

**ÜBER KÖRPER UND KONFLIKTE.**  
**MONA HATOUMS *THE NEGOTIATING TABLE* (1983)**  
ON BODIES AND CONFLICTS.  
MONA HATOUM'S *THE NEGOTIATING TABLE* (1983)

Kowalewski, Laura

Leuphana Universität Lüneburg  
Kulturwissenschaften – Culture, Arts and Media  
Master-Thesis

Erstprüferin: Prof. Dr. Susanne Leeb  
Zweitprüferin: Prof. Dr. Beate Söntgen

Abgabedatum: 10. Mai 2016

## **INHALTSVERZEICHNIS**

<b>0 EINFÜHRUNG ÜBER KÖRPER UND KONFLIKTE</b>	<b>2</b>
<b>1 DER KÖRPER AUF DEM VERHANDLUNGSTISCH</b>	<b>10</b>
<i>1.1 KÖRPERLICHKEIT, FLEISCHLICHKEIT, ENDLICHKEIT</i>	<b>11</b>
<i>1.2 KÖRPER ALS MEDIUM DER KRITIK</i>	<b>17</b>
<b>2 POLITISCHE SITUATIONEN AUF DEM VERHANDLUNGSTISCH</b>	<b>24</b>
<i>2.1 DER KÖRPER DER »ANDEREN«</i>	<b>25</b>
<i>2.2 »DIS-ORIENTALISMUS«</i>	<b>31</b>
<i>2.3 DIE LUST AM TOD</i>	<b>36</b>
<b>3 MACHTVERHÄLTNISSE IM AUSSTELLUNGSRAUM</b>	<b>44</b>
<i>3.1 DER KÖRPER ALS UN-/SPEZIFISCHES OBJEKT</i>	<b>45</b>
<i>3.2 DAS LEID ANDERER</i>	<b>54</b>
<b>4 FRAGMENTARISCHE KÖRPER UND GESCHICHTE</b>	<b>63</b>
<b>QUELLENVERZEICHNIS</b>	<b>71</b>
<i>LITERATUR</i>	<b>71</b>
<i>ONLINE-QUELLEN</i>	<b>79</b>
<b>ABBILDUNGEN</b>	<b>80</b>
<b>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</b>	<b>86</b>
<b>EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG</b>	

## **O EINFÜHRUNG ÜBER KÖRPER UND KONFLIKTE**

Der Körper charakterisiert sowohl leblose als auch lebende Gestalten. Insbesondere der menschliche Körper gilt als Austragungsort von Konflikten, Mechanismen der Macht und des Widerstands, die sowohl von außen als auch von innen auf ihn einwirken und zu einem andauernden Spannungsverhältnis beitragen. In der Bildenden Kunst, so stellt Hans Belting in seiner *Anthropology of Images* (2014) heraus, ist der Körper bzw. seine Darstellung vor allem ein Menschenbild, eine „Metapher, mit der wir eine Idee des Menschen ausdrücken“<sup>1</sup>.

Dem Gebrauch des Körpers als Zeichenträger widmet sich auch die Künstlerin Mona Hatoum. In ihrer Performance *The Negotiating Table* (1983) entfaltet sie mannigfaltige Menschenbilder. In der Inszenierung liegt Hatoum mit Blut und Eingeweiden in Plastikfolie gewickelt mehrere Stunden auf einem Tisch, umgeben von Stühlen und kommentiert durch eine Tonspur, die Ereignisse des Libanonkriegs von 1982 zitiert. Durch diese Einbettung in einen politischen Kontext wird Hatoums Körper zu einer Projektionsfläche von Menschenbildern und mit Fragen von Schuld, TäterInnenenschaft, Opfertum und Versehbarkeit konnotiert. Der verwundete Körper wird als Ergebnis eines internationalen Konflikts und damit als Resultat von Machtverhältnissen, die im und am Körper wirken, präsentiert. *The Negotiating Table*, so Hatoum selbst, „was the most direct reference I had ever made to the war in Lebanon“<sup>2</sup>. Aus der Position des Exils setzt sich die Künstlerin mit dem Nahost-Konflikt auseinander und bringt ihn 1983 in die leibliche Realität des kanadischen Ausstellungsraumes.

Diese Arbeit untersucht, welcher Art der Körper ist, den Mona Hatoum den BetrachterInnen präsentiert und welche Konflikte referiert werden, die durch einen ersten Blick auf den Körper nicht direkt wahrnehmbar sind. Hierzu wird betrachtet, in welcher Beziehung Hatoums Körper zu seiner Umwelt steht, die sowohl konkret den Ausstellungsraum als auch politische Kontexte und kunsthistorische Referenzen meint. Des Weiteren wird analysiert, inwiefern ihr Körper sich als Subjekt behaupten und identifiziert werden kann. Im ersten Kapitel wird dafür auf eine Geschichte der Performance-Kunst zurückgegriffen. Im Vergleich zu den Wiener Aktionisten, die sich

---

<sup>1</sup> Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Reihe Bild und Text, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001, S.87.

<sup>2</sup> „Artist’s Writings. Interview with Sara Diamond, 1987“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.124-133, hier S.124ff.

ebenfalls mit Krieg auseinandersetzen, sowie ein persönliches und gesellschaftliches Nachkriegstrauma aufarbeiten, wird die Funktion der Darstellung eines Kriegsoffiziers in Hatoums Performance untersucht. Im zweiten Kapitel wird die Bedeutung der Opferdarstellung für die Gesellschaft weitergehend analysiert. Welche Funktion übernimmt der Leichnam in der Gesellschaft und in welchem Verhältnis steht der Opferleib zur Welt? In Anbetracht des blutenden und scheinbar geöffneten Körpers, der seine Eingeweide entblößt, wird auch das Konzept des »Fragments« in Bezug auf eine „verlorene“ palästinensische Identität, Bilder von kannibalistischen Szenen, sowie eine moderne Lebenserfahrung hinterfragt. Der hierin schon als zerrissen und ambivalent angedeutete Körper wird daher im dritten Kapitel der Idee eines kompakten und ganzheitlichen Objekts der Minimal Art gegenübergestellt. Insbesondere Fragen nach Machtverhältnissen im Ausstellungsraum sowie dem Subjekt- bzw. Objektstatus eines Körpers wird hier im Vergleich von Hatoums Performancekörper zu Robert Morris' Performativer Plastik *Column* (1960) nachgegangen. Zudem wird untersucht, mit welchen Mitteln Hatoums anonymer und verletzter Körper im Ausstellungsraum bei den BetrachterInnen welche Reaktionen hervorrufen kann. Wie kann das dargestellte Leid wahrgenommen und reflektiert werden? Im letzten und vierten Kapitel werden gewonnene Erkenntnisse genutzt, um Hatoums Positionierung in und Haltung zu einer westlichen Kunstgeschichte zu diskutieren.

In der Literatur zum Werk *The Negotiating Table*, die größtenteils aus Ausstellungskatalogen und Interviews mit der Künstlerin besteht, wird primär der politische Kontext der Performance thematisiert. Die Typologie der vorhandenen Literatur führt schließlich auch dazu, dass vielmehr das Œuvre Hatoums in seiner Breite mit seinen Kernthemen des Exils, des Fremden und Un-Heimlichen, der Identität, der Körperinszenierung und ihrer Wahrnehmung durch die BetrachterInnen thematisiert und daher einzelne Werke nicht eingehender analysiert werden<sup>3</sup>. Sie werden daher infolge um weitere kunsthistorische und -theoretische Publikationen ergänzt.

Als aufschlussreich für die Betrachtung und Analyse der Performance *The Negotiating Table* haben sich besonders folgende Publikationen erwiesen: *Mona Hatoum* (1997), herausgegeben von Michael Archer, Guy Brett und Catherine de Zegher im Rahmen

---

<sup>3</sup> Hier steht der Körper im physischen Sinn sowohl für Hatoums Körper, den sie in den Performances der 1980er Jahre einsetzt, als auch für die Objekte, die sie infolge vermehrt in Installationen präsentiert. Insbesondere Hatoums ungewöhnlicher, da von seinen ursprünglichen Funktionen und Zwecken entfremdeter Gebrauch von Haushaltsgeräten und anderen alltäglichen Gebrauchsobjekten, wird mit Freuds Konzept des Un-Heimlichen in Beziehung gestellt.

der Contemporary Artists-Reihe des Phaidon Verlags, versammelt diverse Interviews mit der Künstlerin sowie von Hatoum selbst angeregte Gastbeiträge, darunter Auszüge von Edward Saids *Reflections on Exile*. In den Interviews kommen Machtverhältnisse im Ausstellungsraum im Sinne von Blickregimen, Körperwahrnehmungen und dem Konzept des Panopticons vor, ebenso wie Fragen der Lebenserfahrung im Exil, des Konzepts des »Anderen« und der Wahl des Mediums der Performance. Der Katalog *Mona Hatoum* (2004), herausgegeben von der Hamburger Kunsthalle, dem Kunstmuseum Bonn und Magasin 3 Stockholm Konsthall, entstanden infolge der ersten großen Einzelausstellung von Mona Hatoum in Deutschland und Schweden, thematisiert ebenfalls das Exil, wobei der Körper ins Verhältnis zu einer globalisierten Welt gesetzt und dieses Verhältnis als Machtverhältnis charakterisiert wird. Fragen nach Subjektivität, Identität und Bewusstsein werden hierin als Ganzheiten reflektiert, die Hatoum in ihrem Werk aber nicht als solche präsentiert. In diesem Ausstellungskatalog wird erstmalig ein umfassendes und kommentiertes Werkverzeichnis der Arbeiten der Künstlerin publiziert, das auch ihre frühen performativen Arbeiten berücksichtigt. Hatoums Materialbewusstsein, vor allem in Bezug auf ihre neueren installativen Arbeiten, wird deutlich und mit der Ästhetik minimalistischer Werke verknüpft. *Mona Hatoum* (2015), herausgegeben von Mona Hatoum und Christine Van Assche infolge der Wanderausstellung, die 2015 im Centre Pompidou in Paris zu sehen war, nun von Mai bis August 2016 in der Tate Modern in London präsentiert wird und schließlich im Kiasma in Helsinki zu sehen sein wird, bindet das Werk Hatoums vor allem auch an seine Örtlichkeit, die Institution oder den öffentlichen bzw. städtischen Raum, um Reaktionen von BetrachterInnen auf ihr Werk einzuordnen. Die Dislozierung Hatoums als Exilantin wird hier fruchtbar an eine Grenzüberschreitung des Materials gebunden und mit dem Begriff einer »(post-)minimalistischen Politik« bezeichnet.

Zur eingehenden Analyse des von Hatoum präsentierten blutenden, fleischlichen Körpers im Kontext des Nahost-Konflikts wird Literatur herangezogen, die zum einen den Körper als Material betrachtet und zum anderen die Körper-Geist-Problematik westlicher Philosophie reflektiert. In dieser Funktion wird vor allem auf verschiedene Werke Maurice Merleau-Pontys sowie Sebastian Hackenschmidts, Monika Wagners und Dietmar Rübels *Lexikon künstlerischen Materials* (2002) und dem von Barbara Baert herausgegebenen Band *Fluid Flesh* (2009) zurückgegriffen. Eine erste kunsthistorische Rahmung von *The Negotiating Table* erfolgt über die Geschichte der Perfor-

mance und Body Art mittels Amelia Jones feministischer Perspektive in ihrer Publikation *Body Art/Performing the Subject* (1998), und dem historischen Abriss, der von Amerika bis Japan reicht, im *Out of Actions*-Ausstellungskatalog (1998), herausgegeben von Peter Noever, sowie dem „Body Art“-Eintrag von Doris Krystof in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002), herausgegeben von Hubertus Butin. Für den Vergleich von Hatoums Performance mit den Arbeiten der Wiener Aktionisten wird aufgrund seiner umfassende Analyse der Traumabewältigung und Autotherapie qua Kunstschaffen Gerald Schröders Publikation *Schmerzsmänner* (2011) bemüht.

Die Betrachtung der Performance als politische Situation auf dem Verhandlungstisch erfolgt in Bezug auf das Konzept der »Anderen« als ethnische Minderheit über Edward Saids Ausführungen zum *Orientalismus* (2014, c1978) sowie als geschlechtlich dominierte Personengruppe über Elisabeth Bronfens *Nur über ihre Leiche* (1994). In der Weiterführung des Konzepts des Orientalismus zum »Dis-Orientalismus« als Erfahrungs- und Kunstschaffensweise Exilierter werden Gannit Ankoris Veröffentlichung *Palestinian Art* (2006), Jaleh Mansoors Artikel „A Spectral Universality“ in *October* (2010) sowie Edward Saids Essaysammlung *Reflections on Exile* (2012) herangezogen. Eine Analyse des Körpers als Opfer von Kannibalismus wird sowohl unter dem Vorzeichen des Lustmords mit Manfred Rißes *Abendmahl der Mörder* (2007), Deborah Camerons und Elizabeth Frazers *Lust am Töten* (1990) und Maria Tatars *Lustmord* (1997), sowie unter dem Vorzeichen des Vatermords mit Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1978, c1913) durchgeführt.

Die Untersuchung der Machtverhältnisse im Ausstellungsraum als Begegnung des Körpers mit BetrachterInnen wird zum einen am Beispiel bzw. im Vergleich zur minimalistischen Kunst von Robert Morris qua den „Manifesten“ des Minimalismus von Michael Fried („Kunst und Objekthaftigkeit“) und Donald Judd („Spezifische Objekte“) erfolgen. Der Ausstellungskatalog *Robert Morris. The Mind/Body Problem* (1994) informiert über Morris' Werk und Georges Didi-Hubermans *Was wir sehen blickt uns an* (1999) rahmt den Vergleich von Morris' zu Hatoums Schaffen. Diese Blickmachtbeziehungen, die von Didi-Huberman thematisiert werden, werden in der Analyse im dritten Kapitel noch um den Artikel von Anna Chave „Minimalism and the Rhetoric of Power“ im *Art Magazine* (1990) erweitert. Die Diskussion der aus der Körperlichkeit resultierenden möglichen Betrachtung und Wahrnehmung der Performance von Hatoum erfolgt primär durch die differierenden Positionen von Susan Sontag in *Regar-*

*ding the Pain of Others* (2003), Judith Butlers *Raster des Krieges* (2010) und Giorgio Agambens *Homo Sacer* (2011).

Im letzten Kapitel werden schließlich ausgehend vom „zerrissenen“ Körper und Hatoums diasporischer Identität Konzepte des Fragments, der Nation und entangled history mit Linda Nochlins *The Body in Pieces* (2001), Homi Bhabhas *Nation and Narration* (1990) sowie Sebastian Conrads und Shalini Randeiras Einleitung „Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“ im Band *Jenseits des Eurozentrismus* (2013) diskutiert.

Die dreistündige Performance *The Negotiating Table* von Mona Hatoum (Abb.1,2), erstmalig aufgeführt am 23. November 1983 während ihrer Artist Residency in Kanada in der *SAW Gallery* in Ottawa, inszeniert einen verwundeten und leblosen Körper im Kontext von Tagesnachrichten und eröffnet damit einen Reflexionsraum zu Ursachen und Folgen internationaler Konflikte. Mona Hatoum performt *The Negotiating Table* 1983 außerdem im *N.A.C.* in St. Catherines und in *The Western Front* in Vancouver sowie 1984 beim *2nd International Festival of Performance* in Berkshire und der *Franklin Furnace Gallery*, New York. Zur Veranstaltungsreihe *Meeting Points 6* im *Haus der Kulturen der Welt*, Berlin, und im *Cultural Centre Onassis*, Athen, im Jahr 2012 wird die Performance erneut aufgeführt, jedoch nicht von Hatoum selbst.

Das Dokumentationsmaterial der Performance ist rar. Lediglich zwei Fotografien werden in den Publikationen zu Hatoum, in zumeist nur gering verändertem Ausschnitt, gezeigt (Abb.1,2). Eine längere Videodokumentation ist der Öffentlichkeit zwar zugänglich, aber kostenpflichtig. Neben wenige Sekunden langen Clips der Performance und des Re-enactments von 2012, die im Internet zugänglich sind, kann eine 20-minütige DVD bei der kanadischen Verleihplattform *Video Out Distribution* käuflich erworben werden, die einen Ausschnitt der Performance in *The Western Front* zeigt<sup>4</sup>. Auffällig ist, dass der end screen der Videodokumentation mit einem längeren Titel als dem in Ausstellungskatalogen und Monographien verwendeten schließt: *Bars, Barbs and Borders: The Negotiating Table*. Die Gründe der Verknapp-

---

<sup>4</sup> Die Re-enactments der Performance wurden im Rahmen der Reihe *Meeting Points 6* von einem Mann dargestellt, wie es der Ausstellungsdokumentation des *Cultural Centre Onassis* unter <https://youtu.be/UGMw5WNugUI> (Stand 09.05.2016) zu entnehmen ist.

Da in der Aufnahme von Hatoums eigener Performance, dokumentiert durch *The Western Front*, keine BesucherInnen zu sehen sind, bleibt unklar, ob es sich bei ihr um eine gesonderte Aufführung zur Dokumentation oder einen Ausschnitt der Performance in der Ausstellung handelt. Das Copyright liegt bei Mona Hatoum. Die Aufnahme ist eine *Western Front Videoproduction*, Verantwortlich für den Ton: David Kelln, Verantwortlich für die Kamera: Kate Craig.

pung des Titels, d.h. der Kürzung der *Bars, Barbs and Borders*, sind nicht bekannt. Der Eingang dieser Performance-Dokumentationen in eine museale oder private Sammlung ist ebenfalls nicht bekannt. Analysegrundlage dieser Arbeit sind die Foto- und Filmdokumentationen der Performance-Inszenierungen von Hatoum selbst, ergänzt durch einige wenige ZeitzeugInnenberichte.

Der Raum, in dem die Performance stattfindet, ist dunkel. Nur eine kegelförmige Deckenlampe wirft Licht. In ihrem »Spotlight« sind ein massiver, rechteckiger Holztisch und drei Holzstühle erkennbar. Sie stehen an den schmalen Kopffenden und an einer langen Seite des Tisches. Dieses »Rampenlicht« setzt jedoch vielmehr etwas in Szene, das sich auf dem Tisch befindet. Ein Körper, Mona Hatoums Körper, liegt dort und nimmt mit angewinkelten Beinen die gesamte Tischoberfläche ein. Er ist in eine transparente Folie gewickelt und an Füßen und Kopf mit Kordeln zugebunden. Hatoums Kopf ist in Mullbinden gewickelt, sodass weder ihr Haar noch ihr Gesicht hervorscheinen. Nur wenige Zentimeter der Augen- und Mundpartie sind freigelegt. Der Körper wirkt blind, stumm und identitätslos. Eine Stoffunterlage, sowie Mullbinden und Folie sind blutgetränkt. Das Lampenlicht reflektiert auf der Folie, die die Künstlerin wie ein Leichensack umschließt. Bei näherer Betrachtung werden ihre Hände und Gliedmaßen ersichtlich (Abb.2). Doch dort, wo ihr Bauch sichtbar sein sollte, quillt eine Masse von Eingeweiden hervor. Hatoum ist nackt und barfüßig: schutzlos. Sie atmet. Das Heben und Senken ihres Brustkorbs beschreibt die einzige Bewegung der dreistündigen Performance. Es ist Zeichen Hatoums Lebendigkeit, während die Verwehrtheit ihres Körpers sowie dessen Einschnürung ähnlich einem Leichensack auf ihr Ableben deuten.

Was ist passiert, woher kommt dieser Körper und wohin wird er transportiert? Die Regungslosigkeit und Verletzung des Körpers werfen diese Fragen auf. Bilder eines kollektiven Gedächtnisses werden aufgerufen: In der Schlacht gefallene SoldatInnen oder aber ZivilistInnen, die in ein Tuch geschlagen auf einer Bahre abtransportiert werden, erscheinen in der medialen Repräsentation als Zeichen von Sieg und Verlust im Kampf (Abb.3). Genauso erinnert der Körper nicht nur an Opfer einer Schlacht, sondern auch an Menschenopfer im Rahmen einer rituellen Tötung. Die Aufbahrung auf dem schmucklosen Tisch jedoch lässt weder konkret auf eine Opfergabe aus religiösen noch aus anderen ideologischen Motiven schließen. Die Zurichtung des blutigen und fleischigen Körpers wirkt archaisch und roh und steht im Kontrast zu den handwerklich verarbeiteten Objekten von Tisch und Stühlen, die den Körper tragen



und umgeben. Weiterhin erinnert die Performance an eine Totenwache. Die Aufbahrung auf dem Tisch ist wie bereits betont karg, kein Totenbett und kein Sarg rahmen die auseinanderfließende Masse von Fleisch und Körper. Die von Hatoum inszenierte Situation der Totenwache scheint weder dem Zweck einer militärischen noch privaten Trauerbewältigung angemessen. Grund dafür ist nicht nur der Körper, dem jegliche der Huldigung gebührende Präparation fehlt, sondern auch eine fortwährende Soundinstallation. Sie bricht die friedvolle oder feierliche Atmosphäre, die es zum Trauern bedürfte, mit der Sachlichkeit vermittelter Tagesnachrichten. Es sind Stimmen von NachrichtensprecherInnen und PolitikerInnen, die unerlässlich den Krieg im Libanon und Frieden zugleich bekunden. Es ertönen Nachrichten über den israelischen Libanonfeldzug («Operation Peace for Galilee»), Waffenexporte im Wert von Milliarden Dollar sowie den Massenmord in palästinensischen Flüchtlingsheimen in Beirut. Es erklingen Bekundungen der Besorgnis der UN, die schließlich Sicherheitsräte vor Ort unterstützen will. Kein Satz wird in Gänze wiedergegeben. Die Kommentare werden eingespielt, abgebrochen, vom Rauschen der Aufnahme oder von neuen Kommentaren überlagert. Die Mehrheit der RednerInnen spricht distanziert, klar und mit Nachdruck. Eine emotionale Beziehung zum Körper, der auf dem Verhandlungstisch zu sterben scheint, ist von den RednerInnen nicht zu vernehmen.

