gefängnisuniform zu tragen und Gefängnisarbeit zu verrichten. Als die wachsende Zahl der politischen Gefangenen jedoch die Legitimität der britischen Politik und Justiz in Nordirland zunehmend infrage stellte, wurde

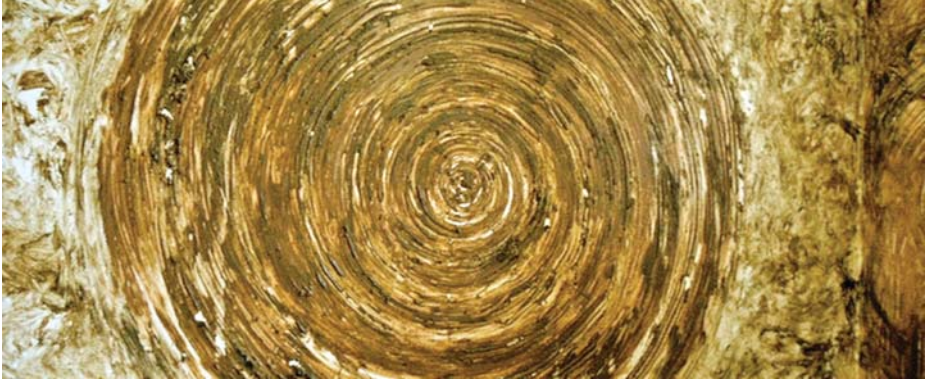
9 Steve McQueen erhielt den Turner Prize des Jahres 1999 für seine Videoinstallation *DEADPAN* (1997), worin er eine Szene aus Buster Keatons *STEAMBOAT BILL JR.* (USA 1928) variiert.

10 Der Film wurde in Cannes mit der *Caméra d'Or*, dem Preis für den besten Debütfilm, ausgezeichnet.

der sogenannte *Special Category Status* abgeschafft, so dass alle nordirischen Aktivist:innen, die man nach dem 1. März 1976 verurteilte, als gewöhnliche Kriminelle behandelt und öffentlich adressiert wurden. Bis zu den Hungerstreiks im Jahre 1981, die im Zentrum des Films stehen, erstreckte sich eine mehrjährige Phase von Protesten der politischen Aktivist:innen gegen die Kriminalisierung, in denen ihr Körper zu einer symbolischen Matrix des Widerstands avancierte. Am Beginn der Proteste stand die Verweigerung der Gefängniskleidung, die den Unterschied zwischen den politischen und allen anderen Gefangenen einebnen sollte. Nackt und nur provisorisch in eine Decke gehüllt, wurde dieser Unterschied von den republikanischen Häftlingen sichtbar verteidigt, die darin – wie ein ehemaliger Gefangener berichtet – ein unverwechselbares Merkmal ihres Sonderstatus ausprägten: «We had a status symbol. We had the blanket and we were naked. That became our badge, our blanket. We became known as the Blanketmen. By eighteen months we had already won that much. The whole system knew that we had taken our stand» (zit. n. Feldman 1991, 160). Was hier als Ausprägung eines Statussymbols beschrieben wird, beruht auf einem Akt der Resignifikation, bei der die mit Scham und Niedrigkeit behaftete Nacktheit in ein offensives Zeichen des Widerstands umgewandelt wird.

Auf die widerständige Nacktheit der Blanketmen reagierten die Aufseher mit verschärften Sanktionen, indem sie die Macht des «zwingenden Blicks» am Körper der Gefangenen bis unter die Haut exerzierten. In den Waschräumen wurde den Häftlingen zeitweise nur ein einziges Handtuch gestattet, das sie, um sich abzutrocknen, unter den Blicken der Aufseher von den Hüften nehmen mussten. Auf den Waschstreik, den sie daraufhin antraten, folgten in einer grausamen Logik der Überbietung demütigende Leibesvisitationen, darunter auch Durchsuchungen des Darms mit einem Spiegel, die den Gefangenen drohten, wann immer sie die Zelle verließen, um zur Toilette zu gehen. Als sie sich fortan weigerten, die Toilette aufzusuchen, war der Weg für den *dirty protest* geebnet, der schockierende Ausmaße annahm, als das Gefängnispersonal die Fenster verriegelte, durch welche die Gefangenen ihren Kot entsorgt hatten, und den Urin, der in die Gänge abgelassen wurde, unter den Türen durch in die Zellen zurückspülte. Das großflächige Verschmieren auf den Wänden blieb als einzige Möglichkeit, die Exkremente in irgendeiner Weise zu beseitigen.