Die Performance *The Negotiating Table* markiert mittels der Tonspur Territorien von Konflikten – der Nahe Osten, Galiläa und Beirut werden zur geografischen Verortung genannt. Es werden jedoch keine konkreten VerhandlungspartnerInnen benannt oder bewertet, die im übertragenen und wortwörtlichen Sinn an dem *Negotiating Table* sitzen. Die Stühle sind leer. Sollen die BetrachterInnen sich an den Tisch setzen? Besonders einladend wirkt der Verhandlungstisch nicht. Grund dafür ist das Objekt bzw. Subjekt der Verhandlung; der blutige Körper. Er wirkt durch die Beleuchtung und Einschnürung in Plastikfolie sowie seinen ruhigen Atem zunächst faszinierend. Der Lichtkegel, in dessen Zentrum sich der Tisch mit Hatoum befindet, inszeniert ihren Körper nicht nur prominent, er inspiziert, auratisiert und glorifiziert ihn auch. Je näher die BetrachterInnen an den Tisch heranschreiten, desto unheimlicher und Besorgnis erregender wirkt wiederum der Körper auf sie, der sich wie in einem Schwebezustand zwischen Leben und Tod befindet<sup>5</sup>. Er verweist auf die Versehrbarkeit und Sterblichkeit des menschlichen Körpers und somit dem der BetrachterInnen selbst.

---

<sup>5</sup> Sowohl auf den Fotos als auch in der filmischen Aufnahme sind keine BetrachterInnen zu sehen. Siehe hierzu Erskine, in: *The Citizen*, Ottawa, 24, November 1983, Übersetzung Anne Bartz, zit. n. Chris-

Hatoums verletzter, sterbender Körper tritt als »tableau vivant« in Erscheinung. Sie verlebendigt die benannten Bilder von Toten und Opfern aus einem kollektiven Gedächtnis. Im Ausstellungsraum bewegen sich die BetrachterInnen frei um dieses »tableau vivant«. Allerdings wirkt die dreistündige Performance durch Hatoums Regungslosigkeit auch wie eine Rauminstallation, die von einer Tonspur begleitet wird. Anders gesagt: Durch die Zurücknahme ihrer eigenen Person und ihres eigenen Körpers in einen anonymen, starr liegenden Körper überlässt Hatoum den Ausstellungsraum den BetrachterInnen. Sie werden qua Affizierung und Bewegungsraum zu den handelnden AkteurInnen der Performance.

Eine Betrachterin erläutert die Bewegung der BetrachterInnen im Raum als einen kollektiven Verhaltenswandel von der Faszination zur Abscheu angesichts des blutigen Körpers:

„Die Teilnehmer der Performance drängten sich zunächst um das Opfer auf dem Tisch und schauten es sich genau an – aus einem Impuls heraus, der vergleichbar ist mit der makabren Neugier derer, die bei Autounfällen anhalten, um zuzugucken. Der Schrecken der Situation schlug bald in stille Abscheu um und ließ alle zurückweichen. Die Teilnehmer zogen sich langsam immer weiter zurück, bis die meisten so weit wie irgend möglich vom Schauplatz entfernt waren und sich an der Wand entlang platziert hatten. Dieser Sicherheitsabstand entsprach am ehesten der Gefährlosigkeit, eine Krisensituation im Fernsehen zu verfolgen“<sup>6</sup>.

Während in dieser Einzelaussage auf der Affektebene argumentiert wird, verweist sie auch darauf, dass durch die Wahrung eines Sicherheitsabstands, sich vermutlich keineR der BetrachterInnen an den Verhandlungstisch gesetzt hat. Der Vergleich aber zur medialen Repräsentation von Krisensituationen ist insofern hinfällig, da Hatoum diese Nachrichten selbst einspielen lässt. Sie bilden das Rauschen unter dem „stummen [Leiden]“ des blutigen Körpers<sup>7</sup>. Diese nüchtern und distanziert vorgetragene Nachrichten und ihre Friedensbekundungen stehen dabei im starken Kontrast zum verkehrten Körper. BetrachterInnen der Performance berichten von der Konfrontation mit der „eigenen Untätigkeit und Passivität“ und einer „tiefen Kluft zwischen der Realität und ihrer Darstellung, wie sie [...] täglich von Politikern und Medien [...] auf-

---

troph Heinrich, „Artist at Work. Kommentiertes Werkverzeichnis der Performances“, in: Hamburger Kunsthalle, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Magasin 3 Stockholm Konsthall, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S.81-129, hier S.101ff.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Heinrich, „Artist at Work“, S.104f.

getischt wird“<sup>8</sup>. Die ursprünglichen Neugierde der BetrachterInnen weicht einem Gefühl der Ohnmacht. Die Diskrepanz der Repräsentation von Krisenberichten und dem Körper als ihr Schlachtfeld verstärkt eine Zerrissenheit in den BetrachterInnen. Es ist ein Gefühl innerer Intensität, beschreibt Guy Brett, dass Hatoum in ihrer räumlich und zeitlich komponierten sowie körperlich konzentrierten Performance in den BetrachterInnen auslöst, ohne explizite Gewaltdarstellungen zu bemühen<sup>9</sup>. Diese Intensität, hervorgerufen durch eine Schere vom hilflosen, unfähigen, fast leblosen Opferkörper zu Tagesnachrichten von politischen Machtspielen, dient der Hinterfragung der Positionen aller am Machtspiel Beteiligten. Das Zurschaustellen des Leidens oder auch des Sterbens zeigt den PolitikerInnen, NachrichtensprecherInnen und den BetrachterInnen die realen Folgen politischer Verhandlungen auf. Die Auslassung von Gitterstäben, Stacheln und Grenzen im neuen Performance-Titel dient entsprechend der fokalen Verschiebung; nicht die Bewegungseinschränkung, Flucht und Freiheit werden thematisiert, sondern die Eigenmächtigkeit und Selbstbestimmung des Menschen bzw. menschlichen Körpers im Kontext politischer Verhandlungen. *The Negotiating Table* zwingt die BetrachterInnen ihre eigenen politischen Standpunkte, Entscheidungen und ihre Nicht-/Teilhabe zu reflektieren.

## **1 Der Körper auf dem Verhandlungstisch**

In Mona Hatoums Performance *The Negotiating Table* (Abb.1,2) kommt ihrem Körper eine zentrale Rolle zu, da nur seine Präsenz die Diskrepanz zwischen medialer Repräsentation und realen Folgen politischer Verhandlungen, insbesondere von Konflikten, aufzuzeigen vermag. In diesem Kapitel wird daher der Körper aus verschiedenen Perspektiven betrachtet: Ausgehend von Merleau-Pontys philosophischen Auseinandersetzungen mit dem Körper und seiner Annahme der chiastischen Verschränkung von Körper und Welt werden im weiteren Verlauf sowohl der »biologische« als auch der »soziokulturelle« Körper Mona Hatoums in der Performance untersucht. In Anbetracht soziokultureller Riten und Praktiken wird außerdem die Frage nach einem religiösen oder politischen »Opferleib« unter Bezugnahme auf die Verweise auf den Nahost-Konflikt im Werk verhandelt. Weiterhin wird die in Hatoums Performance

---

<sup>8</sup> Guy Brett, „Itinerary“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.32-87, hier S.44.

<sup>9</sup> Ders., „Entre spectateur et artiste: modes d'interaction“, in: Christine Van Assche, Mona Hatoum, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou (Paris-Metz), Paris: Centre Pompidou, 2015, S.38-53, hier S.43.

verübte Kritik kunsthistorisch in eine Genealogie der Body Art eingebettet, um im Vergleich Unterschiede und Weiterentwicklungen in *The Negotiating Table* festzustellen. Eine gesonderte Betrachtung erfährt hierbei der Vergleich zu den ebenso blutigen und fleischigen Performances der Wiener Aktionisten, denen es durchaus mehr Parallelen zu Hatoums Werk abzugewinnen gilt als ihre materielle Form.

### **1.1 Körperlichkeit, Fleischlichkeit, Endlichkeit**

„The first thing I noticed when I came here was how divorced people were from their bodies [...]“<sup>10</sup>.

In einem Interview mit Michael Archer betont Mona Hatoum eine wahrgenommene Trennung von Körper und Geist im westeuropäischen Raum und verweist damit auf das Leib-Seele-Problem als ein Spezifikum europäischer Lebensweise aber auch Philosophie. Bereits in der Antike wird in Diskursen über Seelenwanderung ein Dualismus von Körper und Geist ablesbar. René Descartes' Philosophie mit der Idee des »Cogito ergo sum« gilt wohl als seine klassischste Form. Descartes formuliert dabei das Denken und den Körper als zwei Substanzen, die aufeinander reagieren und die natürlich oder gottgegeben mit ihrer Umwelt interagieren<sup>11</sup>. Maurice Merleau-Ponty hingegen wird in seiner Philosophie diese Beziehungen von den Substanzen, Körper und Geist, den er »Bewusstsein« nennt, allesamt chiastisch miteinander verschränken<sup>12</sup>. Weder Vernunft und Geist noch physische, vitale und menschliche Strukturen seien als in sich geschlossene Instinkte oder Einheiten möglich, alle beziehen sich aufeinander und restrukturieren sich gegenseitig<sup>13</sup>. Dadurch handelt es sich nicht mehr um autonome Strukturen bzw. Systeme; „Körper und Seele sind nicht länger auseinanderzuhalten“<sup>14</sup>. Merleau-Ponty beschreibt dahingehend auch den Körper als einen lebenden und erfahrenden an Stelle eines Körpers, dem seine Außenwelt aufoktroziert wird. Die Erfahrung drückt dabei sowohl ein wissenschaftliches Wissen über »den objektiven Körper« als auch ein körpereigenes Wissen aus<sup>15</sup>. In seinen Schriften *Le Visible et l'Invisible* (1964) verwebt Merleau-Ponty Mensch und Umwelt durch den

---

<sup>10</sup> „Interview. Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.6-31, hier S.8.

<sup>11</sup> Siehe René Descartes, Charles Adam, Paul Tannery, (Hrsg.) *Œuvres de Descartes*, 11 Bände, Band 6: Discours de la Méthode et Essais, Paris: Vrin/CNRS, 1964-76, S.32f.

<sup>12</sup> Siehe Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945 und Ders., *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Gallimard, 1964.

<sup>13</sup> Siehe Ders., *La Structure du Comportement*, Paris: Presses Universitaires de France, 1942, S.181,184.

<sup>14</sup> Ebd., S.203, Übersetzung der Autorin.

<sup>15</sup> Siehe Ders., *Phénoménologie*, S.206.

Begriff des »Fleischs« noch stärker miteinander. „Das Fleisch (jenes der Welt oder mein eigenes) ist nicht Kontingenz, Chaos, sondern Gewebe“<sup>16</sup>, heißt es darin. Der »Fleisch«-Begriff dient Merleau-Ponty dazu, ein singuläres, von der Umwelt getrenntes Individuum zu verabschieden und Körper und Welt miteinander dauerhaft in Beziehung zu stellen. Die Welt sei nichts anderes als „die Verlängerung meines Körpers und mein Körper ist die Verlängerung der Welt; durch ihn umgibt mich die Welt“<sup>17</sup>. Damit erklärt Merleau-Ponty indirekt auch die wechselseitige Bedingung des Subjekts und seiner soziokulturellen Umwelt, die nur im Denken vom Körper getrennt werden kann<sup>18</sup>.

Merleau-Pontys Theorie der chiasmatischen Verschränkung von Körper, Geist und Welt scheint daher nahe an Hatoums Vorstellung der Einheit von Körper und Geist. Ihr Anliegen ist es, ausgehend von dieser Einheit BetrachterInnen eine ganzheitliche Erfahrung mittels ihrer Performances zu bieten<sup>19</sup>. Der (BetrachterInnen-)Körper als Wahrnehmungsachse tritt durch seine Sinne sowohl physisch als auch intellektuell mit dem Werk in Kontakt. Dunkelheit, Klangteppich von Aufnahmen von Nachrichten sowie Hatoums Körper auf dem Tisch, umgeben von Stühlen, bilden hierbei in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) einen physischen, nicht zwingend taktilen, Erfahrungsraum. Er wird von einer geistigen Stimulation komplementiert, die Assoziationen und Bedeutungen generiert. Hatoums Körper und seine Aufbahrung mit Blut und Eingeweiden auf dem Tisch erscheinen dabei polysemisch. Er steht als Zeichen und ist Teil der leiblichen Realität des Ausstellungsraumes zugleich, den er mit den BetrachterInnen teilt<sup>20</sup>.

Hatoum verwendet ihren Körper in diesem Sinne auch als künstlerisches Material. Ihre Nacktheit, das Blut und die Eingeweide, die sich innerhalb und außerhalb ihres Körpers befinden, verdeutlichen dessen physische Realität. Die Haut, das größte menschliche Organ, die eigentlich den biologischen Organismus »Körper« von seiner Umwelt trennt und schützt, wird durch die Menge an Blut und Organen auf Hatoums

---

<sup>16</sup> Ders., *Le Visible et l'Invisible*, S.192, Übersetzung Christoph Wulf, siehe FN 18.

<sup>17</sup> Ebd., S.308, Übersetzung Christoph Wulf, siehe FN 18.

<sup>18</sup> Vgl. Christoph Wulf, „Der mimetische Körper. Handlung und Material im künstlerischen Prozess“, in: Doris Schuhmacher-Chilla, Nina Altenhoff (Hrsg.), *Das Interesse am Körper: Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*, Essen: Klartext, 2000, S.98-105, hier S.100.

<sup>19</sup> Siehe „Artist's Writings. Interview with Claudia Spinelli, 1996“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.134-141, hier S.141.

<sup>20</sup> Siehe hierzu auch die Affizierung von BetrachterInnen durch das leibliche In-der-Welt-Sein von DarstellerInnen in Erika Fischer-Lichtes, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, insbesondere im Kapitel „Embodiment/Verkörperung“, S.130-160.

Körper kaum sichtbar. Ihr Körper ist daher sowohl als eine offene Wunde als auch als von innen nach außen gestülpter Körper denkbar. Beiden Assoziationen liegt der Mangel einer schützenden Epidermis zugrunde. Diese Schutz- und Trennungsfunktion übernimmt in der Performance die transparente Plastikfolie. Jedoch kommt ihr als Fremdkörper mit den gleichen Funktionen des Schützens, Trennens und Organe Zusammenhaltens auch die Konnotation des Leichensacks zu.

Blut, Fleisch und Körper sind in der Performance identitätslos. Füße und Kopf sind die einzigen Hinweise auf einen Menschenkörper. Hatoum gibt weder Haar, Gesicht noch Geschlecht unter der Blutlache preis. Ihr Körper erscheint visuell befreit von ethnischen, geschlechtsspezifischen und den sozialen Status betreffenden Hinweisen. Ihr Körper steht für »den Körper« im Sinne seiner Körperlichkeit, Fleischlichkeit und Endlichkeit. Das Heben und Senken ihres Brustkorbs durch ihr Atmen reduziert den Körper auf sein elementares Sein. Keine Anzeichen von Gesundheits-, Schönheits- oder Technikzwängen, die sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts dem menschlichen Körper auferlegen, sind zu erkennen<sup>21</sup>. Am ehesten erscheint Hatoums Körper als zugerichtet, ausgeweidet und verletzt. Ihr Körper – zwischen offener Wunde und von innen nach außen gestülptem Körper – referiert vielmehr Kriegs- und Krankheitsfolgen und Verletzungen, auch durch den Anschein des Tisches als einen Operations- oder Obduktionstisch. Zu Gunsten der Repräsentation eines solchen Körper- bzw. Menschenbildes verhüllt Hatoum ihren Körper als Zeichen ihrer individuellen Biografie.

Mit der Verwendung von Blut, dem »flüssigen Organ« und »Lebenssaft«, Eingeweiden und dem biologischen Organismus Körper ruft Hatoum Fragen zum Lebenszyklus – nach Leben und Tod – auf. Die Soundinstallation verweist zudem auf Lebensbedrohungen durch den vorherrschenden Nahost-Konflikt. Der biologische Körper, der Schmerz erleiden, verletzt werden und sterben kann, wird durch die politischen Nachrichten mit einem soziokulturellen Körper verschränkt. Hatoum zeigt damit, dass der Körper – hier mit Merleau-Ponty gedacht – untrennbar von seinen kulturellen und soziopolitischen Umständen ist bzw. der Körper auch Schauplatz und Akteur von politischen, religiösen und kulturellen Praktiken und Riten ist.

Insbesondere Fleisch und Blut – sowohl tierisches als auch menschliches – stehen in der bildenden Kunst als „Sinnbild[er] der Macht über Leben und Tod“ und wurden bereits prähistorisch und seit der Antike als religiöse und heidnische Opfergaben

---

<sup>21</sup> Siehe Belting, *Bild-Anthropologie*, S.92.

dargebracht<sup>22</sup>. Gleichfalls sind sie mit dem politischen Opfer und »BlutzeugInnen« konnotiert, wobei letztere sowohl eineN MärtyrerIn im Glauben als auch den Menschen bezeichnen, der für seine politischen Überzeugungen stirbt<sup>23</sup>. Dass Mona Hatoum jedoch nicht auf eine christliche Ikonographie des Martyriums Christi anspielt, durch dessen Leiden eine Glaubensgemeinde von ihren Sünden befreit wurde, wird unter anderem in einer mangelnden Visualisierung von Schmerz in der Performance erkennbar<sup>24</sup>. Eine Visualisierung von Schmerz in einer emotionalen Qualität bleibt durch die Verhüllung ihres Gesichts, das dem Schmerz mimisch Ausdruck verleihen könnte, aus. Die aus der Passion Christi resultierende Erlösung, die den Tod als Voraussetzung für ein ewiges Leben markiert, rückt durch Hatoums Schwebestand zwischen Leben und Tod für BetrachterInnen in die Ferne<sup>25</sup>. Nicht das ewige, sondern das endliche Leben wird mit ihrem Körper betont.

Fraglich bleibt, inwiefern Hatoums Performance eine Referenz auf ein Martyrium im Sinne islamistischer SelbstmordattentäterInnen darstellt. Die Logik eines solchen terroristischen Akts setzt zunächst den Tod in der Öffentlichkeit voraus, der den MärtyrerInnen Macht verleiht und zugleich Ausdruck ihres Widerstands ist<sup>26</sup>. Dieser öffentliche Akt führe sodann zum Überkommen des Subjektstatus der MärtyrerInnen<sup>27</sup>. Aufgrund der visuellen Anonymität von Hatoums Körper wird auch dieser zum Ziel seiner Zeichenhaftigkeit entsubjektiviert. Zugleich befindet er sich im Schwebestand zwischen Leben und Tod, den er in der (Teil-)Öffentlichkeit der Kunstinstitution präsentiert. Hatoums Körper kann dadurch als Märtyrerin gelesen werden. Jedoch scheint sie ebenso der Idolisierung von MärtyrerInnen als SelbstmordattentäterInnen zu trotzen. Der präsentierte anhaltende Sterbeprozess steht dem plötzlichen explosiven Selbstmordattentat diametral entgegen. Die Ermächtigung über den eigenen Körper liegt bei Hatoum vielmehr in der Ambivalenz ihres Über- oder Ablebens.

---

<sup>22</sup> Sebastian Hackenschmidt, „Fleisch“, in: Ders., Dietmar Rübeler, Monika Wagner (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. YASIN. Beck, 2002, S.102-106, hier S.102.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S.45.

<sup>24</sup> Siehe zur christlichen Ikonographie und Schmerz in diesem und im vorigen Satz Gerald Schröder, *Schmerzmänner: Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011, S.39f.

<sup>25</sup> Siehe Catrien Santing, „Cynical vanity or »Fons Vitae«: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art“, in: Barbara Baert, Lieven Gevaert Research Centre for Photography and Visual Studies (Hrsg.), *Fluid Flesh: the Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University Press, 2009, S.89-106, hier S.94.

<sup>26</sup> Siehe Ross Birrell, „The Gift of Terror: Suicide-Bombing as Potlatch“, in: Ross Birrell, Maria Hlavajova, *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK Critical Reader Series, Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2010, S.16-43, hier S.26.

<sup>27</sup> Siehe ebd.

Durch die Inszenierung des Körpers im Lichtkegel auf dem Tisch steht auch nicht die Ermordung Ungläubiger im Fokus sondern Hatoums Körper als Opfer eines gewaltvollen Konflikts. Er ist das leibliche Zeugnis des Konflikts, dessen ZeugInnen die BetrachterInnen im Ausstellungsraum sind. Der dargestellte Opfertod findet sich als Martyrium im Sinne der ZeugInnenschaft in der Rezeption wieder. Durch die AugenzeugInnenschaft ihrer BetrachterInnen in der Performance lenkt Hatoum ihre Aufmerksamkeit auf den politischen Kontext<sup>28</sup>.

Wie Mona Hatoum selbst erklärt, handelt es sich bei der Performance um eine Thematisierung des Einmarschs Israels in den Libanon und den Massenmord in den dortigen palästinensischen Flüchtlingslagern Sabra und Schatila im September 1982. Nachdem israelische Truppen die Flüchtlingslager einschlossen, drangen schließlich AnhängerInnen der maronitischen Phalange-Miliz des zwei Tage zuvor gefallenen Präsidenten Gemayel in die Lager ein und töteten laut Schätzungen zwischen 350 und 3.500 PalästinenserInnen<sup>29</sup>. Mona Hatoum befand sich zu dieser Zeit in London. Die israelische Kunsthistorikerin Gannit Ankori betrachtet Hatoums Performance *The Negotiating Table* als *Nakba*-Trauma der zweiten Generation im Anschluss an die Deir Yasin Massaker von 1948. Grund dafür ist Hatoums Erzählung eines auf Erinnerungen basierten Traumes, in dem sie in den Trümmern ihres elterlichen Hauses nach ihnen suchte und dabei auf Plastikboxen stieß, in denen sich menschliche Eingeweide befanden<sup>30</sup>. Ihre Mutter erklärte, dass man schwangeren Frauen den Bauch aufgeschlitzt und sie ausgeweidet habe, weshalb sie und ihr Mann in den Libanon flohen. Gannit Ankori sieht daher in den Eingeweiden, die in *The Negotiating Table* hauptsächlich vor Hatoums Bauch platziert sind (Abb.2), während ihr ganzer Körper zu bluten scheint, eine symbolische und psychische Verschränkung der palästinensischen Massentötungen von 1948 und 1982. Zum einen suggeriert Ankori dadurch eine individuelle, psychologische Traumatisierung Hatoums. Zum anderen verweist Ankori durch die politische Rahmung von Hatoums Körper auf dessen Symbolcharakter; Mona Hatoums Körper wird zum Zeichen eines Massenmords.

---

<sup>28</sup> Siehe Sigrid Weigel, *Märtyrer-Porträts: Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007, S.152f.

<sup>29</sup> Jaleh Mansoor, „A Spectral Universality: Mona Hatoum's Biopolitics of Abstraction“, in: *October*, No. 133, Summer 2010, S.49-74, hier S.61.

<sup>30</sup> Siehe Gannit Ankori, *Palestinian Art*, London: Reaktion, 2006, S.121f.



Der Kontext des Nahost-Konflikts bietet außerdem zahlreiche Anknüpfungspunkte der Interpretation. Die diskursivierten Motive des Konflikts reichen von wirtschaftlich-politischen Intentionen, über psychosoziale Motive, wie dem Streben nach Staaten- und Identitätsbildung, bis zu religiösen Leitgedanken. Eine oberflächliche Betrachtungsweise des Nahost-Konflikts stellt ihn als eine Fortführung der Kreuzzüge um das Heilige Land dar, worin politische mit religiösen Motiven vermischt werden. Hatoums Inszenierung eines Menschenopfers ist in Anbetracht dieser vielfältigen Interpretationen nicht nur politisch sondern auch religiös deutbar. Besonders die Erzählung der Opferung Isaaks, die allen abrahamitischen Religionen gemein ist und ihren Schauplatz auf dem Tempelberg Moriija findet, führt im historischen Verlauf zu Glaubenskriegen und damit territorialen Konflikten<sup>31</sup>. Die Erzählung selbst handelt vom Gottesbefehl an Abraham, er solle seinen Sohn Isaak an der Opferstätte des Moriija opfern, wovon Abraham jedoch von einem gottgesandten Engel kurz zuvor noch abgehalten wird. Darstellungen dieser Erzählung in der Kunst wie beispielsweise von Rembrandt (*Der Engel verhindert die Opferung Isaaks*, 1635) (Abb.4) oder Caravaggios (*Die Opferung Isaaks*, um 1605) (Abb.5) bilden häufig den Moment der Intervention des Engels ab und zeigen Isaaks Körper als halbnackt und nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Der nackte Körper als Zeichen der Schutzlosigkeit wird sowohl in den Darstellungen Isaaks verwendet als auch von Hatoum in ihrer Darstellung bzw. Verkörperung eines Menschenopfers. Jedoch ist Isaaks Körper im Gegensatz zu Hatoums Selbstinszenierung unversehrt. Die Drastik mit der Hatoum einen blutigen, fleischigen Opferkörper präsentiert, scheint zunächst in keinem Verhältnis zur Erzählung der Opferung Isaaks zu stehen, die von der Ehrfurcht vor Gott und einer gestärkten Beziehung zu Gott kündigt.

Eine Lesart der Exegese der Akedah („Bindung“) Isaaks an Gott verhandelt die biblische Erzählung als Theodizeetext. Eine andere wiederum versteht sie als Prüfung der „Intensität des Gottesverhältnisses Israels in der Figur Abrahams und [...] [der] Verlässlichkeit des von ihm verehrten Gottes JHWH“ aufgrund der Ablösung des Men-

---

<sup>31</sup> Moriija bezeichnet den Tempelberg Jerusalems, einen jahrhundertlang umkämpften heiligen Ort, auf dem im Verlaufe der Zeit diverse jüdische, römische, christliche und islamische Tempel erbaut und zerstört und wieder erbaut wurden und an dem zahlreiche wichtige Erzählungen der abrahamitischen Religionen lokalisiert sind. Im ersten Jahrhundert wurden dort der Felsendom und die Al-Aqsa-Moschee als Folge der islamischen Eroberung Palästinas erbaut. Im Felsendom befindet sich aber auch der Stein, der im jüdischen Glauben als Gründungsort der Welt gilt, bei dem die Bundeslade aufbewahrt wurde und der im islamischen Glauben zugleich Ort der Himmelfahrt Mohammeds ist. Während der Stein außerdem die Opferstätte Isaaks in der Bibel darstellt, steht er im Islam, der im Übrigen Ismael und nicht Isaak opfert, nicht mit Abrahams Tat in Verbindung.

schenopfers durch ein Tieropfer. Sicherlich handelt es sich im Transfer auf Hatoums Darstellung des menschlichen Opferkörpers um eine Frage bzw. Anklage, dass Menschen zugerichtet werden – jedoch adressiert sie dieses Anliegen nicht an einen Gott sondern an politische Verhandlungsmächte sowie die BetrachterInnen im Ausstellungsraum<sup>32</sup>. Eine Ehrfurcht vor Gott, die sich in der islamischen Lesart auch als »Unterwerfung« darstellt, transformiert Hatoum in ihrer Performance vielmehr zu einer (Kritik an einer) unreflektierten Haltung gegenüber den politischen Mächten<sup>33</sup>.

### **1.2 Körper als Medium der Kritik**

Die Verwendung des Körpers als künstlerisches Material, wie sie in Mona Hatoums *The Negotiating Table* ersichtlich ist, entfaltete sich vor allem aus dem Action Painting der 1950er und 60er Jahre. Sukzessive wendeten sich KünstlerInnen von der Leinwand ab und der körperlichen Bewegung und Aktion zu. 1974 erhielt diese Entwicklung ein Programm durch François Plucharts *Manifeste de l'art corporel*. Darin behauptet Pluchart, dass alleinig der sozialisierte Körper, in den „Lust, Leiden, Krankheit und Tod“ eingeschrieben seien, adäquat auf gesellschaftliche Probleme und Umbrüche reagieren könne<sup>34</sup>. Das Manifest proklamiert eine Emanzipation von sozio-politischen Zwängen, die durch die körpereigene, unveräußerliche Erfahrung zur Stärkung des Individuums führe<sup>35</sup>. Während Aufführungen von Body Art in den 1960er Jahren noch kollektive Aktionen umfassten, fanden in den 1970ern vermehrt individualisierte Aktionen statt, in denen zumeist eine physische Belastung, Verletzung oder tabuisierte Körperteile provokant inszeniert wurden<sup>36</sup>. Auch Hatoum führt ihre Performance 1983/84 allein auf und evoziert Bilder der Verletzung und des Mordes durch Blut und die Häufung von Organen auf ihrem Körper. Die Body Art realisierte und dokumentierte sich außerdem in öffentlichen und privaten Aktionen

---

<sup>32</sup> Das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft: <http://Yasin.bibelwissenschaft.de/stichwort/21862/> (Stand 09.05.2016).

<sup>33</sup> Siehe hierzu beispielsweise auch Hamed Abdel-Samads Ausführungen zur Opferung Isaaks im Zusammenhang mit der Ausprägung faschistoider Ideologien im Islam, *Der islamische Faschismus. Eine Analyse*, München: Droemer Verlag, 2015, S.59f.

<sup>34</sup> François Pluchart, *L'art corporel*, Ausst.-Kat. Galerie Stadler, Paris: Éditions Galerie Stadler, 1975, S.4, Übersetzung der Autorin, und vgl. Doris Krystof, „Body Art“, in: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002, S.40-45, hier S.40ff.

<sup>35</sup> Vgl. ebd.

<sup>36</sup> Siehe ebd.

durch Fotografien und Videoaufnahmen, da ihre Aufführungen charakteristischerweise ephemere und partizipatorische Ereignisse waren<sup>37</sup>.

Der Körper der KünstlerInnen als spezifisches Subjekt im Kunstwerk diene der Untersuchung der Dreiecksbeziehung von KünstlerIn, Werk und BetrachterInnen<sup>38</sup>. Anders gesagt: Das Verhältnis und die Grenzen von Bezeichnendem und Bezeichneten wurden durch den neuen Einsatz des Körpers gestört und verschoben. Amelia Jones formuliert diese Untersuchung in ihrem Werk *Body Art/Performing the Subject* (1998) als ein kritisches Hinterfragen der Methoden durch die Kunstgeschichten geschrieben sowie Muster der Bedeutungsproduktion verstanden und wahrgenommen werden<sup>39</sup>. Die Body Art wendet sich vom Greenbergschen formalistischen Modernismus ab und einem psychoanalytischen Selbstverständnis zu<sup>40</sup>; der Ort der Produktion und Rezeption des Werks fallen im Objekt und Medium der Body Art ineinander<sup>41</sup>. Die Intersubjektivität von KünstlerInnen und BetrachterInnen konstruiert das Werk und Wahrnehmung des Werks zugleich. So formuliert Jones, dass die Body Art darstelle, was in der Psychoanalyse beispielsweise von Lacan und in der Phänomenologie beispielsweise von Merleau-Ponty entwickelt wurde; die Bedeutung des Subjekts als Ergebnis seiner Beziehungen zu Anderen und daraus resultierend die Erkenntnis, dass Identität immer außerhalb des Selbst verortet ist<sup>42</sup>. Der KünstlerInnenkörper wird dadurch nicht nur als Repräsentationskörper, der selbst Fleisch und kulturelles Artefakt ist, sondern auch als Ort der Psyche markiert<sup>43</sup>.

Der in der Body Art gestörte bzw. durch den Einsatz des Körpers modifizierte Rezeptionsmodus soll schließlich die Sensibilisierung der BetrachterInnen für die gesellschaftlich bedingte Verfasstheit des Körpers bezwecken. In *The Negotiating Table* resultiert diese Sensibilisierung einerseits aus der Bewusstmachung der Versehbarkeit des Körpers und andererseits aus dem Aufzeigen politischer Machtverhältnisse, die sich auf den individuellen Körper auswirken. Teilweise wurde der Body Art ein transformierendes Potential zugeschrieben, das den sozialen Wandel und eine Ver-

---

<sup>37</sup> Zur wechselseitigen Abhängigkeit der dokumentierenden Fotografie und ihrer indexikalischen Wirkweise von der Präsenz des künstlerischen Subjekts in der Body Art siehe Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis (MA): University of Minnesota Press, 1998, S.36f.

<sup>38</sup> Siehe ebd., S.14.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. Im Original „Kunstgeschichten“ im Plural.

<sup>40</sup> Siehe ebd., S.22ff.

<sup>41</sup> Siehe ebd., S.14.

<sup>42</sup> Siehe ebd.

<sup>43</sup> Siehe Hal Foster, „1974“, in: Ders. (Hrsg.), *Art since 1900*, New York (NY): Thames & Hudson, 2011, S.609-613, hier S.612f.

schmelzung von Kunst und Leben herbeiführe<sup>44</sup>. Im Anschluss an dieses unausgesprochene Versprechen der Änderung der Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens wird im kunsthistorischen Diskurs bemerkt, dass in den 1970ern zahlreiche Künstlerinnen sich des Mediums ihres Körpers bedienen, um ihre feministischen Haltungen und Ideen einem Publikum zu vermitteln. Der Status der Frauen in der Kunst(geschichte) änderte sich dadurch vom dargestellten Objekt, von einer Bedeutungsträgerin und einem Sujet zum darstellenden und Bedeutung produzierenden Subjekt der Künstlerin. In den 1970ern stellten KünstlerInnen mit feministischem Anliegen Wahrnehmung, Identität und Rollenbilder „der Frau“ in einer patriarchalen Gesellschaft auf den Prüfstand. Ihr Körper und ihre Selbstdarstellung waren zentrales Mittel ihrer Selbstermächtigung.

Im Rahmen einer Jahrzehnte übergreifenden Betrachtung stellt Doris Krystof in ihrem Lexikoneintrag zur „Body Art“ in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002) einen Zusammenhang von Body Art, KünstlerInnenkarriere und postmodernem Subjektverständnis her: Viele KünstlerInnen hätten nur zu Beginn ihrer Laufbahn Body Art präsentiert und widmeten sich später Installations-, Film- und Videoarbeiten. Eine Beobachtung, die sich auch auf Mona Hatoums Œuvre übertragen lässt. Die Hochphase der Body Art sieht Krystof dabei in den 1970er Jahren. Den abflauenden Gebrauch des Begriffs Body Art in den 90er Jahren stellt sie neuen identitätspolitischen Diskursen von beispielsweise virtueller Realität, Performativität und Geschlecht gegenüber. Anschließend an Kristine Stiles These, dass die Body Art eine „Veranschaulichung des tiefen Glaubens an das Ich als Subjekt“ darstelle, formuliert Krystof das Aufkommen und Vergehen der Body Art in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als ein „letzte[s] große[s] Ringen mit dem sich auflösenden Subjektbegriff vor der postmodernen Wende“<sup>45</sup>.

In Anbetracht der Ursprünge der Body Art wird dieses Ringen um das Subjekt deutlich. Ausgehend von den individualistischen Gesten des Action Painting sowie einer Sorge um Gleichförmigkeit zu Zeiten des Kalten Kriegs entstand die Body Art, die den

---

<sup>44</sup> Vgl. Jones, *Body Art/Performing the Subject*, S.13f. Siehe außerdem Philipp Weiss, *Körper in Form: Bildwelten moderner Körperkunst*, Bielefeld: Transcript, 2010, S.27f. Darin bespricht Weiss den Motor der Body Art, der in einem „sozialutopischen Konzept des Körpers“ gelegen habe und ihr Ziel eines Auf- und Ausbruchs von und aus zivilisatorischen Zwängen verfolgte.

<sup>45</sup> Siehe Kristine Stiles, „Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen“, in: Peter Noever, (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz, 1998, S.227-329. Zitat Krystof, „Body Art“, S.44f.

KünstlerInnen eine zentrale Rolle im Werk einräumte<sup>46</sup>. Emblematisch für die Inszenierung des künstlerischen Körpers in den 1950ern und 60ern steht hierbei Jackson Pollock; Fotografien und Filme dokumentieren seine körperliche Verausgabung im Malprozess und konstruieren das Bild eines leidenden tragischen Künstlers. Derlei Beweisführungen von Existenz und Authentizität von KünstlerInnen kollidieren dabei mit dem Ausmaß an bewusst ausgestellter Inszenierung (Theatralität), welche es zur Performanz eben dieser Aspekte benötigt. Die Fortführung eines Personen- bzw. Schöpferkults, der nicht nur bei Pollock seinen Ausdruck findet, mündete unter anderem in der Body Art darin, dass allerlei Körperausscheidungen (der KünstlerInnen) Eingang in die Kunst erhielten. Exzess und Ekstase, Sexualität, Blut und Fleisch wurden vermehrt Thema und Bestandteil in Fluxus, Happening und Body Art.

Im Jahr 1965 bekundeten Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler offiziell die Gründung der Wiener Aktionisten, auch wenn ihr bereits drei Jahre zuvor erste Aktionen vorausgingen<sup>47</sup>. 1962 steht ihr Mitglied Hermann Nitsch weiß gekleidet vor einem weißen Tuch, die Arme von sich gestreckt und an den Handgelenken festgebunden und wird mit Tierblut beschüttet. Diese *1. Aktion* (1962) (Abb.6) besitzt viele Parallelen zu Pollocks Action Painting und löst sich doch vom Kunstobjekt: Dort, wo Pollock eine neue Handhabe mit der Leinwand zur Schau stellt, indem er sie auf den Boden legt, wird Nitsch in weißem Hemd selbst diese. Während Pollock die expressiven Gesten der Malerei selbst ausführt, lässt sich Nitsch mit dem Blut „bemalen“. Dennoch kann in den Dokumentationen beider Künstler das Bild eines leidenden Künstlers abgelesen werden.

Nitschs Körperhaltung ähnlich einer Kreuzigung in der *1. Aktion* verweist direkt auf das Leiden Christi. Bewusst wählt er Formen und Materialien, die semantisch vielfach besetzt sind. Die Wahl des Bluts als Farbsubstanz begründet Nitsch sowohl mit Assoziationen von Christi Blut, Blutopfern und Verletzungen als auch mit dessen Ekel und Abstoßung erregenden Aspekt<sup>48</sup>. Religiöse Riten wie die Kreuzigung, Schlachtung von Totentieren und deren Verspeisung werden wiederholt Motive seiner *Aktionen*. Zugleich verbinden die Aktionisten ihr Interesse an verschiedensten kulturellen Phä-

---

<sup>46</sup> Vgl. Jones, „Überblick“, S.21.

<sup>47</sup> Siehe Paul Schimmel, „Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt“, in: Peter Noever (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz, 1998, S.17-119, hier S.84.

<sup>48</sup> Siehe Marina Schneede, *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002, S.137.

nomenen mit psychoanalytischen Theorien, einer Reflexion europäischer Geschichte und autobiografischen Erlebnissen. Insbesondere Szenen der beiden Weltkriege, wie Schlachtfelder, Todeslager und medizinische Experimente hinterließen Spuren im symbolischen Sprachgebrauch der Wiener Aktionisten<sup>49</sup>; er ist dominiert von Begriffen des »Folterns«, »Operierens«, »Opfern« und »Schlachtens«<sup>50</sup>. Der exzessive Gebrauch von Blut und Fleisch und die Selbstverletzungen der Wiener Aktionisten stellen dadurch etwas dar, was in der Nachkriegszeit in Deutschland und Österreich tabuisiert war.

In diesem Aspekt ähnelt Mona Hatoums Performance der Idee der Wiener Aktionisten. In ihrer Performance steht auch sie in Verbindung mit Blut und Organen, um eine Verletzung zu suggerieren, die nicht vorhanden ist. Das Blut hat zwar die Stoffunterlage befleckt, ist aber nicht Resultat eines prozessualen „Farbauftrags“. Während die Aktionisten rituelle Handlungen ausführen, verweilt Hatoum als »tableau vivant« regungslos. In *The Negotiating Table* findet keine Entwicklung statt. Die kulturellen und religiösen Praktiken, die die Wiener Aktionisten selbst ausführen, tauchen bei Hatoum vielmehr als Anspielungen auf Bilder eines kollektiven Gedächtnisses auf; seien es Kriegsoffer, religiöse Opfergaben, eine bevorstehende Autopsie oder Totenwache<sup>51</sup>. Hatoums Körper erscheint wie die Visualisierung dessen, was verdrängt oder ästhetisiert wird, wenn in den Tagesnachrichten über Krieg und Frieden gesprochen wird und Bilder von Getöteten und Opfern gezeigt werden<sup>52</sup>. Sie präsentiert dieses Menschenleben, den physisch realen Körper, im Ausstellungsraum und stellt mit der Soundinstallation den Dissens von Reden und Realität aus. Anders als von den Aktionisten beabsichtigt löst Hatoum keinen plötzlichen Schock bei den BetrachterInnen aus, sondern setzt ihre BetrachterInnen einer steten inneren Spannung aus, die zur Reflexion anregen soll<sup>53</sup>.

Günter Brus und Hermann Nitsch verfolgten ebenfalls eine Affizierung des Publikums, nur sollten die BetrachterInnen bei ihnen aus einem „Dilemma von Schuldge-

---

<sup>49</sup> Vgl. Tracey Warr, „Vorwort“, in: Amelia Jones, Uli Nickel, Tracey Warr (Hrsg.), *Kunst und Körper*, Berlin: Phaidon Press, 2005, S.11-15, hier S.12.

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Das in Hatoums Performance dargestellte Menschenopfer findet sich in der Kunst der Aktionisten in der realen Tieropferung wieder, die im *Blutorgel*-Manifest (1962) als »ästhetische opfer-ersatz-handlung« bezeichnet wird. Siehe Schneede, *Mit Haut und Haaren*, S.139.

<sup>52</sup> Die Ästhetisierung von Tod, Leid und Opferkörpern meint an dieser Stelle insbesondere die Entwicklung einer spezifischen Bildsprache in der medialen Repräsentation von Kriegsschäden. Ähnlich sieht Susan Sontag in der Darstellung von Kriegsoffern die Ausbildung einer spezifischen Bild-Rhetorik. Siehe Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin, 2003, S.5.