Wer sich dieses zeitgeschichtlichen Stoffes im Kino annimmt, darf keine verschämten oder allzu diskreten Kamerablicke auf das Geschehen werfen, sondern muss die Zustände in ihrem schockierenden Ausmaß konfrontieren. McQueen tut dies zumal in drastischen Nahlücken



auf kotbeschnitzte Wände, verfallende Essensreste und offene Wunden oder auf die vom Dreck angelockten Fliegen und Maden, die über Hände und Gesichter der Schlafenden kriechen. Aber es sind gerade diese Nahlblicke, in denen die Bilder die Schwere physischer Realität zumindest vorübergehend abstreifen, etwa wenn sich die flächig fotografierten Zellmauern und Bettlaken scheinbar in weiße Leinwände verwandeln, auf denen die Flecken wie abstrakte Malerei anmuten. Wer einen genauen Blick riskiert, wird erstaunt feststellen, dass es sich bei den Schmierereien an den Wänden um pastos aufgetragene Farbe in Braun- und Weißtönen handelt. Einmal fokussiert die Kamera sogar ein skatologisches Gemälde, das in säuberlichen Kreisbewegungen gearbeitet ist, so dass die Reinigung der Zelle mit einem Dampfstrahl der Ausradierung eines Kunstwerks gleichkommt. Eine Weißblende vollendet die Arbeit einer Reinigungskraft, die zuvor noch das Visier des Schutzanzugs hochgeklappt hatte, um das Bild ratlos zu bestaunen. In diesem Moment erfüllt die Figur eine Stellvertreterfunktion für den Betrachter, der sich verunsichert fragt, ob er es mit Kot oder mit Kunst zu tun hat.

In diesen Bildern interpretiert McQueen die Gefangenen als politisch motivierte «Action Painters», die Exkrement in ein künstlerisches Ausdrucksmedium zwischen Schrift und Bild verwandelten. Tatsächlich wurden die Schmutzmalereien an den Wänden des Maze Prison auch als Farbgrund benutzt, in den geheime Botschaften geritzt wurden, so wie der Darm oder die Mundhöhle als Verstecke für Briefe mit winziger Schrift dienten. Im Laufe der Zeit hatten sich zahlreiche Zellwände in Tafeln verwandelt, in die sich die Erfahrungen und das Wissen der Häftlinge mit skatologischer Schrift einschrieben.¹¹ Um

6 HUNGER, Steve
McQueen, GB
2008.

¹¹ Allen Feldman hat die Zellen der H-Blocks als historische Membran beschrieben, in

über die Köpfe der Wächter hinweg zu kommunizieren und die architektonisch erzwungene Isolation aufzubrechen, eigneten sich die Gefangenen auf diese Weise Gälisch an, das als «language of purification» zudem in besonderer Weise geeignet war, um Schmutz in Sprache zu verwandeln und die Körper damit symbolisch zu reinigen. Diese Verwandlung des Körpers in Schrift grundiert noch die Nahrungsverweigerung, die in einer intimen Beziehung zum Schreiben steht. Angesichts der beachtlichen Textproduktion der Hungerstreikenden will es Maud Ellmann regelrecht so scheinen, als habe die Prosa das Fleisch ihrer Verfasser ausgezehrt (1994, 43 u. 151). Es ist diese Diskursivität des Körpers, die McQueen an der Geschichte Bobby Sands' in besonderer Weise interessierte: «the whole idea that this person, in order to be heard, stopped eating, the whole idea that he got louder through refraining to eat» (zit. n. Dollar 2009, o.S.).¹²

Wiederholt kontrastiert McQueen die dunkle Farbigkeit der Exkreme mit reinem Weiß. Geradezu emblematisch wirkt eine wiederholte Einstellung, die einen Gefängniswärter, breitbeinig aufgestellt und rauchend, vor einer schneebedeckten Ziegelsteinmauer zeigt, während feine Flocken vom Himmel schweben. In Großaufnahme ist zu sehen, wie eine dieser Schneeflocken auf seine blutig geschlagenen Fingerknöchel fällt und bei der Berührung mit der warmen Haut schmilzt. Die schmerzenden Wunden, die selbst den Prügelknecht als Gezeichneten erscheinen lassen, und die beruhigende Kälte der Schneeflocke – all das überträgt sich als Empfindung auf den Zuschauer.¹³ Die sinnliche Färbung der Bilder durchwirkt noch die formalsten Kompositionen, so dass der gesamte Film unweigerlich am Zuschauerleib erfahren wird. Zum Ende setzt sich das Weiß, das zuvor nur Inseln der Ruhe im Lärm der gepeinigten Körper markierte, gänzlich durch.