<sup>53</sup> Siehe Brett, „Itinerary“, S.44 und Ders. „Entre spectateur et artiste“, S.43.

fühl und emotionaler Abwehr“ kathartisch gereinigt hervorgehen<sup>54</sup>. Die Wiener Aktionisten wenden außerdem (Selbst-)Verstümmelungen an, um einen Schmerz darzustellen, der den Schrecken der nationalsozialistischen Vergangenheit repräsentiert<sup>55</sup>. Das Aufzeigen und Wiederholen traumatischer Erlebnisse in ihren Aktionen soll dabei als ein Aufbrechen von Wiederholungsmustern therapeutisch wirken. Brus, Mühl und Nitsch übten damit Kritik an einer Elterngeneration, die sich am Faschismus und Totalitarismus des Nationalsozialismus beteiligte, und klagten eine mangelhafte Aufarbeitung der politischen Vergangenheit Österreichs an<sup>56</sup>. Dass der künstlerischen Schmerzdarstellung und Traumabewältigung im Werk der Aktionisten auch eine Geschlechtsspezifität obliegt, stellt Gerald Schröder in seiner Publikation *Schmerzsmänner: Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre* dar. Zum einen verweist Schröder dabei auf den Rückgriff der jüngeren Generation auf psychoanalytische Modelle zur Erklärung des Nationalsozialismus sowie zur Erklärung eines damals in der Gesellschaft ausgeprägten autoritätsgebundenen und sadomasochistischen Charaktertypus. Zum anderen stellt Schröder das Körperbild des Mannes im Nationalsozialismus als zentralen Punkt in der Aufarbeitung der Aktionisten heraus. Hinterfragt wird die „Genese und Funktion des gestählten männlichen Körpers, der im soldatischen Helden sein Ideal hat“<sup>57</sup>. Diese kritische Untersuchung eines Idealbilds der Maskulinität in den 1960ern und 70ern erscheint dabei als Pendant zu den feministischen Künstlerinnen, die durch symbolische und reale Selbstverletzung eine vorherrschende Rolle der Frau sowie ihren Bildstatus in der patriarchalen Gesellschaft in Frage stellten<sup>58</sup>.

In Mona Hatoums Performance 1983/84 wirkt ihre symbolische Verletzung jedoch nur indirekt als Geste zur Emanzipation der Frauen. Grund hierfür ist, dass die Einschnürung ihres Körpers weder Gesicht noch Körper zeigt und dadurch vorerst geschlechtslos erscheint. Ausschließlich der Hinweis der Kunsthistorikerin Ankori auf ein mögliches *Nakba*-Trauma der zweiten Generation spricht neben dem Geschlecht der Künstlerin für die Repräsentation eines Frauenkörpers. Die Masse an Organen, die vor Hatoums Bauch platziert sind und ihren Körper wie ausgeweidet erscheinen lassen, stünden demnach für die Untaten, die an schwangeren Frauen im Deir Yasin

---

<sup>54</sup> Schröder, *Schmerzsmänner*, S.408f.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S.15.

<sup>56</sup> Siehe ebd., S.16.

<sup>57</sup> Ebd., S.30.

<sup>58</sup> Siehe ebd., S.32f.

Massaker verübt wurden. Hierin wird vor allem die Position von Frauen im Kriegsgeschehen als „Einsatz“ deutlich. Ohne diese Kenntnis bleibt Hatoums Körper in seiner Existenz jedoch auf Fleisch, Blut und Atem, ergo auf das Leben selbst, reduziert. Nicht ein männlicher und begehrender Blick wird in Hatoums Performance abgewehrt oder kritisiert, sondern ein desinteressierter Blick mit dem leidenden, sterbenden Körper konfrontiert. Als materialisiertes Objekt politischer Verhandlungen präsentiert Hatoum sich als Opferleib den BetrachterInnen.

Auch Otto Muehl lenkt den Blick in seiner Aktion *Destruktion eines weiblichen Körpers* (1964) (Abb.7) auf einen Opferleib des Krieges, wie er in einem Interview der Kunstkritikerin Hilde Spiel gegenüber erwähnt<sup>59</sup>. Die Aktion bestand darin, eine Frau mit Milch und verquirlten Eiern zu beschütten, sie in transparenter Folie einzuwickeln und mit Gartenschläuchen zu fesseln. Schließlich zimmerte Muehl Bretter um ihren Körper, sodass der Eindruck eines spärlich gearbeiteten Sargs entstand.

Anders als Nitsch, der in seiner *1. Aktion* (Abb.6) seinen eigenen Körper als Bildträger für das Material Farbe bzw. Blut verwendete, verdinglicht Muehl in der Aktion *Destruktion* den weiblichen Körper zum Material. Die Verwendung des Körpers als Material ist Grundlage der Body Art. Dennoch kommt Muehls *Destruktion*, der als männlicher Künstler ein weibliches Modell erniedrigt, weil verdinglicht, auch eine geschlechtsspezifische Machtfrage zu. Die Zeichenhaftigkeit des weiblichen Körpers tritt ausschließlich über die Interaktion mit Muehl in Kraft. Im Gegensatz zu seiner Objektifizierung des weiblichen Körpers hinterfragt Mona Hatoum in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) fernab von geschlechtsspezifischen Diskursen politische Machtkämpfe, die sich am individuellen menschlichen Körper abzeichnen. Hatoum stellt sich als Opferleib und Objekt der Verhandlung (auf dem Verhandlungstisch liegend) dar, wird aber durch ihre künstlerische Auseinandersetzung selbst Subjekt in der Verhandlung. Muehl, der 1943 von der Wehrmacht eingezogen wurde, berichtet von seinen Erlebnissen während der Ardennenoffensive wie von Bildern toter Soldaten; als sein „faszinierendstes kunsterlebnis [sic]“<sup>60</sup>. Muehls Traumatisierung, die er in jungen Jahren selbst kaum wahrnahm, sowie das kollektive Verdrängen der Kriegserlebnisse unmittelbar nach 1945 führten ihn schließlich zu den Aktionen, die autotherapeutisch auf ihn wirkten. Auffallend bei Muehls Aktionen ist jedoch der Einsatz weiblicher Modelle

---

<sup>59</sup> Siehe Hilde Spiel, „Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. April 1964, S.32, zit. n. Schröder, *Schmerzsmänner*, S.357f.

<sup>60</sup> Vgl. Schröder, *Schmerzsmänner*, S.359 und siehe Otto Muehl, *Weg aus dem Sumpf*, Nürnberg: AA-Verlag, 1977, zit. n. ebd.



zur Repräsentation getöteter Soldaten wie auch in der Aktion *Destruktion*. Das Beschmutzen des weiblichen Körpers mit organischen Substanzen erhält neben der Traumabewältigung einen weiteren psychischen Aspekt, den der sexuellen Aufladung. Aufgrund der Assoziation des Weiblichen mit der Natur und Nahrung sowie flüssigen Aggregatzuständen in der NS-Zeit galt das Weibliche für den Soldaten als Gefahr<sup>61</sup>. Das Empfinden der Bedrohung basiert dabei einerseits auf dem Flüssigen und Schmierigen, was den soldatischen Körperpanzer in Frage stellt, und andererseits auf einer Angst vor dem eigenen Unbewussten<sup>62</sup>. Gerald Schröder resümiert im Anschluss an die »weibliche Bedrohung« die Aktion *Destruktion eines weiblichen Körpers* „als krasse Bloßstellung männlicher Gewalt und [...] sadistische Abwehr des Weiblichen“<sup>63</sup>.

Auf den ersten Blick ähneln sich Muehls *Destruktion eines weiblichen Körpers* und Hatoums *Negotiating Table*; die Einschnürung eines Körpers in Plastikfolie, die Flüssigkeiten, der Kontext des Krieges und das Ziel auf BetrachterInnen kathartisch einzuwirken bzw. sie zur Reflexion anzuregen. Jedoch arbeitet Hatoum hierfür nicht mit einem Schockmoment, sondern mit einer andauernden inneren Spannung, die sie in den BetrachterInnen auslöst. Hatoum nutzt wie viele KünstlerInnen vor ihr das Medium ihres Körpers, um auf gesellschaftliche Probleme zu verweisen, hier auf den Nahost-Konflikt. Sie bricht aber kein Tabu durch diese Thematisierung des Nahost-Konflikts wie die Wiener Aktionisten. Vielmehr öffnet sie ihren BetrachterInnen die Augen für das Leid und das Sterben des Krieges im „distanzlosen“ Raum der Ausstellung. Denn die Grenzen von Werk-PerformerInnen-BetrachterInnen verschwimmen in der Body Art. So ist Hatoums Performance auch nicht als Ringen mit dem Subjekt in Bezug auf eine künstlerische Authentizität oder einen SchöpferInnenkult zu verstehen, sondern richtet sich nach einem politischen Kontext und befragt den Körper als Subjekt des Krieges.

## **2 Politische Situationen auf dem Verhandlungstisch**

In der Performance tritt Hatoums Körper als anonym und identitätslos in Erscheinung. Er wird dadurch zu einer Art Leerstelle, die verschiedene Antworten auf die

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S.362. Siehe auch Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, 2 Bände, Band 1, Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977-78.

<sup>62</sup> Siehe Schröder, *Schmerzsmänner*, S.362.

<sup>63</sup> Ebd.

Fragen „wer ist dieser Mensch“ und „woher kommt dieser Körper“ ermöglicht<sup>64</sup>. Durch seine Position als Opfer von Gewalt wird der Körper folglich unter dem Konzept des »Anderen« betrachtet, das nicht nur die Distinktion sozialer Gruppen betont, sondern auch implizierte Machtverhältnisse aufdeckt. So steht »das Andere« in der folgenden Untersuchung einerseits im Sinne einer postkolonialen Theorie Edward Saids für die arabische Welt aus Sicht der Kolonial- und Imperialmächte und andererseits im Sinne einer feministischen Theorie für Frauen, die gesellschaftlich als Abweichung der Norm (d.h. des Mannes) betrachtet werden. Weiterhin wird »das Andere« als Konzept genutzt, um die Lebenden von den Toten zu unterscheiden. Genauer gesagt: Der Tod und das Jenseits deuten auf ein den Lebenden unbekanntes »Anderes«, das sie nicht erleben und verstehen können. Diese drei Auslegungen werden in Bezug auf Hatoums versehrten Körper im Kontext des Nahost-Konflikts untersucht. Die Frage nach der Funktion der Darstellung des Kriegsoffiziers, wie sie im Vergleich zu den Wiener Aktionisten bereits betrachtet wurde, wird hier schließlich unter dem Aspekt der Konstruktivität zur Gesellschafts- und Normenprägung beleuchtet. Auch der Frage, was diesem Körper zuvor geschah, wird unter Bezugnahme auf gleichnamige Vorskizzen zur Performance *The Negotiating Table* nachgegangen. Die kannibalistischen Darstellungen der Vorskizzen, die Lust und Aneignung eines anderen Körpers, gilt es anhand des politischen Rahmens des Nahost-Konflikts zu deuten.

### **2.1 Der Körper der »Anderen«**

Mona Hatoum inszeniert ihren Körper in Tonspur und eigenen Aussagen im politischen Kontext des Nahost-Konflikts. Aus der Distanz betrachtet, erscheint ihr Körper wie ein Leichnam. Nur aus der Nähe wird ihr Atmen, das flache Heben und Senken des Brustkorbs, ersichtlich. Ihr Körper verweist somit auf Leben und Tod zugleich. Die Tonspur, die Hatoums körperliche Präsenz komplementiert, lässt neben ihrem Körper politische Institutionen wie die UN im Raum zu Wort kommen und präsent werden. Weitere unbenannte Körperschaften verhandeln laut Tonspur Gelder, Waffen und Territorien, sowie Verantwortlichkeiten und Frieden. In großer Diskrepanz zu diesen internationalen Verhandlungen liegt Hatoums optisch fleischlich-blutiger

---

<sup>64</sup> Zur »Leerstelle« siehe Wolfgang Kemp's Ausführungen über „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer, 1992, S.307-332. Hierin beschreibt Kemp den Eingang des Begriffs der »Leerstelle« in die kunsthistorische Terminologie als Folge seines Gebrauchs in den Literaturwissenschaften wie von Wolfgang Iser. Als Gemeinsamkeit von Werken aus Literatur, Film und bildender Kunst benennt Kemp die Annahme des unvollendeten Kunstwerks, das von seinen BetrachterInnen zu vollenden ist. Vgl. ebd., S.313.

und anonymer Körper im Ausstellungsraum. In Anbetracht des blutigen Bündels auf dem Tisch als Mona Hatoum, weiblichen Geschlechts und palästinensischer Herkunft erhält der Körper allerdings einen Subjektstatus, eine Identität. Die politischen Verhandlungen und die Positionierung des Körpers auf dem Tisch lassen ihn zum Objekt jener Verhandlungen werden. Der verletzte Körper wird als Ergebnis eines Gewalteinsetzes präsentiert, der in den Reden der PolitikerInnen in der Tonspur kaum Platz einnimmt. Der menschliche Körper wird zum Material im politischen Kampf degradiert. Hatoum wirft somit die Frage nach einer politischen Instrumentalisierung und der verbleibenden eigenen Ausdruckskraft des Körpers auf.

Dass Konflikte zur schärferen Abgrenzung und Selbstidentifizierung von Zivilisationen führen, stellt Patrick Porter in *Military Orientalism: Eastern War through Western Eyes* (2009) heraus. Hatoums Performance verweist qua Tonspur auf den bewaffneten Konflikt im Libanon von 1982. Dabei sind verschiedene Körperschaften und Nationen in den Konflikt und seine Berichterstattung involviert, die sich in ihrer Vielheit gegenüberstehen. Die Abgrenzung des Selbst von einem »Anderen« im Konflikt folgt dem Schema einer Dichotomisierung. In der Performance im Kontext des Nahost-Konflikts jedoch muss die Dichotomisierung von Konfliktparteien immer auch unter Berücksichtigung der Vielheit und Diversität der Strukturen und Ziele der einzelnen »Anderen« betrachtet werden. Als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Krieg verweist Hatoum in der Diskrepanz von nüchterner Tonspur und brutal verletztem Körper auch auf die Selbst- und Fremdwahrnehmungen im Konflikt als »Opfer« oder »FeindIn«. Derlei kollektive Identitäten werden insbesondere durch den Gewalteininsatz im langjährigen Konflikt bestärkt. Im kollektiven Gedächtnis werden die Gewalt, der Verlust von Personen, das Misstrauen und die Bosheit der FeindInnen gespeichert<sup>65</sup>.

Dieser Vergleich und diese Unterscheidung vom Ich zu einem »Anderen«, das dem Ich fremd ist, gehen allen Konflikten voraus. Wie Edward Said in *Orientalismus* (2014, c1978) über die Wahrnehmung und das Verhältnis des Westens zur arabischen Welt feststellt wurde und wird das Gegenüber bzw. das »Andere« sowohl als bedrohlich als auch begehrenswert wahrgenommen. Said zeichnet einen orientalistischen Diskurs nach, der die europäisch-westliche Umgangsform mit und Produktionsweise von »dem Orient« meint, um die Machtverhältnisse der ihm zugrunde liegenden Diskursi-

---

<sup>65</sup> Vgl. Ed Cairns, Michaél Roe, *Role of Memory in Ethnic Conflict*, Ethnic and Intercommunity Conflict Series, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, S.84.

vierung aufzudecken<sup>66</sup>. Vor dem Hintergrund der Imperialismus- und Kolonialgeschichte präsentiert und reflektiert Said das Bild arabischer Länder, »des Orients« als Raum Europas größter Kolonien, im westlichen Diskurs. Die Konstruktion des Bildes »der Anderen« fungiert zur Festschreibung ihrer Identität. Dabei werden Menschen unterschiedlicher Kulturen und Regionen unter einem verallgemeinernden Begriff subsumiert und ihre Andersartigkeit als Schwäche gewertet<sup>67</sup>. Unter anderem wird der exotisierte »Orient« als weiblich, passiv, minderwertig, barbarisch sowie als zu beherrschend diskursiviert<sup>68</sup>. Dass Hatoum in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) nun als Frau und durch ihre Verletzung in ihrem Bewegungsradius eingeschränkt auf dem Tisch liegt, lässt sie nicht direkt zur Metapher einer »orientalischen Anderen« werden. Dennoch ruft der politische Kontext des Nahost-Konflikts diese Assoziation hervor. Eher scheint die abstrakte Idee bzw. Charakterisierung des »Orients« nach Said als hilfs-, rettungs- und erlösungsbedürftig auf den leidenden Körper Hatoums in der Performance anwendbar. Denn die Tonspur, die auch das Eingreifen westlicher PolitikerInnen in den Nahost-Konflikt darstellt, weist auf ein bei Said beschriebenes orientalistisches Denken hin, dem nach der »Okzident« den »Orient« verwalten und beherrschen müsse. Zugleich entstehen weder durch Tonspur noch durch Hatoums Körper konkrete politische Freund-/Feindbilder. Zwar liegt die Interpretation nahe, dass es sich bei der präsentierten Dichotomie von einem Ich zu einem »Anderen« um Unterscheidungen wie »Orient/Okzident« (Said) oder »the West/the Rest« (Stuart Hall) handelt<sup>69</sup>. Allerdings wird der zitierte Nahost-Konflikt von vielen Parteien getragen und vermittelt, sodass binäre Beziehungsstrukturen aufgrund komplexer, verwobener Machtkämpfe aufgebrochen werden. Einerseits findet sich dieses Aufbrechen in den abgehackten Kommentaren und Stimmfetzen der Tonspur wieder. Andererseits wird die Auflösung dieser Grenze in der Performance durch die Auflösung der Distanz von politischen Reden zu (aus politischen Entscheidungen resultierenden) körperlichen Leiden im Ausstellungsraum gezeigt. Als anonymer, fragmentierter und ausgelöschter Körper tritt Hatoum in ihrer Performance auf und wird somit zur Projektionsfläche »eines Anderen«, das Nationalität, Geschlecht, Vitalität und

---

<sup>66</sup> Infolge werden »Orient/Okzident« in Klammern gesetzt, um sie als das soziokulturelle Konstrukt, das sie sind, zu kennzeichnen.

<sup>67</sup> Siehe Edward Said, *Orientalismus*, Übersetzung Hans Günter Holl, Frankfurt am Main: Fischer, 2014, c1978, S.234.

<sup>68</sup> Siehe Said, *Orientalismus*.

<sup>69</sup> Zur Unterscheidung von Stuart Hall siehe seinen Aufsatz, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: Ders., Ulrich Mehlum (Hrsg.), *Rassismus und kulturelle Identität*, Übersetzung Ulrich Mehlum, Hamburg: Argument Verlag, 2012, c1994, S.137-179.

Beziehungsstatus (FeindIn/FreundIn) bedeuten kann. Hatoum nutzt in diesem Sinne die Dichotomie von »Ich/Andere«, um durch eine fehlende Benennung der (Konflikt-) Parteien, ihrem Körper eine Polysemie zukommen zu lassen.

Hatoums Körper liegt verschnürt, hilflos, flach atmend, fast sterbend auf dem Tisch. Damit erscheint er nicht nur als Opferleib, sondern erinnert mit Hatoum als Performerin auch an das bildnerische Motiv der Leiche. Der Tod markiert nicht nur das Ende des organischen Lebens, sondern auch das Austreten der Person aus einer Gesellschaft<sup>70</sup>. Das Ableben, das Hatoum in der Performance darstellt, erscheint damit als höchster Ausdruck und größte Bedrohung der Individualität zugleich. Für die überlebenden BetrachterInnen wird der Leichnam zu einer „Quelle von Erkenntnis über das [...] Wesen unserer Existenz“<sup>71</sup>. Der Leichnam als Schwellenzustand verweist einerseits auf das von den BetrachterInnen unergründete Jenseits und andererseits durch die Deutungsversuche der BetrachterInnen auf das Hier zurück;

„was die Überlebenden sehen, ist also nur ein Hinweis auf ein fehlendes und bedeutungsvolleres Konzept oder Bild, das stets schon verloren ist und sich immer wieder unserem wahrnehmenden Begreifen entzieht“<sup>72</sup>.

Dieser fremde Ort und das absente Leben im Leichnam – hier Hatoums blutiger Körper – stehen für BetrachterInnen als ein unbekanntes »Anderes«. Nur die Ähnlichkeit eines Leichnams mit seinem einstigen Körper stellt eine Verbindung zum Diesseits her, denn sein eigentlicher Bezugspunkt liegt im Jenseits. Es ist die Ambivalenz zwischen präsentem Leichnam und absentem Körper, die an das Freudsche Konzept des »Unheimlichen« denken lässt<sup>73</sup>. So kann davon ausgegangen werden, dass Hatoums Darstellung eines Leichnams auch das Gefühl des Unheimlichen in ihren BetrachterInnen auslöst.

Der eingeschnürte und sterbende Körper Hatoums kann darüber hinaus als Repräsentation von verletzten und getöteten Frauenkörpern im Kontext der Deir Yasin Massaker betrachtet werden<sup>74</sup>. Darstellungen von Frauenleichen besitzen derweil eine Doppelfunktion; sie bieten Identifikationspotential bzw. dienen der Selbstreflexion und verweisen auf eine Trennung von Leben und Tod sowie der Geschlechter

---

<sup>70</sup> Vgl. Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Kunstmann, 1994, S.116.

<sup>71</sup> Ebd., S.126.

<sup>72</sup> Ebd., S.127.

<sup>73</sup> Siehe Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, in Ders., Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hrsg.), *Studienausgabe*, 10 Bände, Band 4, Psychologische Schriften, Frankfurt am Main: Fischer, 1982, S.241-274.

<sup>74</sup> Siehe Kapitel 1.1.

hin. Das Bild der toten Frau deutet auch immer auf ihre Position in der Gesellschaft als eine unbekannte »Andere«<sup>75</sup>. Elisabeth Bronfen charakterisiert diese Beziehung von Weiblichkeit und Sozialordnung in *Nur über ihre Leiche* (1994) außerdem folgendermaßen:

„Die Andere, auch wenn sie konstruiert wird, um Angst außerhalb des Selbst und außerhalb der Gemeinschaft zu externalisieren, fungiert als ein Körper, aus dem Ängste, entstanden aus der Spannung zwischen Kontrolle und Ohnmacht oder verlorenem Unterschied, Gestalt annehmen und weiter erhalten werden – als ein Ort des Unheimlichen“<sup>76</sup>.

Hatoum stellt sich in diesem Sinne dreifach als »eine Andere« aus – Geschlecht, Verweis auf den Tod, aber auch ihre Herkunft markieren sie als solche<sup>77</sup>. Jeder Aspekt ihres »Andere Seins« stellt eine Bedrohung der Sozialordnung dar. Hatoum wendet keine Ästhetisierungsstrategie zur Verneinung des Todes an; mit Blut, Fleisch und Eingeweiden wird er in seiner brutalsten Form präsentiert. Er wird zum Zeichen der Angst überlebender BetrachterInnen vor dem Kontrollverlust, der Auflösung der Grenzen vom Selbst zum »Anderen« und damit für das Ende einer sozialen Ordnung und Hierarchie<sup>78</sup>.

Hatoums Opferleib steht nicht nur für sich selbst als Frau und Palästinenserin, sondern metonymisch für andere Personen, ganz gleich welchen Geschlechts, welcher Ethnie oder Nationalität, die durch den Nahost-Konflikt verletzt worden sind oder sterben mussten. Hatoums Körper ist polysemisch mit dem »Anderen« besetzt und steht damit auch für die Werte eines „feindlichen“ Paradigmas<sup>79</sup>. In welcher Körperlichkeit oder Körperschaft dieses Feindbild in Hatoums Performance auftritt, ist vielfach zu deuten. Ein Deutungsangebot stellt Hatoum mittels der u.s.-amerikanischen Nachrichten von westlichen PolitikerInnen unter Nennung der israelischen »Operation Peace for Galilee«. Aber auch ihr eigener verwundeter bzw. als Leiche erscheinender Körper bietet trotz Konnotation des Opferleibs die Möglichkeit ein Feindbild (»das Andere«) für ein unbenanntes »Ich« zu sein.

---

<sup>75</sup> Vgl. Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S.139. Diese Perspektive gilt vorwiegend für Diskurse der westlichen Kultur, in denen das Weibliche als Andersheit vom Männlichen konstruiert wurde.

<sup>76</sup> Ebd., S.264.

<sup>77</sup> Im Re-enactment von 2012 wird der versehrte und sterbende Körper auf dem Verhandlungstisch von einem Mann interpretiert. Da die Geschlechtlichkeit der PerformerInnen nur eine von drei Komponenten des Status des »Anderen« darstellt und damit keinen erheblichen Einfluss auf die dargelegte Argumentation nimmt, wird dieser Diskrepanz von Originalperformance und Re-enactment keine größere Bedeutung beigemessen.

<sup>78</sup> Vgl. Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S.265.

<sup>79</sup> Siehe ebd., S.285.

Wenn die Phase einer ersten Furcht vor einer bedrohten Sozialordnung in Anbetracht des Frauenleichnams überwunden wurde, kann eine Re-Installation der überlebenden BetrachterInnen in der Gesellschaft stattfinden. Als Motiv kann die Frauenleiche als unschuldiger Opfertod auch die Ordnung einer Gesellschaft wiederherstellen, indem sie Störendem, Bedrohlichem und Gefährlichem eine feste Position im System gibt „ungeachtet dessen, ob die normative Ordnung bestätigt oder kritisiert wird“<sup>80</sup>. In diesem Sinne kann Hatoums Opferleib nicht nur als Feindbild, sondern auch als Tropus weiblicher Leichen, die auf eine gesellschaftliche Neuordnung deuten, verstanden werden. Als Objekt auf dem Verhandlungstisch verweist Hatoum somit auch auf das konstruktive Potential politischer Debatten um den Nahost-Konflikt.

Hatoums Darstellung von Leid und Tod als Resultat politischer Konflikte im Nahost-Konflikt adressiert am Nahost-Konflikt beteiligte Parteien über die Tonspur, ohne die meisten direkt zu benennen. Hatoum verlagert dadurch den Fokus der Performance von einer Schuldfrage zum Ergebnis bisheriger Konfliktlösungsstrategien. Anders gesagt: *The Negotiating Table* wirkt als Hinterfragung der Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit einer militärischen Lösung im Nahost-Konflikt. Mehr noch kann die Performance als Kritik an einer nach Foucault im 20. Jahrhundert vorherrschenden Bio-Macht verstanden werden.

Das Konzept der Bio-Macht beschreibt Machttechniken, durch die die Bevölkerung in Bezug auf Wohnraum, Fortpflanzung, Gesundheit, Geburten und Tod reguliert wird. In dieser Form der Machtherrschaft würde der Tod aufgrund von Machttechnologien „zur allerprivatesten und verschämtesten Sache der Welt“<sup>81</sup>. Denn der tote Körper kann von der Bio-Macht nicht beherrscht werden. Ihr Zugriff ist auf Allgemeinplätze, Globalisierungen und Statistiken beschränkt. Der Tod, der in der Bio-Macht für den Souverän nur als Sterberate zu beeinflussen ist, wird für das Individuum zum Moment des »nicht mehr Reguliert Werdens«. Es ist dieser Moment, dieser tote, nicht mehr regierte Körper, den Hatoum entgegen seines Status als privaten Moments ausstellt. Hatoums verletzter Körper deutet vor allem aber auf eine äußere Gewalteinübung hin. Zum Recht und der Funktion des Mordens im Regiment der Bio-Macht stellt Foucault die Bedeutung des Rassismus heraus, in dem der Tod des »Anderen« das eigene Überleben sichert, sowie das allgemeine Leben durch das Eliminieren des

---

<sup>80</sup> Zitat und Vgl. Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S.321.

<sup>81</sup> Michel Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, Übersetzung Michaela Ott, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, S.286.

»Anderen« als gesünder und reiner betrachtet wird<sup>82</sup>. Der Rassismus erhält dabei Einzug in die Mechanismen des Staates der Bio-Macht und sichert somit dessen Tötungsfunktion<sup>83</sup>. Die rassistische Grundhaltung abstrahiert Foucault als eine kriegerische Haltung: „Um zu leben, mußt du wohl deine Feinde umbringen“<sup>84</sup>. Hatoums Opferleib wird aus dieser Perspektive erneut zum Feindbild und »Anderen«. Die Gründe und Funktionsweisen derartiger (Bio-)Machtstechnologien werden in der Performance den politischen Verhandlungen und ihren Effekten gegenübergestellt und hinterfragen die Position der BetrachterInnen in diesem System.

## **2.2 »Dis-Orientalismus«**

Die israelische Kunsthistorikerin Gannit Ankori schöpft in ihrer Publikation *Palestinian Art* (2006) den Begriff des »Dis-Orientalismus«. Das Konzept hinter dem Begriff versteht Ankori als Anlehnung an Saids »Orientalismus« und damit als „the dismantling of an exclusively Western perspective or ‚scopic regime,‘ and the alternative, self-empowerment of oriental artists“<sup>85</sup>. Sie beschreibt mit dem Konzept aber auch einen »Verlust des Orients«, den sie mit dem Nahost-Krieg von 1948/49 und den traumatischen Erlebnissen für die palästinensische Bevölkerung (*Nakba*, dt.: Katastrophe) in Verbindung setzt. Dieses *Nakba*-Trauma umfasste den Verlust von Land, die Zerstörung zahlreicher Dörfer, sowie die Vertreibung und Entwurzelung von hunderttausenden von PalästinenserInnen<sup>86</sup>. Im Sechs-Tage-Krieg 1967 eroberte Israel schließlich weitere Teile palästinensischen Territoriums. Die *Nakba* schließt dieses Ereignis mit ein, da es sich auch um die palästinensische Erfahrung der ununterbrochenen israelischen Vorherrschaft und nicht nur um ein historisches Datum handelt. Als Folge dieser Ereignisse und Erfahrungen der *Nakba* schreibt Ankori der palästinensischen Kunst nach 1948 „a deep sense of fragmentation“ zu, ein Gefühl, das in der Thematisierung von Verwurzelung und Vertreibung seinen Ausdruck findet<sup>87</sup>. In diesem Kapitel wird untersucht, inwieweit Hatoums Performance in wechselseitiger Beeinflussung mit ihrem Status als im Exil bzw. in der Diaspora lebend auf einen »Dis-Orientalismus« hinweisen.

---

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S.296.

<sup>83</sup> Vgl. ebd.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Ankori, *Palestinian Art*, S.22.

<sup>86</sup> Vgl. Olga González, „Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories“, in: *Macalester International*, Vol. 23, Spring 2009, S.202-220, hier S.203.

<sup>87</sup> Zitat und Vgl. Ankori, *Palestinian Art*, S.47f.



Hatoum selbst erklärt, dass es sich bei *The Negotiating Table* (1983) (Abb.1,2) um eine Thematisierung des Einmarschs Israels in den Libanon und den Massenmord in den dortigen palästinensischen Flüchtlingslagern im Jahr 1982 handelt. Die Nachrichten aus Beirut erreichten Hatoum in London. In einem Interview beschreibt sie diese Zeuginenschaft aus der Ferne als „the most shattering experience of my life“<sup>88</sup>. Der Umstand einer subjektiven Auseinandersetzung mit den Geschehnissen, so formuliert Guy Brett, sei Auslöser für Hatoums frühe Zuwendung zur Performance Art gewesen<sup>89</sup>. Hatoum wählte damit als junge Künstlerin ein kostengünstiges Medium, das sie als Person selbst präsentierte und einen direkten Kontakt mit dem Publikum bedeutete. Im zuvor erwähnten Interview beschreibt Hatoum ihr Selbstbild als Performerin:

„My presence is important because my attitude towards performance is that the artist is being herself, making her own statement, and not pretending to be someone else, somewhere else“<sup>90</sup>.

Hatoum betont die Bedeutung des »Selbst Seins«, um eigene Aussagen zu vermitteln. Aus der Möglichkeit der Darstellung historischer Ereignisse aus dem Nahen Osten, genauer gesagt des Israel-Palästina-Konflikts, wird demnach für Hatoum eine Notwendigkeit der Darstellung aus ihrer Perspektive als Beteiligte<sup>91</sup>. Während die Tonspur in *The Negotiating Table* die Referenz auf den Nahost-Konflikt ausgesprochen deutlich macht, präsentiert Hatoum ihren Körper als Austragungsort sozialer Verhältnisse und Machtkämpfe.

Gannit Ankori betrachtet Hatoums Performance *The Negotiating Table* als Nakba-Trauma der zweiten Generation im Anschluss an die Deir Yasin Massaker von 1948. Das Massaker von Deir Yasin ist zeitlich zwischen der Staatsgründung Israels und dem Ende der britischen Mandatszeit einzuordnen und verweist auf Angriffe von paramilitärischen Einheiten und deren Vereinnahmung des Dorfs Deir Yasin. Kurz darauf fliehen Hatoums Eltern aus ihrer Heimat. Ausgehend von Erzählungen eines Traumes der Künstlerin von Eingeweiden in Kombination mit den Erzählungen ihrer

---

<sup>88</sup> „Artist’s Writings. Interview with Sara Diamond, 1987“, S.127.

<sup>89</sup> Siehe Brett, „A Hatoum Chronology“, in: Arnolfini Gallery, Mona Hatoum, Tessa Jackson (Hrsg.), *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Arnolfini Gallery, Bristol: Arnolfini, 1993, S.14-28, hier S.16 sowie Brett, „Itinerary“, S.42.

<sup>90</sup> „Artist’s Writings. Interview with Sara Diamond, 1987“, S.131f.

<sup>91</sup> Zugleich steht der Stellenwert von Authentizität und FürsprecherInnenschaft, den Hatoum mit ihrer Aussage im Interview mit Diamond 1987 impliziert, im scheinbaren Widerspruch zum Re-enactment der Performance 2012. Da Person und Identität des Performers unbekannt sind und seine Biografie nicht identisch mit Hatoums sein kann, wird sein Körper um eine Bedeutungsebene entledigt, was seine Funktion als Projektionsfläche bzw. Zeichenträger bestärkt. Fraglich bleibt die Involvierung des Performers in den Nahost-Konflikt.

Mutter über die Ausweidung schwangerer Frauen beim Massaker von Deir Yasin sieht Ankori in *The Negotiating Table* eine symbolische und psychische Verschränkung der palästinensischen Massentötungen von 1948 und 1982. Nicht nur deutet sie damit auf eine Traumatisierung Hatoums hin, sondern verweist auch auf den metonymischen Charakter von Hatoums Körper im politischen Kontext als Zeichen eines Massenmords.

Weiterhin kann Hatoum infolge ihres metonymischen Frauenkörpers als Repräsentationskörper des Heimatlandes verstanden werden. So steht der verletzte, blutende Körper, aus dem die Eingeweide quellen, für die Fragmentierung des Körpers und damit ihres Heimatlandes Palästina. Die Zerstückelung Palästinas zur Verhinderung der „Entstehung eines unabhängigen und lebensfähigen Staates Palästina“ stellt ein Ziel der israelischen Regierung nach 1977 dar<sup>92</sup>. Auf der Ebene des Einzelnen bedeutet das, wie Mona Hatoums Mutter im Briefwechsel mit ihr schreibt, nicht nur den Verlust von Ländereien und Besitztümern, sondern auch von Familie und FreundInnen sowie den Verlust eines Gefühls von Stolz und Identität<sup>93</sup>.

Hatoums Familie flüchtete 1948 ins Exil in den Libanon. Dort wurde Mona Hatoum geboren. Niemand von ihnen erhielt einen libanesischen Pass – ein Umstand, den Hatoum auf eine Entmutigungsstrategie zur Integration in die libanesische Gesellschaft wertet<sup>94</sup>. Stattdessen erhielten sie und ihre Familie die britische Staatsangehörigkeit. Das Familienleben in Beirut konnotiert Hatoum „with a sense of dislocation“<sup>95</sup>. Ihr Studium und Aufenthalt in England im unfreiwilligen Exil in den 1970ern stellt erneut eine solche »Dislozierung« dar. In Ausstellungskatalogen wird diese erweiterte »Dislozierung« häufig als Ausgangspunkt für eine Narration genutzt, die in der Proklamation Hatoums „nomadenhafte[n] Dasein[s]“ mündet, aber eigentlich auf einen zeitgenössisch kunstfeldtypischen globalen Bewegungsradius verweist<sup>96</sup>.

---

<sup>92</sup> Zitat und Vgl. Margret Johannsen, *Der Nahost-Konflikt*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011, S.30.

<sup>93</sup> Siehe Ankori, *Palastinian Art*, S.123.

<sup>94</sup> Janine Antoni, „Interview with Mona Hatoum“, in: Mona Hatoum, Laura Heon, Site Santa Fe, Massachusetts Museum of Contemporary Art (Hrsg.), *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*, Ausst.kat., North Adams (MA)/Pownal (VT): MASS MoCA, 2001, S.19-23, hier S.19f.

<sup>95</sup> Ebd.

<sup>96</sup> Anke Hervol, „Fremde Heimat“, in: Mona Hatoum, Anke Hervol, Akademie der Künste (Hrsg.), *Mona Hatoum – Käthe-Kollwitz-Preis 2010*, Ausst.-Kat., Berlin: Akademie der Künste, 2010, S.30-33, hier S.31. Hatoum lebt und arbeitet heute in Studios in London und Berlin und wird von Galerien in China, Deutschland, England, Frankreich, Italien und den USA vertreten.

Eine treffendere Interpretation einer ständigen »Dislozierung« liefert Edward Said in *Reflections on Exile* (1984), indem er die Wahrnehmung der Exilierten beschreibt und produktiv wendet:

„Seeing ‚the entire world as a foreign land‘ makes possible originality in vision. Most people are principally aware of one culture, one setting one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions“<sup>97</sup>.

Anders als in Ankoris Konzept des »Dis-Orientalismus« palästinensischer KünstlerInnen, die vor allem einen Fokus auf den Verlust einer Heimat legt, verweist Said hier auf eine Dialektik des Exils, die „Fluch und Segen“ einer ewig fehlenden Zugehörigkeit betont<sup>98</sup>. Ein Bestandteil dieser Dialektik ist die Möglichkeit von Exilierten, Situationen vor dem Hintergrund mindestens zweier Kulturen, ihrer Werte und Normen zu betrachten. Mona Hatoum präsentiert in ihrem Werk ihre Erfahrung als „im Westen“ lebende Person aus der „Dritten Welt“<sup>99</sup>. Sie sieht sich in die Position einer Außenseiterin gedrängt und als »Andere« definiert<sup>100</sup>. Aus dieser Erfahrung heraus thematisiert Hatoum in ihrem Schaffen feindliche Stimmungen, Kriege und Zerstörung wie auch in *The Negotiating Table*<sup>101</sup>. Dabei begrenzt sie ihren Referenzrahmen nicht auf antagonistische AkteurInnen eines Konflikts, sondern bezieht sich auf soziale Kräfte, Unterdrückungen und Widerstände auf der ganzen Welt<sup>102</sup>. Es ist diese Umsicht Hatoums, die auch in der Performance *The Negotiating Table* zum Tragen kommt.

In Anbetracht der Performance fällt zunächst der eklatante Unterschied distanzierter Stimmen der Tonspur, die Desa Philippi auch mit der objektiven Nüchternheit von Wettervorhersagen vergleicht<sup>103</sup>, und der physischen Realität des blutigen Körpers auf dem Tisch auf. Die Berichterstattung erscheint abgetrennt von Leid und Tod, die Hatoums Körper repräsentiert. Für Hatoum waren ihre Performances über den Nahost-Konflikt – darunter ist auch *Under Siege* (1982) (Abb.8) einzuordnen – eine Mög-

---

<sup>97</sup> Edward Said, *Reflections on Exile and other Essays*, London: Granta Books, 2012, S.186.

<sup>98</sup> Siehe Aruna D’Souza, „Measures of Difference“, in: Rhea Anastas, Michael Brenson, Adrian Piper (Hrsg.), *Witness to her Art*, Annandale-on-Hudson (NY): Bard College, 2006, S.107-115, hier S.114 sowie Said, *Reflections on Exile*, S.173-186.

<sup>99</sup> Die Begriffe „Dritte Welt“ und „der Westen“ als zahlreiche Staaten subsumierende und mit Stereotypen behaftete Kategorien wurden an dieser Stelle Mona Hatoums Wortlaut aus einem Interview mit Sara Diamond von 1987 entnommen. Vgl. „Artist’s Writings. Interview with Sara Diamond, 1987“, S.127.

<sup>100</sup> Vgl. ebd., S.124ff.

<sup>101</sup> Vgl. ebd.

<sup>102</sup> Siehe ebd.

<sup>103</sup> Siehe Desa Philippi, „The Witness Beside Herself 1990“, in: Rhea Anastas, Michael Brenson, Adrian Piper (Hrsg.), *Witness to her Art*, Annandale-on-Hudson (NY): Bard College, 2006, S.120-124, hier S.122.

lichkeit einem westlichen Publikum andere Kriege als die eigenen vor Augen zu führen bzw. die Augen für den Umstand zu öffnen, dass auf der Welt dauerhaft Krieg herrscht. Zeitgleich zum Libanonkrieg kamen vermehrt Friedensbekundungen durch eine Sorge vor dem Atomkrieg, geschürt durch das Wiederaufkommen des Kalten Krieges, auf. Diese Bekundungen wurden vor allem durch die britische Campaign for Nuclear Disarmament (CND) vertreten und bestärkt und stießen bei Mona Hatoum auf Unverständnis.

„I feel very cynical about this concept of 'Keeping the Peace' because in my experience there hasn't been a year without war since the day I was born. It's not just the experience there hasn't been a year without war since the day I was born. It's not just the experience of Lebanon but many parts of the Third World, which makes me wonder sometimes whether their definition of the world is just the West. There's nothing more violent than dying of hunger. I don't call that a state of peace“<sup>104</sup>.

Zum einen ist dieser Aussage Hatoums ihr Bewusstsein über globale Konflikte zu entnehmen, das in Saids Ausführung als facettenreiche Perspektiven von Exilierten formuliert wird. Zum anderen ist ihr aber ein Dualismus von der „Dritten Welt“ und „dem Westen“ zu entnehmen unter dessen Vorzeichen Hatoum eine euro- oder amerikazentristische Wahrnehmung der Welt kritisiert. Im Aufdecken einer „westlichen Ignoranz“ gegenüber anderen Konflikten in *The Negotiating Table* sowie durch die als Form der Selbstermächtigung wirkende Präsentation des Nahost-Konflikts als palästinensische, in Beirut geborene und im Exil in Europa lebende Künstlerin lässt sich Hatoums Werk unter dem von Ankori beschriebenen »Dis-Orientalismus« einordnen. Dennoch wirkt ihre Performance *The Negotiating Table* nicht als Anklage ausschließlich westlicher Politik.

In der Performance steht Hatoums Körper metonymisch sowohl für globale Konflikte als auch im Speziellen den Nahost-Konflikt bzw. Israel-Palästina-Konflikt, sowohl für das allgemeine Leid als auch Einzelschicksale, die solche Konflikte hervorbringen und sowohl für Formen der Herrschaft und des Beherrscht Werdens. Hatoum legt ihren Repräsentationskörper auf keine politische oder geografische Identität fest und macht ihre Performance dadurch vielen Interpretationen zugänglich. Es ist die Tonspur, die den Konflikt als Libanonkrieg markiert. Wenn die Tonspur Stimmen von den zitierten Friedensbekundungen der CND erklingen ließe, so könnte Hatoums Performance ebenso mögliche Folgen eines Atomkriegs darstellen. Dieses Gedankenexpe-

---

<sup>104</sup> „Artist's Writings. Interview with Sara Diamond, 1987“, S.124.

riment verdeutlicht, dass Hatoums Körper nicht nur zuvor benannte Aspekte metonymisch darstellt, sondern auch je nach Kontextualisierung und Perspektive als Shifter neu zu interpretieren ist.