Die letzten Wochen seines Lebens verbringt Bobby Sands (Michael Fassbender), gebadet und in weiße Laken hüllt, auf der Krankenstation, wo ihm die Fürsorge eines Arztes zuteil wird, der seinen wundgelegenen Leib auf ein weiches Lammfell bettet und ein Drahtgestell vorsich-

die sich die Erinnerungen der Gefangenschaft mit skatologischer Schrift eingeschrieben: «An entire genealogy of resistance was etched with pain and endurance into the material of imprisonment. Both the mind and the bodies of the prisoners passed into this cell membrane through the media of their writing and the fecal transcription of their political condition» (1991, 217).

12 Zum Verhältnis von Körper und Sprache in den Werken Steve McQueens vgl. Mac Giolla Léith 2008.

13 Vgl. hierzu die Aussage McQueens: «If you see a drop of rain on someone's knuckle, you feel it because you know that physical sensation [...]. That sensory experience brings you closer to an emotional one» (zit. n. Lim 2009, o.S.).

tig darüber stülpt, so dass das Laken die über die Knochen gespannte Haut nicht berührt. McQueen setzt den Hungerstreik als ein allmähliches Verschwinden in Szene, als Leichtwerden, das heftig durchzuckt wird von Momenten, in denen sich der schwache Körper noch einmal aufbäumt. Einmal fällt eine weiße Daunenfeder zu Boden, während das Krankenbett im Hintergrund schwerelos zu schweben scheint, bis sich auch die meist statische Kamera aus ihrer Verankerung löst und zittrig durch den Raum gleitet. An keiner Stelle jedoch, selbst in den reinsten Imaginationen des Weißen, streift der Film seine Körperlichkeit ab. Das Zarte, Transparente, Schwebende appelliert an die Sinne ebenso wie das Drastische, Opake, Erdschwere; die Berührung einer Schneeflocke auf der Haut wird vom Zuschauer nicht weniger intensiv erlebt als die Zwangswaschungen mit einem Besen. So evoziert der Film eine unreine Sichtbarkeit längst nicht nur in den Darstellungen des *dirty protest*, sondern sucht sie als durchgängiges Prinzip.

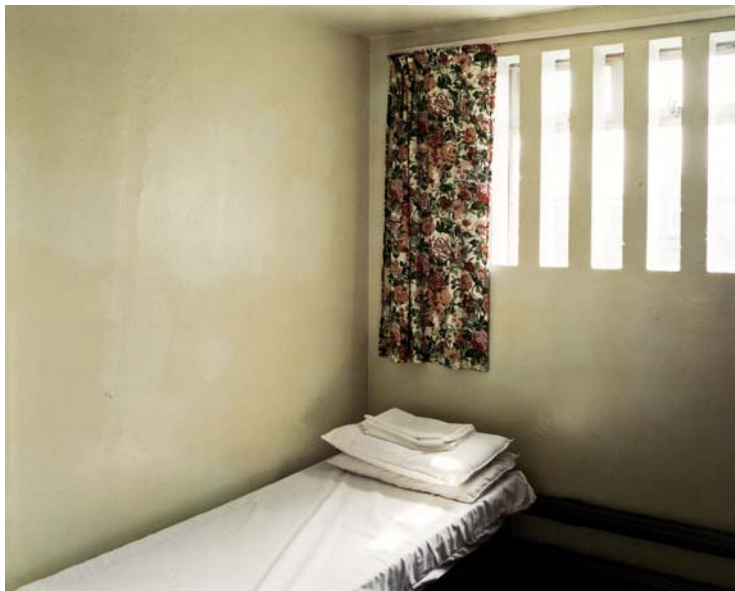
Skatologische Kunst

Die H-Blocks des Maze Prison waren in der Vergangenheit zwar durchaus Gegenstand künstlerischer Darstellung,¹⁴ doch konfrontiert kaum eine davon den Betrachter mit dem *dirty protest*, den McQueen in viszeralen Bildern inszeniert.¹⁵ In merkwürdigem Kontrast stehen die skatologischen Bilder seines Films zu den dokumentarischen Fotografien Donovan Wylies, der nach der Schließung des Gefängnisses eine Architektur vorfand, in der die Spuren der gelebten Geschichte gänzlich getilgt waren (vgl. White 2010). Wylies zweiteiliger Fotoessay zeigt unter anderem 24 Zellen aus dem B-Flügel des H-Block 5, die einander auffallend gleichen: reinweiße Betten mit ordentlich gefalteten Laken auf den Kopfkissen, darüber jeweils ein zur Seite gezogener Vorhang aus bunt gemustertem, gestreiftem und geblühtem Stoff, der den Zellen eine merkwürdig unpassende, puppenstubenhafte Häuslichkeit verleiht. Aus den vertikalen Fensterschlitzern über dem Kopf-