Ein möglicher Grund für diese Offenheit der Interpretation und Metonymie entspringt Hatoums Leben in der Diaspora. Denn das „nomadenhafte Dasein“ im Exil hat vor allem eine Folge; die stabile Kategorie der »Identität« scheint nicht mehr zu existieren. Kontext, Geschichten und Praktiken, die eine Identitätsbildung ermöglichen, fehlen Palästina und PalästinenserInnen seit den Ereignissen 1948<sup>105</sup>. Die geografische Zersplitterung Palästinas sowie das Leben im Exil erschweren die Bildung eines Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühls von PalästinenserInnen<sup>106</sup>. Durch die Präsentation einer Tonspur, die Konflikte und Konfliktparteien identifiziert, und einem metonymisch versehrten, sterbenden Körper deckt Hatoum eine Spannung zwischen den aus westlicher Perspektive (in Fremd- und Selbstwahrnehmung) stabilen Identitäten und einem nicht identifizierten bzw. identitätslosen Körper auf. Wiederum werden machthabende PolitikerInnen, die über diesen identitätslosen Körper bestimmen und am *Negotiating Table* sitzen, selbst auf die Stühle, auf denen sie sitzen würden, reduziert. Diese Abstraktion dient der Aufdeckung, wie »Identität« durch Objekte repräsentiert, aber auch durch Machtverhältnisse vermittelt wird. Die Verschränkung von physischen Körpern und theoretischen Kategorien in Hatoums Performance muss deshalb auch als Aufbrechen von Grenzen – des Körperlichen und Kategorischen – betrachtet werden. Sichtbar wird dieser Verlust geschützter Entitäten in der fleischlichen Fragmentierung von Hatoums Körper. Die Grenze des Ichs, dessen Ort der Körper ist, zur Welt als ein »Anderes« wird brüchig. Die wechselseitige Beziehung von Körper und Welt präsentiert Hatoum in *The Negotiating Table* vorrangig als ein problematisches und gewalthaftes Verhältnis<sup>107</sup>. Die Welt hat dem Körper jegliche Selbstbestimmungs- und Bewegungsmöglichkeiten genommen.

### **2.3 Die Lust am Tod**

Mona Hatoum stellt ihrer Performance *The Negotiating Table* (Abb.1,2) mit ihrem leichenhaft anmutenden Körper eine gleichnamige vierteilige Studie von Gouache-Skizzen auf Papier und Karton voran (Abb.9). In allen vier Skizzen ist in der Bildmitte

---

<sup>105</sup> Siehe Mansoor, „A Spectral Universality“, S.60.

<sup>106</sup> Siehe Motti Golani, Adel Mannā', *Two Sides of the Coin: Independence and Nakba 1948; Two Narratives of the 1948 War and its Outcome*, Institute for Historical Justice and Reconciliation Series, Vol. 4, Dordrecht: Republik of Letters, 2011, S.134-144.

<sup>107</sup> Siehe Mansoor, „A spectral Universality“, S.56f.

ein Tisch zu erkennen. Die erste Studie zeigt drei Männer weißlicher Hautfarbe in dunkler Bekleidung, die am Tisch sitzen. Auf dem Tisch, dessen Oberfläche weiß ist, liegt diagonal platziert ein Körper. Sein kahler Kopf mit Brille hängt über das Tischende hinab. Blut strömt aus seinem Mund, über seinen violetten und gelblichen Körper sowie auf den weiß gedeckten Tisch. Da das primäre Geschlecht des Körpers ebenso fehlt und blutbeschmiert ist, kann nur vom flachen Brustkorb und dem kahlen Kopf darauf geschlossen werden, dass es sich mutmaßlich um eine männliche Leiche handelt. Dort, wo sein linker Arm sich befinden sollte, ist ein blutender Stumpf zu erkennen. Auch sein rechtes Bein ist abgetrennt. Der Mann, direkt gegenüber den BetrachterInnen am Tisch sitzend, hält bereits den rechten Unterschenkel dieses zerstückelten Leichnams in der Hand. Der Mann am linken Tischende greift mit beiden Händen den linken Fuß des Leichnams und scheint gerade hineinzubeißen, da das Blut aus seinem Mund und über den Fuß des Leichnams fließt. Er blickt die BetrachterInnen ohne Scham direkt an. Am rechten Tischende hält der dritte Mann ein blutiges Hackbeil in der Hand und leckt sich, auf die Kehle des Leichnams schauend, die blutigen Finger.

In einer zweiten Studie malt Hatoum mit groben Pinselstrichen eine Kompositionsskizze in einem Rotbraunton<sup>108</sup>. Der Tisch, die drei Personen und ein Objekt auf dem Tisch sind auch hier als Bildelemente zu erkennen. Die Studie scheint wie eine Skizze aus Blut. Einige Flecken in Rotbraun, aber auch in Weiß und Schwarz – hiervon ein großer Klecks am unteren linken Tischbein – befinden sich auf der Studie. Der Anschein der Flüchtigkeit der Studie durch Pinselstriche und Farbkleckse, sowie ihre blutähnliche Farbe verweisen auf eine imaginäre Anwesenheit Hatoums bei der Tötung des Leichnams. Es lässt vermuten, Hatoum habe mit den Männern am Tisch gesessen und mit dem Blut des Leichnams ihre Studie erstellt. Diese suggerierte KomplizInnenschaft gilt es im Kontext der Performance zu hinterfragen. Welche Position hat Hatoum an diesem Verhandlungstisch?

Die dritte Studie zeigt das gleiche Motiv der ersten Studie mit verstärkter Drastik. Die drei Männer am Tisch scheinen nun nackt, da ihre Körper ganz weiß gehalten sind. Ihre Gesichter werden zu noch abstrakteren Grimassen. Insbesondere beim Mann links am Tisch sitzend bilden die Augen nur noch schmale schwarze Schlitze. Der Körper auf dem Tisch ist weiter zerstückelt, die Eingeweide quellen aus seinem Bauch und sein Blut hat den Tisch so stark besudelt, dass seine Oberfläche vom Weiß

---

<sup>108</sup> Skizzen sind im Original nicht mit Reihenfolge nummeriert.

in einen dunkelbraunen bis Schwarzton wechselt. Auch der Hintergrund – in der ersten Studie ein dunkles Braun – wechselt im dritten Bild zu schwarz. Nun scheint es auch als ob die Männer auf schwarzen Lederstühlen, wie sie in Konferenzsälen öffentlicher oder staatlicher Einrichtungen zu sehen sind, sitzen. Ihre Stuhllehnen überragen ihre Köpfe. Dieses Möbelinventar wird, gemeinsam mit einem weißlich-rot geschnürten Paket, Motiv der letzten Studie. Der Hintergrund bleibt schwarz, die Stühle sind weiß und wirken robust. Erstmals sind auch die Stuhlbeine zu sehen. Der Tisch erscheint wie marmoriert, wodurch er an Altäre zum Zwecke der Lobpreisung und Aufbahrung erinnert. Auf ihm liegt das blutige Bündel, in dem die Überreste des Leichnams zu vermuten sind. Der Tisch wird von einer hellblauen Kegelleuchte am oberen Bildrand bestrahlt. Diese letzte Studie bietet den BetrachterInnen einen Anschluss an Hatoums Performance. Lampe, Tisch, Stühle und der blutige Körper in Folie gewickelt stellen Parallelen beider Repräsentationen dar. Während Hatoum die Performance durch die Tonspur deutlich mit dem Nahost-Konflikt kontextualisiert, bietet sie durch die Studien zusätzliche Deutungsebenen an.

Der Verzehr von Menschenfleisch, den die Studien darstellen, wird bereits in der Antike in der griechischen Mythologie thematisiert. Reiseberichte und Ethnologen kündeten von Herodot bis Christoph Kolumbus und darüber hinaus von „barbarischen Sippen“, die andere Menschen verspeisen<sup>109</sup>. In Kombination mit dem Ende des 15. Jahrhunderts eintretenden Kolonialismus wird vor allem ein Dualismus von »Barbarei« und »Zivilisiertheit« geschürt, der in der europäischen Bevölkerung eine höhere Kultur wähnt und den „Andersrassigen“ eine primitive, natürliche und daher niedere Lebensform zuschreibt<sup>110</sup>.

Zunächst stellen die Studien einen Kannibalismus dar, von dem nicht deutlich wird, ob es sich um den Verzehr eines Feindes/einer Feindin (Exokannibalismus) oder um eine rituelle Nahrung aus verstorbenen Mitgliedern des eigenen Clans (Endokannibalismus) handelt<sup>111</sup>. Die Motive für Kannibalismus sind jedoch vielfältiger als diese Zuschreibung der »Wildheit« suggeriert. Neben Riten und religiösen Praktiken sind ebenfalls Hunger und Habgier in Extremzeiten sowie Fetischismus geläufige Motive. Es sind Fälle aus dem Zweiten Weltkrieg bekannt, in denen Kriegsgefangenen ver-

---

<sup>109</sup> Der Begriff der „barbarischen Sippen“ ist zitiert von Manfred Riße, *Abendmahl der Mörder: Kannibalen – Mythos und Wirklichkeit*, Leipzig: Miltzke, 2007, S.12.

<sup>110</sup> Der Begriff der „Andersrassigen“ ist zitiert von ebd., S.15.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S.12.

mutlich unwissentlich Menschenfleisch zum Verzehr verkauft wurde<sup>112</sup>. Kannibalismus wird auch psychiatrisch als Paraphilie eingeordnet; sie beschreibt die Lust, die der Mensch bei der Einverleibung eines anderen Menschen verspürt.

In Anbetracht von Hatoums Studien wird jedoch keines dieser Motive als das der drei Männer deutlich. Es wird nicht ersichtlich, ob es sich um einen völkischen Ritus oder die Lust der Inkorporation handelt. Obwohl die Männer in einer Studie bekleidet sind und in einer anderen Studie nackt – also eine Entwicklung vom sozialisierten bekleideten Körper zu einem nackten und „ursprünglichen“ imaginiert werden kann – kann durch den in allen Studien vorherrschenden Akt des Kannibalismus ein Dualismus des »Primitiven« gegenüber dem »Zivilisierten« nicht aufrecht erhalten werden. Die Männer können weder als primitiv noch zivilisiert bezeichnet werden oder müssen als beides zugleich gelten.

Im Kontext des menschlichen Zusammenlebens handelt es sich beim Kannibalismus um ein Verbrechen. Im Zusammenhang mit Hatoums Performance muss hinterfragt werden, für wen oder was diese drei „kriminellen“ Männer stellvertretend stehen. Die Tonspur lässt erahnen, dass diese Kannibalen für politisch Beteiligte am Nahost-Konflikt stehen, die sich ein »Anderes« einverleiben bzw. aneignen. Diese Aneignung lässt sich im Kontext des Libanonkriegs als israelische Besatzung des südlichen Libanons denken oder im größeren Kontext des Israel-Palästina-Konflikts als Aneignung palästinensischen Territoriums und eine Grenzverschiebung bzw. -auflösung durch die Staatsgründung Israels. Darüber hinaus wurden einige PalästinenserInnen vom neuen Staat Israel „einverleibt“; sie erhielten eine Art doppelte StaatsbürgerInnen-schaft als palästinensische Israelis oder leben im inneren Exil<sup>113</sup>.

Einen Kannibalismus, der durch den Verzehr vom Menschenleib auch die Aneignung der Eigenschaften dieses Menschen vorsieht, beschreibt Sigmund Freud 1913 in *Totem und Tabu*<sup>114</sup>. Da in Hatoums Studien ein mutmaßlich männlicher Körper von anderen Männern verzehrt wird, sollten Freuds Ausführungen zum Vaternord mit reflektiert werden. Freud schreibt von einem „primitiven Totemclan“, in dem der Vater einer Brüderschar als Vorbild dient und von ihnen gefürchtet und beneidet wird<sup>115</sup>. Seine Tötung und der Verzehr seines Fleischs bedeutet die Aufnahme seiner Stärken

---

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S.58.

<sup>113</sup> Zum Verlauf des Konflikts inklusive territorialer Kämpfe siehe Golani, Mannā', *Two Sides of the Coin*.

<sup>114</sup> Siehe Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet, 18 Bände, Band 9, Frankfurt am Main: Fischer, 1978, c1913, S.101.

<sup>115</sup> Vgl. ebd., S.171.



mit dem Fleisch. Eine weitere Folge dieser Tat sind laut Freud die Entstehung einer sozialen Organisation, von Sitten und Religion<sup>116</sup>. Das Motiv im Vaternord liegt in den ambivalenten Gefühlen der Brüderschar gegenüber ihrem Vater; zum einen war da die Unterdrückung sexueller Bedürfnisse und Machtbedürfnisse der Brüder, zum anderen ihre Bewunderung und Liebe für den Vater. Da es sich nun um mehrere Brüder handelte, die den Vater erschlugen und verspeisten, konnte kein einzelner durch den Kannibalismus sich gänzlich die Position des Vaters einverleiben. Die Privilegien des Vaters mussten geteilt werden.

„Hatten sich die Brüder verbündet, um den Vater zu überwältigen, so war jeder des anderen Nebenbuhler bei den Frauen. Jeder hätte sie wie der Vater alle für sich haben wollen, und in dem Kampf aller gegen alle wäre die neue Organisation zugrunde gegangen. [...] Somit blieb den Brüdern, wenn sie miteinander leben wollten, nichts übrig als [...] das Inzestverbot aufzurichten, mit welchem sie alle zugleich auf die von ihnen begehrten Frauen verzichteten, um deren wegen sie doch in erster Linie den Vater beseitigt hatten“<sup>117</sup>.

In Freuds Ausführungen wird deutlich, wie als Folge des Vaternords neue Regeln und Normen des sozialen Zusammenlebens aufgestellt werden mussten. Dieser Umstand sowie die ambivalente Gefühlshaltung der Brüderschar führten außerdem zu einer retrospektiven Tabuisierung der Tötung. Freud nennt dieses Verhalten einen »nachträglichen Gehorsam«<sup>118</sup>.

Unter Bezugnahme auf Freuds Ausführungen über den Vaternord ließen sich die drei Männer in den Studien als Brüderschar interpretieren, die durch Tötung und Verzehr eines vierten Mannes dessen privilegierte Position erlangen wollen. Ihr Esstisch wird infolge zum Verhandlungstisch (*The Negotiating Table*), an dem neue Gesetze und Regelungen des sozialen Miteinanders geschaffen werden und eine ethische Haltung entsteht. An dieser Stelle scheint die Interpretation der Studien mit Freuds Vaternord vor dem Hintergrund des Nahost-Konflikts im Allgemeinen und dem Libanon-Feldzug 1982 im Speziellen zu brechen. Eine Diskrepanz liegt in der zeitlichen Abfolge von Aneignung und Neuordnung des Sozialen, eine andere in der Eindeutigkeit der Parteien. Wer ist »Vater« und wer »Brüderschar« und welche Motive treiben sie an? Die Physiognomie der von Hatoum gemalten Männer verweist auf keinen stereotypen ethnischen Phänotyp, der eine nationale oder militärische Zuordnung zulässt.

---

<sup>116</sup> Vgl. ebd., S.172.

<sup>117</sup> Ebd., S.174.

<sup>118</sup> Siehe ebd., S.173.

Mona Hatoums Studien *The Negotiating Table* (Abb.9) werden auch in Beziehung zu Lustmorddarstellungen der Kunst der Weimarer Republik gesetzt<sup>119</sup>. Ungeachtet der Geschlechtlichkeit bzw. optischen Geschlechtslosigkeit des Opferleibs in den Studien und in der Performance wird diese Parallele zu einem elementar geschlechtsspezifischen Diskurs gezogen<sup>120</sup>. Der Lustmord meint zunächst eine sadistische sexuelle Befriedigung durch die oder im Anschluss an die Vergewaltigung und Tötung, die zum Teil auch eine Befriedigung an der Verstümmelung und dem Verzehr des Opferleibs beinhaltet<sup>121</sup>. Der handelnde und erlebende Körper, der in diesem Sein und Erfahren seine Subjektivität schöpft, wird als Opfer eines Lustmords zum Objekt der Begierde des Täters. Dabei ist die Ausgangslage im gesamtgesellschaftlichen Kontext von Opfer und Täter die gleiche; sie sind „gefangen in einem engen Kokon aus Körper, Konventionen und Meinungen“<sup>122</sup>. Diesen Kokon bzw. diese Fesseln der Sozialisierung sprengt der Lustmörder jedoch, indem er das Tabu des Tötens bricht<sup>123</sup>. Diese Lösung vom eigenen sozialen Wesen verschafft dem Täter ein Gefühl der Transzendenz<sup>124</sup>. Ähnlich der Einverleibung und dem Identifikationswunsch der Brüderschar in Freuds Vatermord heißt es über den Lustmörder; „[er] hat auch Gottes Gesetz und Gott selbst zerstört und ist dadurch Gott *geworden*. Er ist in ein Reich des reinen Seins eingedrungen“<sup>125</sup>. Während durch den Vatermord für die Brüderschar neue Sitten und soziale Organisationsformen entstehen, lösen sich solche nach dem Lustmord für den Täter gänzlich auf. Die Heroisierung des Lustmörders durch eine existentialistische Transzendierung ist zu hinterfragen. Schließlich ist die Transzendenz historisch an ein männliches Subjekt gebunden. Dieses entsagt sich von seinem Körper, dem Materiellen und Sozialen und vom Femininen in sich selbst<sup>126</sup>. Im Umkehrschluss ist Frauen eine Transzendierung unmöglich. Die Loslösung der Fesseln der Sozialisierung bedeutet demnach die Aufgabe des Femininen in der Frau und damit die Selbstaufgabe als Frau.

---

<sup>119</sup> Siehe Heinrich, „Artist at Work“, S.104.

<sup>120</sup> Dies gilt insbesondere für Darstellungen des Lustmords. Straftaten, die unter der Kategorie »Sexualmord« zu subsumieren sind, sind ebenfalls stärker in Verbindung mit Heterosexualität und als Ermordung einer Frau durch einen Mann vertreten. Siehe beispielhaft hierzu die Statistiken bei Deborah Cameron, Elizabeth Frazer, *Lust am Töten: Eine feministische Analyse von Sexualmorden*, Übersetzung Margarete Längsfeld, Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1990, S.33f.

<sup>121</sup> Siehe ebd., S.41f.

<sup>122</sup> Ebd., S.87.

<sup>123</sup> Siehe ebd., S.88f.

<sup>124</sup> Siehe ebd. Siehe auch Maria Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997, S.21.

<sup>125</sup> Cameron, Frazer, *Lust am Töten*, S.88f. Betonung im Original.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., S.92.

Eine weitere Ungleichbehandlung des weiblichen Geschlechts liegt in der Naturalisierung des Lustmords wie sie bereits vom Marquis de Sade vorgenommen wurde und noch im 20. und 21. Jahrhundert in seiner imaginären Form in der Populärkultur vorhanden ist. Eine maskuline sadistische Sexualität wird naturalisiert und normalisiert und dadurch zum selbstverständlichen Stereotypen<sup>127</sup>. So stellen Deborah Cameron und Elizabeth Frazer fest: „In einer Kultur, die Sex, Macht und Tod so miteinander verschmilzt, ist der Lustmörder kaum ein Außenseiter“<sup>128</sup>. Im Vergleich dieser Naturalisierung des soziokulturalisierten Lustmörders mit dem „primitiven Totemclan“ in Freuds Vatermord, der nach dem Mord eine neue Sittlichkeit und soziale Ordnung findet, verschwimmen die Grenzen von Natürlichkeit und Künstlichkeit bzw. Natur und Kultur einer Gemeinschaft und ihres Verhaltens.

Neben dem Wunsch nach einem Transzendenzgefühl, das als primäres Motiv zum Lustmord gilt, führen die Täter weitere Beweggründe zum Lustmord. Zum einen können diese psychosexueller Art sein, wie Julia Kristeva anhand des Muttermords aufzeigt<sup>129</sup>. Sowohl das mütterliche Verbot der Sexualität als auch Ikonen einer zügellosen weiblichen Sexualität um 1900 werden als Gründe für Rachegefühle am weiblichen Körper, die im Lustmord kulminieren, genannt<sup>130</sup>. Zum anderen können die Taten aus Selbstzweifel, Verletzlichkeit, Neid und Wut auf den Körper der Frau resultieren. Der weibliche Körper besitzt die ambivalente Reproduktionskraft, mit der er mit dem Leben auch den Tod schenkt<sup>131</sup>. Unter dem Vorwand der Eliminierung dieser vom weiblichen Körper ausgehenden Gefahr verschiebt sich die Perspektive des Opfer-Täter-Verhältnisses erneut zu Ungunsten der Frau; AgentInnenschaft, Verantwortlichkeit und Schuld wechseln aus dieser Sicht vom Lustmörder zum Todesopfer<sup>132</sup>. Eine solche Umkehrung des Opfer-Täter-Verhältnisses aus Sicht der Lustmörder fand zur Zeit der Weimarer Republik außerdem statt, da zahlreichen Soldaten über die Kriegsjahre Gliedmaßen amputiert werden mussten und ihrerseits schließlich Neid und Verärgerung über den unversehrten Körper der Frauen entstand. Nach der Jahrhundertwende blieb bzw. verbreitete sich die Wahrnehmung, dass Frauen

---

<sup>127</sup> Siehe ebd., S.96ff.

<sup>128</sup> Ebd., S.97f.

<sup>129</sup> Siehe Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Übersetzung Leon Roudiez, New York (NY): Columbia University Press, 1989.

<sup>130</sup> Siehe Tatar, *Lustmord*, S.7.

<sup>131</sup> Siehe Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S.101.