14 Beispielsweise in den Werken des Künstlerehepaars Richard Hamilton und Rita Donagh, die 1983 in der gemeinsamen Ausstellung *A Cellular Maze* in der Orchard Gallery in Londonderry gezeigt wurden.

15 Eine Ausnahme ist Richard Hamiltons großformatiges Diptychon *The Citizen* (1981–1983). Basierend auf einem Einzelbild aus einer Fernsehdokumentation zeigt die rechte Seite die lebensgroße Figur eines Gefangenen, der sich in seiner Zelle dem Betrachter zuwendet, während auf der linken Seite die mit Kot beschmierte Wand zu sehen ist. Den Impuls für die Arbeit an dem Gemälde gab eine 30-minütige Reportage über den Hungerstreik im Maze-Gefängnis, die den Titel *The H-Block Fuse* trug und in der Reihe «World in Action» am 24. November 1980 ausgestrahlt wurde.

7 Donovan
Wylie, *Maze I*,
Fotografie aus
der Serie «H-5, B
wing, Twenty-
four cells»,
2002/03.



ende fällt helles Tageslicht herein, unter dem die Geister der Vergangenheit, wie Murnaus Nosferatu, scheinbar zu Staub zerfallen sind. Nichts an diesen weiß und hellblau gestrichenen Räumen zeugt mehr von den skatologischen Wandmalereien von einst. Der in Belfast geborene Magnum-Fotograf Wylie verbrachte in den Jahren 2002/03 beinahe hundert Tage vor Ort, um die verlassene Gefängnisstätte mit der Großformatkamera zu fotografieren. 2007/08 kehrte er dorthin zurück, um die Abrissarbeiten zu dokumentieren: als einen Prozess des Abtragens von Schichten, die das Verschwinden festhalten, aber keine Antworten freilegen.¹⁶

Die wenigen Archivbilder, die während der Recherchen zum Film gefunden wurden, gewährten kaum Einblick in die konkreten Umstände des *dirty protest*, für die sich McQueen in besonderer Weise interessierte. Angesichts der spärlichen Berichterstattung in den britischen Medien darf zu Recht von einer «historischen Amnesie» (Leech 2008, o.S.) die Rede sein, auf die der Film bei seinem Erscheinen

16 Im Nachwort zum zweiten Band seines Fotoessays schreibt Donovan Wylie: «As each layer fell one had the sense of getting closer to something, and the falling of each layer became, for me, a moment to contemplate why all of this happened. But the further one penetrated, the less seemed to be revealed, as if there were no answers at all» (2009, o.S.).

trifft. McQueen füllt die Leerstellen der Berichterstattung mit visuellen Details, die wohl kaum eine Chance gehabt hätten, den Weg in die Geschichtsbücher oder Abendnachrichten zu finden, weil ihre schockierende Sinnlichkeit den Informationswert weit übersteigt. Geleitet von Fragen wie «What's it like waking up with maggots all over your body? What's it like with all these bluebottles dancing around your cell? At what point do you get used to all the feces on the wall?» (McQueen zit. n. Lim 2009, o.S.), richtet er die Kamera vor allem auf den Körper, dessen Verunreinigung er schonungslos sichtbar macht. Somit bringt er den Decken- und Hungerstreik nicht nur in Erinnerung, indem er das fast drei Jahrzehnte zurückliegende und in den Medien kaum mehr beachtete Ereignis öffentlich thematisiert, sondern verhilft ihm darüber hinaus zu einer in dieser Form noch nicht dagewesenen Sichtbarkeit.

Sichtbarkeit meint hier Einschreibung in das kollektive Gedächtnis, aber auch Errichtung einer bestimmten Blickordnung, in der sich Machtverhältnisse formulieren. In seiner Abhandlung zum Panoptismus der Gefängnisarchitektur hat Michel Foucault die Sichtbarkeit als eine besonders wirksame Technik der Machtausübung beschrieben. Ihr Prinzip beruht darauf, dass sie die Gefängniszelle in ein «kleines Theater» verwandelt, in dem der Gefangene permanent zu sehen ist, um auf diese Weise überwacht, kontrolliert, diszipliniert zu werden, während der Aufseher selbst unsichtbar bleibt (Foucault 1995, 257ff). Auf dieser systematisch errichteten Komplizenschaft von Sichtbarkeit und Disziplinierung beruhen auch die in McQueens Film geschilderten Zustände im Maze Prison. In seinem Buch *Formations of Violence* (1991), das die Erfahrungsberichte von 25 ehemaligen Häftlingen kommentiert, stellt Allen Feldman einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem *dirty protest* und dem zwingenden Blick der Disziplinarmacht her. Im Anschluss an Foucault liest er die Beschmutzung der Körper und Zellen als Widerstand gegen die vom Gefängnis aufgezwungene Sichtbarkeit, als Rückzug in das Versteck des eigenen Darms, dessen Inneres nach außen gestülpt wird:

The No Wash Protest by the prisoners re clothed their naked bodies with a new and repellant surface of resistance. The fecal cell, which the guards tended to avoid and mainly entered to inflict quick terror, also interrupted compulsory visibility. In its soiled condition the cell was no longer a unidimensional and totally transparent optical stage. The stained walls and the stench endowed the cells with a sensory opacity, resistant depth, and blackness within which the prisoners could shelter. There was a strong analogue

between the hiding of contraband by the prisoners in their rectal cavity and the withdrawal of the Blanketmen into the repelling depth of the scatological cell (Feldman 1991, 175).

Die Verschränkungen biologischer und politischer Dimensionen werden besonders deutlich, wenn Feldman hinsichtlich der rituell durchgeführten Spiegeldurchsuchungen des Afters von einer «optical colonization of the captive body» (ibid., 174) spricht, bei der sich die Kolonialgeschichte Nordirlands in die Körper der Häftlinge einschreibt.¹⁷

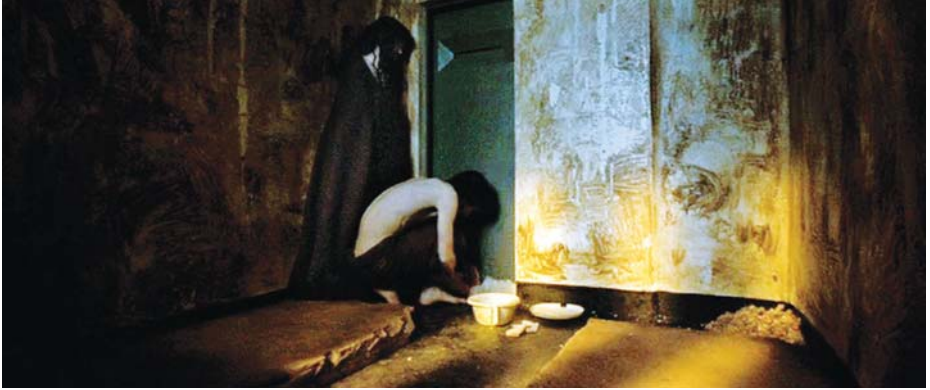
In der jüngeren Bilddebatte hat sich unter anderem W.J. T. Mitchell für die Mechanismen visueller Machtausübung interessiert, die speziell das Verhältnis von Betrachter und Bild grundieren.¹⁸ Wollte man Bildern, wie Mitchell vorschlägt, den fiktiven Status von Subjekten zuerkennen, so wären sie Verwandte des «Schwarzen Mannes» und des «Weibs»: «Subalterne, deren Körper mit dem Stigma der Differenz gezeichnet sind und die im sozialen Feld menschlicher Visualität sowohl als «Vermittler» als auch als Sündenböcke dienen» (2008, 66). Die den Blickverhältnissen inhärenten Machtbeziehungen haben auch in der Geschichte der Filmtheorie verschiedentlich Beachtung gefunden, etwa bei Laura Mulvey, die eine Opposition zwischen der «Frau als Bild» und dem «Mann als Träger des Blicks» errichtet (2003, 397),¹⁹ oder bei Christian Metz, der das «skopische Regime» des Kinos um einen voyeuristischen Zuschauer konstruiert, der ein Schauobjekt betrachtet, das diesen Blick nicht autorisiert hat (2000, 58ff).²⁰ Mitchell

17 «Colon» bedeutet im Englischen auch «Darm».