<sup>132</sup> Vgl. Tatar, *Lustmord*, S.33f.

eine Gefahr für das soziale, ökonomische und politische Gleichgewicht darstellten<sup>133</sup>. Auch Otto Muehls Aktion *Destruktion eines weiblichen Körpers* (Abb.7), in der er eigene Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs verarbeitet, stellt eine Gewaltausübung am weiblichen Körper aus ähnlichen Motiven dar<sup>134</sup>.

Da Mona Hatoums Performance deutlich politisch kontextualisiert ist, sollte nicht davon ausgegangen werden, dass sie oder die Studien den Leichnam eines sexuell motivierten Lustmords darstellen. Vielmehr muss die Assoziation des Mordes aus einem Sexualtrieb auf ein anderes Bedürfnis bzw. andere Motive der Gewaltanwendung übertragen werden. Im Kontext des Libanon-Feldzuges und der Massaker in den palästinensischen Flüchtlingsheimen 1982 erscheint die mit dem Werk Hatoums verknüpfte Idee des Lustmords als Anklage der Lust an der Gewaltausübung und Landnahme. Die Transzendierung beim Lustmord findet seinen Widerhall in einer Eigengesetzlichkeit mit der Gewalt im Nahost-Konflikt angewendet wird und der Unmöglichkeit der Befreiung (bzw. Eigengesetzlichkeit/Transzendierung) »eines Anderen«. Eine mögliche Interpretation dieses Agierens liegt in der von der israelischen Armee und verbündeten Milizen gestarteten Offensive 1982, die den Libanonkrieg erheblich beeinflusste.

Auch die Frage nach einem Subjekt- oder Objektstatus im Rahmen des Lustmordes lässt sich als Machtverhältnis auslegen, das in den politischen Verhandlungen des Nahost-Konflikts eine Rolle spielt: Wer hat in welchen Gesprächen ein Sprachrecht und wessen Forderungen werden gehört und anerkannt? Besonders deutlich wird ein solches Ungleichverhältnis im Lustmord durch eine doppelte Belastung des Opfers aus der TäterInnenperspektive als VerursacherIn und LeidtragendeR der Gewalttat. Schneidet man das dadurch hypothetische Opfer-Opfer-Verhältnis auf den Israel-Palästina-Konflikt zu, so würden dort auch beide Parteien sich als Opfer – da aus ihrem Land verdrängte ExilantInnen – verstehen. Die im Lustmord und der Populärkultur vorliegende Naturalisierung des männlichen Sadismus kann außerdem als eine Diskursivierung einer Pro-Israel-Haltung im Israel-Palästina-Konflikt gelesen werden, die aufgrund der Shoah jegliche militärischen und politischen Handlungen Isra-

---

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S.12.

<sup>134</sup> Siehe Kapitel 1.2.

els goutiert<sup>135</sup>. Auch kann die Naturalisierung im Sinne der Diskursivierung als Narration von »terroristischen Arabern« Palästinas interpretiert werden<sup>136</sup>.

Während die Assoziation der *Negotiating Table* Studien (Abb.9) mit dem Freudschen Vatermord einen Fokus auf die soziale Neuordnung und Entstehung von Sittlichkeit einer Gemeinschaft legt, betont die Assoziation des Lustmords einen modernistischen Dualismus der Geschlechter. In unterschiedlicher Weise erhalten im Vatermord und Lustmord Machtverhältnisse und psychosexuelle Motive der Täter ihren Ausdruck. Insbesondere der Lustmord zu Beginn des 20. Jahrhunderts erweist sich infolge der »Frauenfrage« als ein Identifikationsproblem und eine Missgunst des männlichen Egos gegenüber »einem Anderen«.

In Lustmord, Vatermord und Kannibalismus – den drei visualisierten und assoziierten Gewaltanwendungen in und zu Hatoums Studien – liegt eine Vergewaltigung und Inkorporation »eines Anderen« vor. Sie bedeuten das gewaltsame Unterwerfen, den gewaltsamen Eingriff in und die gewaltsame Aneignung von fremden Rechten und fremdem Besitz<sup>137</sup>, die im Werk Hatoums im Kontext des Nahost-Konflikts gedacht werden müssen. Das Blutvergießen durch die Gewaltanwendung gegenüber »dem Anderen« zum eigenen Überleben ist eine kriegerische Handlung; sie soll die eigene Sicherheit erhöhen und das Selbst stärken<sup>138</sup>. Welche Person, politische Partei, Miliz oder Nation das Ich oder das Andere in Hatoums Studien und Performance ist, bleibt offen.

### **3 Machtverhältnisse im Ausstellungsraum**

Mit den Konzepten des »Anderen«, des »Dis-Orientalismus« und des Kannibalismus wurden bislang die spezifischen Mächte thematisiert, die sich in der Performance *The Negotiating Table* auf Hatoums Körper ausgewirkt haben. Infolge werden die Machtverhältnisse untersucht, die ausgehend von Hatoums Körper im Ausstellungsraum kreiert werden. Als versehrter Körper wirkt er zunächst als Opfer des Nahost-Konflikts und Objekt auf dem Verhandlungstisch. In einem Vergleich zu Robert Morris' Performativer Plastik wird daher der Objekt- bzw. Subjektstatus des Körpers der

---

<sup>135</sup> Aus palästinensischer Perspektive rechtfertigt der westliche Diskurs die Einwanderung der Israeli, die auch als „jüdische Frage“ bezeichnet wird, aus Schuldgefühl. Siehe hierzu Golani, Mannā', *Two Sides of the Coin*, S.44,53f.,81.

<sup>136</sup> Siehe Said, *Orientalismus*, S.38.

<sup>137</sup> Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm:

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GV01449> (Stand 09.05.16).

<sup>138</sup> Siehe Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft*, S.296ff.

KünstlerInnen untersucht sowie ihre Wirkung auf BetrachterInnen diskutiert. Welche Atmosphäre oder Machtbeziehungen entstehen ausgehend von Hatoums und Morris' Körper im Ausstellungsraum zu ihren BetrachterInnen? Welche Rolle spielen Raum, Bewegung und Bewegungslosigkeit, Anthropomorphismus, körperliches Leid und Blickregime? In der Verschränkung des Sehens und Gesehenwerdens, also der Beziehung des Körpers zu anderen, entstehen Subjekte und Identitäten. Dies gilt sowohl für BetrachterInnen als auch für Hatoum bzw. ihren Körper. Jedoch ist dieser zugleich polysemisch besetzt und wirft die Frage danach auf, wie ihr metonymisch wirkender Körper eine spezifische Wahrnehmung der BetrachterInnen prägt. Welche Bedingungen muss der Körper der Künstlerin erfüllen, damit sein Leid von BetrachterInnen wahrgenommen und reflektiert wird?

### **3.1 Der Körper als Un-/Spezifisches Objekt**

In der Performance tritt Mona Hatoum mit ihren BetrachterInnen in keine Interaktion. Die Wahrnehmung der Performance spricht primär den Hör- und Sehsinn an. BetrachterInnen können sich im Raum und um den Tisch mit Hatoums Körper bewegen. Berührungen des Körpers durch BetrachterInnen sind nicht übermittelt. Hatoums Körper ist Subjekt und Objekt von politischen Verhandlungen, weder lebendig noch tot, sowohl Teil der Performance als auch ein »tableau vivant«. Um ihren reglosen Performance-Körper als Medium genauer zu untersuchen, wird er an dieser Stelle Robert Morris' Performativen Plastik *Column* (1960) (Abb.10) gegenüber gestellt. Insbesondere Fragen zum Körper als vermittelndes Objekt, seiner vorhandenen oder fehlenden Präsenz und Intentionalität sowie seiner Theatralität werden verhandelt<sup>139</sup>.

Robert Morris' Werk *Column* wird nicht nur als Performative Plastik bezeichnet, sondern auch als Tanzstück gehandelt und mit Morris' restlichen Werken unter dem Begriff der »Minimal Art« subsumiert. Morris konzipierte die Arbeit für das *Living Theatre* in New York, dessen Fokus auf der Organisation von Körpern im Raum lag<sup>140</sup>. *Column* bezeichnet eine ca. 1,80m hohe graue Säule in einem rechteckigen Kastenformat, deren Innenraum hohl ist. Auf einer Theaterbühne mittig platziert, wurde sie als Performer wahrgenommen, der für dreieinhalb Minuten den Bühnenraum einge-

---

<sup>139</sup> Da keine fotografische oder filmische Dokumentation von *Column* zugänglich ist, wird im Abbildungsverzeichnis Morris' Werk *Two Columns* (1961) zur Darstellung der Säulenplastik und ihrer zwei Zustände bzw. Positionen im Raum – Stehend und Liegend – verwendet. Die Abbildung zeigt zwei Säulen im Ausstellungsraum, worin sie von der originären Performativen Plastik und ihrer Präsentation auf der Bühne abweicht.

<sup>140</sup> Vgl. Schimmel, „Der Sprung in die Leere“, S.88.

nommen hat. Farbe und geometrische Form der *Column* lenken vom anthropomorphen Aspekt ihrer Körpergröße ab. Erst als die Säule nach über drei Minuten plötzlich fällt, ihre Position vom aufrechten zum liegenden Körper wechselt, wird den BetrachterInnen ein Bewusstsein und ein Wille des Körpers suggeriert. Die Säule liegt weitere dreieinhalb Minuten auf dem Bühnenboden, bevor der Vorhang schließt und das Stück endet.

Morris' insistiert, um den Eindruck des Bewusstseins der Säule zu kreieren und zu bewahren, dass sie unter keinerlei externen Einflüssen gefallen sei<sup>141</sup>. Es ist jedoch bekannt, dass Morris den Hohlraum der Säule in der Generalprobe nutzte, um sie auf diesem Wege von innen heraus zu kippen. Aufgrund einer daraus resultierenden Kopfverletzung griff Morris schließlich für die Hauptaufführung auf eine Schnur zurück, die er hinter den Kulissen betätigen konnte, um die Säule fallen zu lassen. Die proklamierte Eigensinnigkeit der Säule interpretiert Rosalind Krauss im Rahmen des Werks von Morris als fehlende Bestimmung der Orientierung der zahlreichen Objekte seiner Minimal Art<sup>142</sup>.

*Column* verweist als Performative Plastik vor allem auf einen anonymen, geometrischen Körper, Bewegung im Raum und die Frage der Verschränkung von Körper und Geist. Als Performer lotet die Säule verschiedene Körperhaltungen aus – das Stehen und Liegen –, die insbesondere im Tanz Gesten zum Füllen von Zeit darstellen<sup>143</sup>. Die Säule als abstrakte Form wird auch in ihrer Bewegung, nämlich auf den Widerstand gegen die Erdanziehungskraft, reduziert.

Zunächst scheint Hatoums Performance gegenüber Morris' Performativer Plastik als absolutes Gegenteil. Hatoum präsentiert einen menschlichen Körper mit Blut und Organen, der sich von der kühlen Geometrie des rechteckigen Kubus unterscheidet. Als Körper im Schwebezustand zwischen Leben und Tod findet keine Bewegung im Raum statt, die eine Entwicklung im Sinne einer Positionsänderung markieren würde. Die einzig sichtbare Bewegung in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) stellt das Heben und Senken des Brustkorbs der Künstlerin dar. Ihre Position auf dem Tisch bleibt für die Dauer der Performance unverändert. Zwar wirkt auch die Schwerkraft auf ihren

---

<sup>141</sup> Siehe Rosalind Krauss, „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat., New York (NY): The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1994, S.2-17, hier S.8f.

<sup>142</sup> Vgl. ebd.

<sup>143</sup> Vgl. Kimberly Paice, „Catalogue“, in: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat., New York (NY): The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1994, S.89-301, hier S.90.

liegenden Körper wie auf Morris' Säule, doch markiert Hatoums Performance im Kontext des Nahost-Konflikts primär andere Kraft- bzw. Machteinwirkungen auf ihren Körper. Die Tonspur flutet zudem den Raum, in dem Hatoums Körper aufgebahrt ist, wie ein Klangteppich. Entgegen dieser Ohnmacht von Hatoums liegendem Körper, der von vornherein dieser Nachrichtenflut ausgesetzt ist und von ihr überschwemmt wird, erscheint das Fallen der Säule bei Morris als bewusster, selbstgewählter Akt, der „den Ton angibt“. Denn gerade im Rahmen der Betrachtung von *Column* als Tanzstück gewinnt der Ton – vom Fallen bzw. Aufprallen der Säule – im Sinne von Rhythmus und Takt als Parameter der Strukturierung von Bewegung im Raum an Bedeutung. Während Morris also ein tänzerisches Bewegen des Körpers dekliniert, bindet Hatoum den Körper in ein Geflecht von Machtstrukturen ein.

Sowohl Morris' Körper (die Säule) als auch Hatoums Körper lassen sich unter den Aspekten von Subjekt- bzw. Objektstatus und Präsenz bzw. Absenz untersuchen. Der Sturz der Säule, den Morris als von der Säule selbst erwählt wissen will, lässt an den cartesianischen Ausspruch »cogito ergo sum« denken. Aber kann der Wille zur Bewegung als Denken das Sein als Subjekt konstituieren? Georges Didi-Huberman bietet in *Was wir sehen blickt uns an* (1999) auf diese Frage zu Morris' Performativer Plastik eine Antwort, die sowohl Objekt- als auch Subjektcharakter der Säule in Betracht zieht und damit die Ambivalenz des Körpers betont:

„Die Art und Weise, wie das Objekt zu einer Variablen in einer Situation wird, ist nichts anderes als eine Art und Weise, als *Quasi-Subjekt* aufzutreten – was eine minimale Definition des Schauspielers oder Doubles sein könnte. Welche Art von Quasi-Subjekt? Eines, das einfach vor uns (*hin*)fällt“<sup>144</sup>.

Didi-Huberman spricht also dem Körper an sich einen Objektstatus zu, solange er wie eine Requisite den Bühnenraum füllt. Erst mit und nur in dem Fallen gewinnt Morris' Säule einen Subjektstatus, der verfällt, sobald sie liegt.

Hatoums Körper ist ähnlich ambig zu deuten. Die Ausstellung ihres Körpers als einen biologischen, durch Fleisch, Blut und Organe, verweist auf sein menschliches Leben und Sein. Er spielt auf seinen Subjektstatus an. Zugleich ist der versehrte Körper Ergebnis einer äußeren Machteinwirkung, die aus den Kommentaren der Tonspur als Nahost-Konflikt charakterisiert werden kann. Hatoums Körper ist aber nicht bloß Opfer von körperlicher Gewalt, sondern auch Objekt der Gespräche über diese Gewalt. Die Anonymisierung ihres Körpers durch ein verbundenes Gesicht trägt zur

---

<sup>144</sup> Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, Übersetzung Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S.51f. Betonung im Original.



Objektifizierung ebenso bei wie die exponierende Präsentation auf dem Tisch. Auch die Vorskizzen zur Performance (Abb.9) assoziieren das Fleisch der Künstlerin mit einer Mahlzeit zu Tisch, die es sich einzuverleiben gilt. Der Titel der Performance markiert Hatoum als Objekt auf dem Verhandlungstisch, über das von den Konfliktparteien verhandelt und bestimmt wird. Sowohl Morris' Säule als auch Hatoums Körper beziehen ihren ambivalenten Status aus einer Frage der Selbstermächtigung mit unterschiedlichem Ergebnis; während Morris' Säule durch den suggerierten eigenen Willen, der den Sturz zur Folge hat, im Sturz einen (Quasi-)Subjektstatus erlangt, wurde sich Hatoums Körper von einer äußeren Instanz bemächtigt und über ihn verfügt. Anders als der Körper der Säule, deren Subjektstatus durch eine zeitliche Abfolge von Aktionen festgestellt wird, obliegt Hatoums Körper die Dauer der Performance über einer Spannung und Ambivalenz, dass sie als Mensch zugleich Subjekt und Objekt ist.

Die Frage nach der Präsenz oder Absenz der Körper scheint durch ihre Präsentation gegenüber Teilöffentlichkeiten – in Galerie und Theater – hinfällig. Räumliche und zeitliche Gegenwärtigkeit im Ausstellungsraum, auf der Bühne und in der Bewegung der Körper sprechen für ihre Präsenz. Jedoch haftet beiden Körpern auch etwas Lebloses an. Die Absenz des Lebens bzw. Lebendigen verweist sowohl bei Morris' menschengroßem Kubus als auch Hatoums versehrtem Körper auf den Tod. Wenn Morris beabsichtigte, in diesem Kubus selbst Platz zu nehmen, um den Sturz dessen herbeizuführen, dann fungiert dieser Kubus ebenfalls als Sarg. Demnach wird dieser „Menschenschrank“ sowohl im Stehen als auch im Liegen zur Ruhestätte des Künstlers<sup>145</sup>. Zugleich ist Morris' durch diesen Sarg nicht sichtbar und damit für BetrachterInnen abwesend. Didi-Huberman wird diesen Umstand treffend mit der „Dialektik von *portrait* und *retrait*“ – der Bildwerdung und dem Bildentzug – bezeichnen. Hingegen ist Hatoums Verweis auf den Tod und damit die Absenz vom Leben viel deutlicher, da sie einen versehrten, fast regungslosen Körper ausstellt, der im Sterben liegt<sup>146</sup>. Zwar scheint auch der Holztisch, auf dem Hatoum liegt, ihrer Körpergröße angemessen, doch würde es die Interpretation stark überspannen, ihn deshalb als anthropomorph und sargähnlich zu bezeichnen, wie es Morris' *Column* für sich beanspruchen kann. Da Hatoums Fleisch und Blut, genauer gesagt ihre Versehrtheit durch die transparente Folie deutlich erkennbar ist, bedarf es keiner Analogie des Sarges, um den Verweis

---

<sup>145</sup> Ebd., S.114.

<sup>146</sup> Ebd., S.118f. Betonung im Original.

auf das Sterben zu verstehen. Auch der Kriegskontext, den die Tonspur vermittelt, trägt hierzu bei.

Die Anrufung der ikonografischen Figur des Todes bzw. das Spiel zwischen Präsenz und Absenz in beiden Werken resultiert für BetrachterInnen auch in einer dialektischen Rezeption. Zum einen wird an das Begehren nach einem ewigen oder unverehrten Leben appelliert. Zum anderen wird ein Betauern des Lebens und die Bewusstwerdung der eigenen Endlichkeit hervorgerufen. Sowohl *Column* als auch *The Negotiating Table* stellen somit die Konfrontation (der BetrachterInnen) mit dem Tod aus.

Ein solches Einbeziehen von BetrachterInnen in die Werkproduktion bzw. -präsentation fällt laut Michael Frieds Aufsatz „Art and Objecthood“ (1995, c1967) unter Theater – „und Theater ist heute die Negation von Kunst“<sup>147</sup>. Frieds Essay charakterisiert die Minimal Art und ihre Künstler, die er »Literalisten« nennt, diskreditierend als theatralisch, „weil sie die tatsächlichen Umstände berücksichtigt, unter denen der Betrachter literalistischen Arbeiten begegnet“<sup>148</sup>. Unter Rückgriff auf Schriften von Morris erläutert Fried diese Theatralität als ein vorausschauendes Bedenken der BetrachterInnenerfahrung in der Situation der Rezeption, die sich wiederum auf die Form der Werkproduktion auswirkt. So verhandelt Fried insbesondere die Größe einer Arbeit, ihre Einheitlichkeit und Nicht-Bezüglichkeit als distanzierende Momente in der Rezeption<sup>149</sup>. Diese Distanz sei es, die die Arbeit zum Objekt und die BetrachterInnen zu Subjekten werden ließe. Dabei würde der Fokus vom (Kunst-) Objekt auf die Wahrnehmung der Gesamtsituation verschoben; diese schließt das Objekt, den Raum, das Licht und den Körper der BetrachterInnen ein. Zugleich aber stünden die literalistischen Werke den BetrachterInnen immer im Weg und konfrontierten sie. Ihre „Bühnenpräsenz“ verlangte die Mitwirkung und Gegenwärtigkeit der Betrachter-Innen;

---

<sup>147</sup> Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1995, c1967, S.334-374, hier S.342.

<sup>148</sup> Ebd. Dass Frieds Ablehnung des Theatralischen auch auf einer Unterstellung fehlender ästhetischer Distanz der BetrachterInnen gründet, die selbst das Leid Anderer zum Objekt werden lässt, stellt Juliane Rebentisch in „Theatralität und Autonomie der Kunst (Michael Fried)“, in: Dies., *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.40-78 heraus. Rebentisch betont darin auch die Perspektive Frieds der „Auslieferung des minimalistischen Objekts ans Subjekt der Betrachtung“, ebd., S.50.

<sup>149</sup> Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“, S.343.

„vom Betrachter berücksichtigt zu werden, *ernst* genommen zu werden – und wenn diese Forderung bereits damit erfüllt ist, daß er sich ihrer bloß *bewußt* ist und sozusagen dementsprechend handelt“<sup>150</sup>.

An anderer Stelle formuliert Fried daher, dass in einer Schlussfolgerung der Konfrontation zur Identifikation von Subjekt und Objekt sowie der Distanzierung von BetrachterInnen und Werk die literalistischen Arbeiten von ihren BetrachterInnen zur Vervollständigung ihrer selbst abhängig sind<sup>151</sup>.