18 Hatte David Freedberg (1989) noch von der «Macht der Bilder» gesprochen, so nimmt Mitchell eine signifikante Verschiebung zum «Begehren der Bilder» vor, womit er dem Gedanken Rechnung trägt, dass Bilder möglicherweise schwächer sind, als man ihnen zuweilen zugesteht, wenn man sie zu Agenten ideologischer Manipulation, politischer Propaganda oder persönlicher Schädigung stilisiert. Diese Verlagerung der Perspektive führt «vom Modell der herrschenden Macht, der es sich zu widersetzen gilt, zum Modell des Subalternen, das es zu befragen bzw. (noch besser) auf ein Gespräch einzuladen gilt» (Mitchell 2008, 52).

19 Siehe zum Blickregime des Kinos aus aktueller gendertheoretischer Perspektive Silverman 1996.

20 Martin Jay hat auf den blinden Fleck bei Christian Metz hingewiesen, der sich bei der Konstruktion einer einseitigen und unumkehrbaren Blickbeziehung im Kino ausgerechnet auf Lacan stützt, der die Möglichkeit des zurückblickenden Bildes diskutiert hatte: «Metz could write of voyeurism as a one-way process, claiming that the screen does not look back at the spectator, whereas Lacan had claimed that the tin can floating on the water did in some sense «look back» at him, catching him in the scopic field of the «gaze»» (Jay 1993, 488f). Er beruft sich dabei auf die von Joan Copjec vorgebrachte These, dass die französische Filmtheorie stärker an Foucaults Konzeption des Panoptismus als an Lacans Theorie orientiert war (Copjec 1989).



geht über diese Positionen insofern hinaus, als er nach dem Begehren der Bilder fragt, dieses Blickregime zu durchbrechen und andere, komplexere und vielseitigere Rollen einzunehmen als diejenigen, die ihnen darin zugewiesen werden.

An einer Destabilisierung eingeübter Blickordnungen arbeiten zumal die Bilder der Abject Art, die den Zuschauer anziehen und gleichzeitig abstoßen. Hinsichtlich der *Molding Foods* von Cindy Sherman hat Hal Foster auch von einem Zerreißen des Bildes gesprochen, das hinter der Repräsentation ein Reales zum Vorschein bringt. Im Anschluss an Lacan denkt er dabei an die Möglichkeit, dass das Bild auf den Betrachter zurückblickt und somit eine bedrohliche Wirkung entfalten kann, die gewöhnlich durch formale und inhaltliche Konventionen künstlerischer Darstellung gebannt wird. Wo diese Konventionen unterlaufen werden, so Foster, zerbricht der Schirm, der den Betrachter vor dem Blick des Bildes schützt: «To this end it [contemporary art] moves not only to attack the image but to tear at the screen, or to suggest that it is already torn» (Foster 1996a, 110).²¹

Nun muss man nicht Apologetin Lacans sein, um die Argumentation nachzuvollziehen, dass das Bild vor allem dort zerreißt, wo es sich als Bild selbst überschreitet und dem Betrachter auf den Leib rückt. Shermans Ekelbilder «blicken zurück», indem sie dem Betrachter den Ballast der anhängenden Substanz ins Gesicht werfen. In ähnlicher Weise gelingt auch McQueen in *HUNGER* die Errichtung einer alternativen Blickordnung, in der die Sichtbarkeit nicht mehr nur eine Maßnahme der Unterwerfung und Disziplinierung, sondern zugleich auch ein

8 HUNGER, Steve
McQueen, GB
2008.

21 Siehe hierzu ausführlicher Foster 1996b.

Mittel des Widerstands gegen diese Maßnahme ist. Das von den Bildern provozierte Bedürfnis, den Blick von ihnen abzuwenden, wird vor diesem Hintergrund als Ausprägung einer Ästhetik des Widerstands sichtbar, die sich jenseits der erzählten Inhalte manifestiert. Mit dem Verhältnis der Gefangenen und der Wärter steht auch das des Bildes und des Betrachters zur Disposition, sofern das aus psychoanalytischer und feministischer Perspektive beschriebene skopische Regime des Kinos im Horizont der unreinen Sichtbarkeit neu zu fassen wäre: als eines, worin Blicke nicht mehr getragen, sondern ertragen werden.

Coda

Wenn Steve McQueen das Reine und das Unreine – das Sublime und das Abjekte, das Vertikale und das Horizontale, das Körperliche und das Optische – in *HUNGER* zusammenführt, so baut er in seinen Bildern eine Spannung auf, für die Pollocks *Drip Paintings* und ihre Rezeption eine historische Folie abgeben mögen. Mit seiner frühen Arbeit *FIVE EASY PIECES* (1995, s/w, 16mm), einer in unabhängigen Motivsequenzen durchgespielten Studie über Körper in Bewegung, scheint er sich in diese Geschichte regelrecht einzuschreiben. In einer der Sequenzen blickt die Kamera vom Boden aus nach oben, rahmt den Torso des Künstlers, der in Unterwäsche ins Bild tritt, um auf das Objektiv zu urinieren. Anschließend spuckt er in die Lache,²² als gelte es, ein Ausrufezeichen hinter eine Aussage zu setzen, die unverständlich bleibt, weil sie die Operationen des Verstehens selbst in Zweifel zieht – zumindest dort, wo sie sich auf die Formulierung einfacher Oppositionen verlassen.

Literatur

- Adams, Tim (1999) Steve McQueen. In: *guardian.co.uk*, 10. Oktober, www.guardian.co.uk/turner1999/Story/0,,201738,00.html.
- Balázs, Béla (2001a) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- (2001b) *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bois, Yve-Alain et al. (1994) The Politics of the Signifier II. A Conversation on the «Informe» and the Abject. In: *October* 67, Winter, S. 3–21.

²² Vgl. hierzu die Antwort Steve McQueens auf die Frage, ob er sich als schwarzer Künstler verstehe: «If I spit on the floor here, it is black spit. I can't escape from that, but I don't force it» (zit. n. Adams 1999, o.S.).

- Bottomore, Stephen (1999) The Panicking Audience? Early Cinema and the «Train Effect». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19, 2, S. 177–216.
- Buckle, Andrew (2010) Review: HUNGER (2008). In: *suite101*, 8. Dezember, www.suite101.com/content/review-hunger-2008-a318364.
- Cembalest, Robin (1993) Much Ado About «Doodoo». In *Art News*, September, S. 57f.
- Cheetham, Mark A. (1991) *The Rhetoric of Purity. Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Colacello, Bob (1990) *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*. New York, NY: HarperCollins Publishers.
- Copjec, Joan (1989) The Orthopsychic Subject. Film Theory and the Reception of Lacan. In: *October* 49, Sommer, S. 52–71.
- Demos, T. J. (2005) The Art of Darkness: On Steve McQueen. In: *October* 114, Herbst, S. 61–89.
- Dollar, Steve (2009) Q&A: Steve McQueen, director of HUNGER. In: *Stopsmiling*, 27. März, www.stopsmilingonline.com/story_detail.php?id=1218.
- Douglas, Mary (1985) *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*. Berlin: Reimer. [Zuerst englisch als: *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 1966.]
- Du Mont, Gisela Neven/Dickhoff Wilfried (Hg.) (1995) *Cindy Sherman im Gespräch mit Wilfried Dickhoff* (= *Kunst heute*, Nr. 14). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Ebert, Roger (2009) HUNGER. In: *Chicago Sun-Times*, 15. April, <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090415/REVIEWS/904159995>.
- Ellmann, Maud (1994) *Die Hungerkünstler. Hunger, Schreiben, Gefangenschaft*. Stuttgart: Reclam. [Zuerst englisch als: *The Hunger Artists. Starving, Writing, and Imprisonment*. London: Virago, 1993.]
- Fayet, Roger (2003a) *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*. Wien: Passagen.
- (Hg.) (2003b) *Vérlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*. Wien: Passagen.
- (2009) Vom «Nirwana der Reinheit» zur Fäkaliendose. Un/reinheit und Post/moderne. In: Malinar/Vöhler 2009, S. 251–277.
- Feldman, Allen (1991) *Formations of Violence. The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Fiedler, Konrad (1991) Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit [1887]. In: ders.: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Hg. v. Gottfried Boehm. 2. Aufl. München: Fink, S. 81–110.

- Foster, Hal (1996a) *Obscene, Abject, Traumatic*. In: *October* 78, Herbst, S. 106–124.
- (1996b) *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Foucault, Michel (1995) *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 11. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Zuerst französisch als: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.]
- Freedberg, David (1989) *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Greenberg, Clement (1997) *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hg. v. Karlheinz Lüdeking. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst.
- (1997a) Zu einem neueren Laokoon [1940]. In: ders. 1997, S. 56–81.
- (1997b) Modernistische Malerei [1960]. In: ders. 1997, S. 265–278.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Kappelhoff, Hermann (2009) Schmutzige Bilder, glänzende Unterhaltung: die sauberen Trennungen des Postmodernen Kinos. In: Malinar/Vöhler 2009, S. 279–292.
- Krauss, Rosalind (1993a) Cindy Sherman: Untitled. In: *Cindy Sherman 1975–1993*. München/Paris/London: Schirmer/Mosel, S. 17–212.
- (1993b) *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.
- (1996) «Informe» without Conclusion. In: *October* 78, Herbst, S. 89–105.
- Kristeva, Julia (1982) *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, NY: Columbia University Press. [Zuerst französisch als: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.]
- Leech, Kirk (2008) A Delayed Appetite for the Facts. Why is the British left so shocked about the events in Northern Ireland portrayed in Steve McQueen's powerful film, HUNGER? In: *guardian.co.uk*, 21. Oktober, www.guardian.co.uk/commentsfree/2008/oct/21/northernireland-northernireland.
- Lim, Dennis (2009) History Through an Unblinking Lens. In: *The New York Times*, 6. März, www.nytimes.com/2009/03/08/movies/08lim.html.
- Loiperdinger, Martin (1996) Lumières Ankunft des Zuges. Gründungsmythos eines neuen Mediums. In: *Kintop* 5, S. 37–70.
- Lüdeking, Karlheinz (1997) Vorwort. In: Greenberg 1997, S. 9–27.
- Mac Giolla Léith, Caoimhín (2008) Flesh Becomes Words. In: *Frieze* 117, September, www.frieze.com/issue/article/flesh_becomes_words/.
- Malinar, Angelika/Vöhler, Volker (Hg.) (2009) *Un/Reinheit. Konzepte und Praktiken im Kulturvergleich*. München: Fink.
- Menninghaus, Winfried (2002) *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Metz, Christian (2000) *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster: Nodus-Publ. [Zuerst französisch als: *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977].
- Mitchell, W. J. T. (2008) Was will das Bild? In: ders.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck, S. 46–77. [Zuerst englisch als: *What Do Pictures Want? In: In Visible Touch. Modernism and Masculinity*. Hg. v. Terry Smith. Sydney: Power Publications, 1997, S. 215–232.]
- Mulvey, Laura (1991) A Phantasmagoria of the Female Body. The Work of Cindy Sherman. In: *New Left Review* 188, Juli/August, S. 137–150.
- (2003) Visuelle Lust und narratives Kino. In: *Texte zur Theorie des Films*. Hg. v. Franz-Josef Albersmeier. Stuttgart: Reclam, S. 389–408. [Zuerst englisch als: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16, 3, 1975, S. 6–18.]
- Naifeh, Steven/Smith, Gregory White (1989) *Jackson Pollock. An American Saga*. London: Barrie & Jenkins.
- Raverty, Dennis (2005) *Struggle Over the Modern. Purity and Experience in American Art Criticism 1900–1960*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- Rebentisch, Juliane (1996) Abject, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen. In: *Texte zur Kunst* 6, 24, November, S. 82–93.
- Sedofsky, Lauren (1996) Down and Dirty. Lauren Sedofsky Talks with Rosalind Krauss and Yve-Alain Bois. In: *Artforum*, Sommer, S. 91–136.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. New York, NY: Routledge.
- Tecklenburg, Nina (2006) How to do Art with Shit. Ekel als ästhetische Erfahrung. In: *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. Hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. München: Fink, S. 247–259.
- Vogel, Amos (2000) *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [Zuerst englisch als: *Film as Subversive Art*. London: George Weidenfeld & Nicholson, 1974.]
- Wagner, Anselm (Hg.) (2010) *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*. Wien/Berlin: Lit.
- White, Mo (2010) The Maze Prison in Recent Filmic Representations: Steve McQueen's *HUNGER* and Donovan Wylie's *The Maze*. In: *The Art Book* 17, 2, S. 63f.
- Whitney Museum of American Art (1993) *Abject Art. Repulsion and Desire in American Art*. Aust. Kat. New York, NY: Whitney Museum of American Art.
- Wiesing, Lambert (2008) *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Neuauf. Frankfurt a. M.: Campus.
- Wulff, Hans J. (2001) Fäkale Ordnungen: Drei erste Überlegungen zu einer Geschichte und Phänomenologie des Pinkelns und Scheißens im Film. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, April 2001, www.derwulff.de/10-7.
- Wylie, Donovan (2009) *Maze*. 2 Bde. Göttingen: Steidl.