Auch Hatoums Performance und Morris' Performative Plastik stehen in einer solchen Abhängigkeit. Obwohl die Bühne, auf der Morris' *Column* fällt, anders als der Ausstellungsraum um Hatoums Körper für BetrachterInnen, sicherlich nicht zu betreten war, so war doch ihre Anwesenheit zur Rezeption und damit Produktion des Werks notwendig. Beiden Aufführungen liegt etwas Ereignishaftes zu Grunde, während der neue Stellenwert der BetrachterInnen zu einer Auflösung bzw. Verschiebung der tradierten Beziehung von KünstlerIn-Werk-BetrachterIn führt<sup>152</sup>. In dieser neuen Betonung des Subjekts der BetrachterInnen stehen Morris und Hatoum dem postmodernen Umbruch zur Auflösung des Subjektbegriffs entgegen, während ihre „eigenen Körper“ – die Säule und der Mensch – bereits in einer Auflösung qua Ambivalenz von Subjekt- und Objektstatus gefangen sind. In dieser Ambivalenz betont Morris die Willenskraft des Subjekts bzw. Objekts und Hatoum die Machtverhältnisse, die im und am Körper wirken. So kämpft Morris' Körper um eine Selbstdefinition und Distinktion von einem Außen, während Hatoums Körper eine Verwicklung von Körper, Geist und Umwelt demonstriert, wie Merleau-Ponty sie beschreibt.

Es scheint aufgrund dieser Ambivalenz besonders spannend, die Körper mit dem von Donald Judd geprägten Begriff des »Spezifischen Objekts« zu betrachten. Auch Fried bezieht sich in „Kunst und Objekthaftigkeit“ auf diesen Begriff, um ihn neu zu interpretieren und sich von Judds spärlichen Erläuterungen zu distanzieren. Das »Spezifische Objekt« thematisiert Judd vor allem in seiner materiellen Erscheinung, während Fried seine Beziehung mit den BetrachterInnen im Raum fokussiert. Die Argumentation von Judd weist eine deutliche Weiterentwicklung des Greenbergschen Gedan-

---

<sup>150</sup> Ebd., S.345. Betonung im Original.

<sup>151</sup> Zur Diskussion über BetrachterInnen, die minimalistische Objekte zu Werken „machen“ siehe Reberentisch, „Theatralität und Autonomie der Kunst“, S.66ff.

<sup>152</sup> Vgl. Philine Helas, „Theatralität und Performanz“, in: Ulrich Pfisterer, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler, 2003, S.352-354, hier S.354.

kenguts auf<sup>153</sup>; die Idee aus dem Beitrag zur „Modernistischen Malerei“ (1960) sich auf nichts außerhalb sich selbst zu beziehen, das Medium in Oberfläche, Form und Farbe zu reflektieren und daraus sich selbst zu definieren, findet Wiederhall in Judds Appell an dreidimensionale Arbeiten. Sie sollten nicht gefüllt werden, sondern eine Einheit darstellen. Diese Einheit sieht Judd vor allem in der Form des Rechtecks und industriellen Materialien, die bereits eine eigene Farbe besitzen, die nicht aufgetragen werden muss, verwirklicht. Der Begriff des »Spezifischen Objekts«, den Judd relativ lose definiert, aber dennoch zum Titel seines Essays erhebt, scheint Greenbergs Ausführungen zur „Modernistischen Malerei“ entnommen. Dort schreibt dieser:

„Die Darstellung oder Abbildung als solche stellt keine Beeinträchtigung der spezifischen Eigenheiten der Malerei dar; dies gilt jedoch nicht für die Assoziationen von dargestellten Gegenständen“<sup>154</sup>.

Hierin negiert Greenberg eine tradierte Repräsentationsfunktion der Malerei zugunsten einer Reduktion auf die spezifischen Charakteristika der Malerei und damit einer medialen Selbstreflexivität. Judd übernimmt diesen Begriff der Spezifität des Mediums, um ihn auf die Minimal Art zu übertragen, die er selbstbewusst „weder zur Malerei noch zur Skulptur“ zählt<sup>155</sup>. Es geht ihm also nicht darum, die Medienspezifität der Skulptur herauszuarbeiten, auch wenn die verbreitete Verwendung von Kuben als »Spezifische Objekte« durchaus an die Sockel zahlreicher Skulpturen und Plastiken erinnert. Vielmehr deklariert Judd das Objekt als neues Medium des Kunstschaffens und schreibt sich damit unter Referenz auf Greenberg in eine Kunstgeschichte ein.

Während Judd seine »Spezifischen Objekte« als Fortschreibung einer Moderne betrachtet, sieht Fried in den »literalistischen Arbeiten« eine Ideologie des Minimalismus. Gegenüber Judds proklamierter Spezifität des Objekts steht Frieds Beteuerung der »Unspezifität« literalistischer Arbeiten. Diese Unspezifität kommt insbesondere in der Beziehung vom Werk zu BetrachterInnen zum Ausdruck, die Fried auch mit der »Theatralität« des Werks verbindet. Das reglose Objekt zwingt BetrachterInnen ihm

---

<sup>153</sup> Greenberg hat sich darüber hinaus selbst zur Minimal Art geäußert, dass zeitgenössisch keine andere Kunstform denkbar gewesen wäre, die dem Wesen der Nicht-Kunst näher käme als die Minimal Art selbst. Siehe hierzu Clement Greenberg, „Neuerdings die Skulptur (1967)“, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S.362-372, hier S.367.

<sup>154</sup> Clement Greenberg, „Modernistische Malerei (1960)“, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S.265-279, hier S.269.

<sup>155</sup> Donald Judd, „Spezifische Objekte“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1995, c1965, S.58-73, hier S.59.

Aufmerksamkeit zu schenken und auf das Objekt zu reagieren. Fried sieht darin eine Bedrängung der BetrachterInnen, die vom Objekt in gleicher Wirkung wie von einer anderen Person ausgeht<sup>156</sup>. Anna Chave geht in ihrem Aufsatz „Minimalism and the Rhetoric of Power“ (1990) sogar so weit, diesen bereits von Fried festgestellten Druck auf die BetrachterInnen als

„a kind of cultural terrorism, forcing viewers into the role of victim, a role that may or may not bring with it a moment of revelation depending on the viewer's prior experience with victimization“<sup>157</sup>, zu bezeichnen.

Chave stellt also anders als Fried den BetrachterInnen, die Opfer eines psychischen Terrorismus seien, auch eine Erlösung in Aussicht, die jedoch von ihrer Erfahrung mit einer derartigen Schikane abhängig ist.

Wie bereits festgestellt, konfrontieren die Werke *Column* und *The Negotiating Table* ihre BetrachterInnen mit dem Thema Tod. Allerdings stellt sich für die Charakterisierung der Konfrontation als eine bedrängende, die BetrachterInnen terrorisierende Auseinandersetzung die Frage nach der Notwendigkeit der Objekthaftigkeit des Körpers. Können oder müssen die ambivalenten Körper von Morris' Kubus und Hatoums Körper einen bestimmten Grad an Objekthaftigkeit besitzen, um diese Wirkung zu erzielen? Ist eine »spezifische Materialität« notwendig?

Die Unterschiedlichkeit der visuellen Erscheinung beider Körper ist evident, sodass der Sinngehalt des Vergleichs von minimalistischem Objekt und biologischem Körper durchaus hinterfragt werden kann. Der geometrische Körper der Minimal Art, der seine reinste Form im Kubus findet, steht dem organischen Körper des Menschen gegenüber. Allerdings kann der Körper der Performance als dem Objekt der Minimal Art, trotz ungleicher Form, als künstlerisches Medium in seiner Charakteristik und Form gleichwertig beschrieben werden. Beide Körper sind dreidimensional und selbstreferenziell. In Verbindung mit der Dreidimensionalität betont Judd auch die Einheit, die nur durch Verwendung der materialeigenen Farbe oder maximal einem monochromen Farbauftrag erhalten bleibt<sup>158</sup>. So könnte man den nackten Menschenkörper, den Hatoum in der Performance präsentiert, ebenfalls als rohes, unverfälschtes Material verstehen, zumal auch im Kriegsgeschehen, das die Tonspur als Rahmen zum Körper setzt, Menschen zu »Material« degradiert werden. Weiterhin wird das Subjekt im Kontext einer Biopolitik, wie sie in Kapitel 2.1 diskutiert wurde, zu einem

---

<sup>156</sup> Siehe Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit“, S.345.

<sup>157</sup> Anna Chave, „Minimalism and the Rhetoric of Power“, in: *Art Magazine*, Vol. 64, No. 5, 1990, S.44-63, hier S.49.

<sup>158</sup> Siehe Judd, „Spezifische Objekte“, S.65.

zu beherrschenden Objekt. Sowohl Fortpflanzung als auch Sterblichkeit der Subjekte werden im biopolitischen System regiert und der biomedizinische Körper als Organismus konstruiert<sup>159</sup>. Die „Produktion des menschlichen Körpers“ wird folglich in gewissem Grad genauso geplant, kontrolliert und serialisiert wie die in der Minimal Art verwendeten Industrieerzeugnisse.

Zugleich mag dieser Versuch der Annäherung des menschlichen an den geometrischen Körper der Objekte der Minimal Art aufgrund ihres ureigenen Anthropomorphismus als unnötig erscheinen. Schließlich tritt das minimalistische Objekt seinen BetrachterInnen in einer Größe entgegen, die die BetrachterInnen betrifft. Didi-Huberman schreibt dem Objekt eine Indexikalität zu, durch die es den BetrachterInnen ähnelt, aber keine weiteren anthropomorphen Züge besitzt<sup>160</sup>. Farbe, Form und Materialität differieren. Folge dieser Entscheidung für den geometrischen Körper ist die Unähnlichkeit zum menschlichen Körper. Diese Unähnlichkeit interpretiert Didi-Huberman mit Mallarmé als »Urähnlichkeit«, aus deren Perspektive eine anthropomorphe Statur bedeutsamer ist als eine mimetische Darstellung des Menschlichen<sup>161</sup>. Diese Urähnlichkeit erlaubt letztlich den BetrachterInnen von *Column*, den Sturz der Säule als menschliche Bewegung des Stehens, Ruhens, Sterbens oder sich Verletzens zu betrachten. In diesem Sinne bietet Didi-Huberman eine weitaus feinsinnigere Interpretation der Wirkweise minimalistischer Objekte auf BetrachterInnen als Fried, der mit seinem Begriff der »Theatralität« vor allem einen manipulierten Affekt herausstellt, indem Didi-Huberman das Spektrum des sich mit dem Werk in Beziehung Setzens der BetrachterInnen von Gabe, Verlust, Begehren bis Trauer auffächert. Beide dieser theoretischen Ansätze, sowohl Fried als auch Didi-Huberman, helfen jedoch die Rezeption von *Column* und *The Negotiating Table* zu verstehen, während Juds Ausführungen eher der Untersuchung der Materialität und Form des Körpers dienen. In diesem Sinne sind Morris' Säule und Hatoums Körper in ihrer Ambivalenz ebenso »Spezifische Objekte« als selbstreferenzielle Medien als auch »Unspezifische Objekte«, die ihre BetrachterInnen betreffen, affizieren und auf ihre Reaktion bzw. Reflexion zählen.

---

<sup>159</sup> Siehe Carmen Hammer, Donna Haraway, Immanuel Stieß (Hrsg.), *Die Neuerfindung der Natur Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus, 1995, S.173ff.

<sup>160</sup> Siehe Didi-Huberman, *Was wir sehen*, S.113.

<sup>161</sup> Siehe ebd.

### 3.2 Das Leid Anderer

In Anbetracht von Hatoums Performance lassen sich Fotografien aus Tagesnachrichten von Leichensäcken von SoldatInnen oder ZivilistInnen, die in ihre Heimat transportiert wurden, assoziieren (Abb.3)<sup>162</sup>. Hatoums versehrter und flach atmender Körper stellt offen das Leiden und Sterben als reale Folge internationaler Konflikte dar. In ihrer Publikation *Regarding the Pain of Others* (2003) stellt Susan Sontag bezüglich der Repräsentation von Kriegsschäden die Frage danach, ob und wie mit ihnen respektvoll oder angemessen umgegangen werden kann, genauer gesagt, wer ein Recht auf das Anschauen dieser Bilder hat. Infolge werden Sontags Fragen und Thesen der Performance Mona Hatoums gegenübergestellt: Parallelen und Differenzen der Medien Fotografie, die Sontag untersucht, und Performance, sowie theoretische Konzepte der Wahrnehmung werden eruiert. Insbesondere der Diskurs um die Wahrnehmung des Leids der Anderen wird um die Positionen von Giorgio Agamben und Judith Butler erweitert, die vor allem die Wahrnehmung des Lebens der Anderen diskutieren.

Susan Sontag basiert ihr Essay auf Kriegsfotografien, die in Druck- und Telemedien veröffentlicht werden. Die Darstellung von Kriegsopfern bilden bereits „a species of rhetoric“<sup>163</sup>, was Sontag durchaus pejorativ meint. Denn Wiederholung, Vereinfachung und Aufwiegelung der Bilder führen zur Vorstellung einer Einheit<sup>164</sup>. Diese Vereinheitlichung liegt zum einen in der Darstellung bzw. Wahrnehmung von Kriegsopfern und zum anderen in einem falschen kollektiven Selbstverständnis derjenigen, die die Bilder rezipieren. Sontag besteht auf einer differenzierten Darstellung und Wahrnehmung von Opfern und Leid. Die Notwendigkeit dieser Spezifität zeigt sie am Beispiel von Beschreibungen bzw. Titeln von Kriegsfotografien, die zum einen aufgrund der durch sie möglichen Identifizierung höchste Bedeutung für KriegerInnen haben und zum anderen bei Änderung des Titels ständig neu genutzt werden könnten<sup>165</sup>. Sontag spricht sich damit im Rahmen der dokumentarischen Kriegsfotografie klar gegen die Emblematisierung und die De- bzw. Rekontextualisierung von Opferdarstellungen aus. Auch ihr Verweis auf den Ausschnittcharakter von Fotografien, die stets Teil einer größeren „Szene“ sind, und ihr Annahmen der BetrachterInnen, im-

---

<sup>162</sup> Siehe Kapitel 1.1.

<sup>163</sup> Sontag, *Pain of Others*, S.5.

<sup>164</sup> Vgl. ebd.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., S.9. Im Original „militant“ für KriegerInnen.

mer auch die ungezeigten Bilder, Gräueltaten und Toten zu bedenken, unterstreichen die politische Funktion der Kriegsfotografie.

Mona Hatoums Körper in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) wirkt als eine Art Mahnung vor den Folgen von Kriegen. Anders als Sontag für die dokumentarische Kriegsfotografie einfordert, stellt Hatoums Opferleib keinen spezifischen Körper dar. Er ist anonym und in seiner Fleischlichkeit fragmentiert. Der Körper der Künstlerin steht metonymisch für das Kriegsleiden vieler, für politisch verfolgte Minderheiten und Exilierte. Seine fehlende Identität, Nationalität oder Parteizugehörigkeit hinterlassen eine offene ikonologische Auslegung des Körpers und bieten die Möglichkeit einer vielfältigen Interpretation. Hatoums Performance verallgemeinert gewissermaßen das Leid. Ihr Fokus liegt auf der Wahrnehmung und Bewusstmachung des Leids Anderer, während Sontag die Art der Wahrnehmung untersucht.

Der polysemische Körper Hatoums würde zudem sein potentielles Bedeutungsrepertoire erweitern, würde er statt der Tonspur von Tagesnachrichten über den Nahost-Konflikt durch einen anderen Kontext gerahmt. In Sontags Beobachtungen zur Kriegsfotografie ermöglichen die textlichen bzw. sprachlichen Rahmungen der Bilder von Kriegsopfern die Identifizierung des Subjekts und der Situation. Im Falle der Performance steht nicht nur Hatoums Körper metonymisch für das Kriegsleiden, sondern auch in der drastischen Diskrepanz von Korporealität und nüchterner Aufarbeitung durch PolitikerInnen und Nachrichten als Leerstelle für die zahlreichen ungezeigten Bilder und fehlenden Informationen in den Medien. Vielmehr als dass die Medien das Leid nicht vollständig präsentieren, wird in dieser Diskrepanz deutlich, dass das Leid nicht vollständig präsentiert werden kann.

In dieser modernen Erfahrung der Rezeption von Kriegsgeschehnissen über Telemedien im Privaten kritisiert Sontag die Subsumierung von Kriegsgeschehen und anderen globalen Informationen unter dem Begriff der »Nachrichten« sowie den Leitsatz »If it bleeds, it leads« einiger Medien<sup>166</sup>. Während Sontag die Empörung oder (Schau-)Lust, die derartige Gewaltdarstellungen in ihren BetrachterInnen hervorrufen, als Form dissoziierter Betrachtung anprangert, konfrontiert Hatoum ihre BetrachterInnen in der körperlichen Erfahrung der Performance mit dem Kriegsleiden. In der Diskrepanz von nüchterner Tonspur und blutigem Körper wird den BetrachterInnen die Dissoziation vom Leid außerhalb des Selbst deutlich. Sontag gesteht zudem ein, dass die visuelle Sprache eines Bildes im Bewusstsein von BetrachterInnen

---

<sup>166</sup> Vgl. ebd., S.16.



schnell verblassen könne und somit ein Bewusstsein des sich anhäufenden Leids durch eine Vielzahl von Kriegen, die anderswo auf der Welt stattfinden, qua Medienkonsum kaum möglich ist<sup>167</sup>. Hatoum hingegen versucht genau diese Lücke im Bewusstsein zu präsentieren; westliche BetrachterInnen der frühen 1980er Jahre sollen sich nicht nur mit der Anti-Atomkriegsbewegung auseinandersetzen, sondern auch auf den Libanonkrieg schauen. Ausgehend von Reaktionen von BetrachterInnen, die Sontag zwischen Schock und Scham wähnt, stellt sie die Überlegung auf, ob nicht nur die Menschen ein Recht auf die Betrachtung des Leids hätten, die es selbst erleichtern könnten oder eine Lehre daraus ziehen könnten<sup>168</sup>. Wer die SchülerInnen der Kriegsfotografie wären, spricht Sontag nicht aus, nur dass restliche BetrachterInnen VoyeurInnen seien – „whether or not we mean to be“<sup>169</sup>. Schließlich sind diese Bilder in ihren Augen eine Einladung zur Reflexion der Rationalisierung vom „Massenleiden“, die von etablierten Mächten geboten wird, zur Reflexion der Ursachen des im Bild dargestellten Leids, dessen Verantwortlichkeit und Vermeidbarkeit<sup>170</sup>. Dabei müsse berücksichtigt werden, dass die moralische Empörung keinesfalls Aktionswege vorschreiben könne. Weiterhin weist Sontag darauf hin, dass BetrachterInnen, die keine Kriegserfahrung gemacht haben, die Kriegsoffer nicht verstehen und weder die Umstände noch die eintretende Normalität des Kriegszustands imaginieren können<sup>171</sup>. In Sontags Perspektive sind BetrachterInnen passiv, genauer gesagt, unfähig Änderungen hervorzurufen. Sie hinterfragt zusätzlich, ob das Interesse bzw. die Sorge um diese Belange gleichbleibe, wenn BetrachterInnen tatsächlich die Kraft hätten, auf die Ursachen der Bilder einzuwirken<sup>172</sup>.

Während die Fotografie eine Momentaufnahme festhält, einen Zustand und einen Ausschnitt abbildet, der in ihr verewigt wird, ist eine Performance an sich ephemere und in der räumlichen und körperlichen Wahrnehmung einzigartig. Im Vergleich von Sontags Ausführungen zur Betrachtung des Leids Anderer zu Hatoums Performance ist zunächst der Untersuchungsgegenstand des Mediums flagrant unterschiedlich. Video- und Fotodokumentationen von Performances können den vergangenen Moment der Performance nicht rekreieren.

---

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S.17.

<sup>168</sup> Vgl. ebd., S.37f.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S.104f.

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S.113.

<sup>172</sup> Vgl. ebd., S.104f.

„Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. [...] Performance's being [...] becomes itself through disappearance“<sup>173</sup>.

Obwohl technisch betrachtet die charakteristische Flüchtigkeit der Performance der Verewigung der Fotografie diametral gegenübersteht, muss auch die Verflüchtigung der Kriegsfotografien in Bilder- und Informationsströmen des telemedialen Zeitalters berücksichtigt werden. Hinzuzufügen ist, dass in dieser Untersuchung von Hatoums Performance ebenfalls nur dokumentarisches Material verwendet wird und in diesem Sinne die mediale Differenz von Sontags Ausführungen zum eigenen Forschungsgegenstand schmälert. Beide Dokumentationsformen – die Kriegsfotografie und die Dokumentation der Performance – stellen eine vergangene Realität dar, die Roland Barthes mit dem »Es-ist-so-gewesen« bezeichnet<sup>174</sup>.

Das fotografische Festhalten eines Moments lässt auch die Frage nach Geschehnissen vor und nach diesem Moment aufkommen. An dieser Stelle scheiden Dokumentationen von Kunst und Krieg. Es wird deutlich, dass die Performance eine Metaphorizität besitzt, die Barthes der Fotografie im Allgemeinen durch die Nähe zum Realen und Lebendigen abspricht<sup>175</sup>. Die einzige Ausnahme bezüglich der Metaphorizität trifft Barthes bei der Fotografie von Toten, denn sie „bestätigt, daß der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild von etwas Totem“<sup>176</sup>. Während Hatoum als lebendiger Körper also den Tod in der Performance inszeniert, zeigen die von Sontag thematisierten Fotografien tote Kriegsoffer, die durch das Bild verlebendigt werden. Die Präsenz von Hatoums Körper im Ausstellungsraum rezipierten BetrachterInnen als Gefühl von Intensität und Spannung. Anders als die von Sontag diskutierten Bilder von Kriegsoffern, die keinen Wert dem von (Über-)Lebenden Betrachtet werden

---

<sup>173</sup> Peggy Phelan, *Unmarked: Politics of Performance*, London: Routledge, 1993, S.146. Betonung im Original.

<sup>174</sup> Siehe Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S.88.

<sup>175</sup> Ebd. Die Unfähigkeit der Fotografie, auf etwas anderes außerhalb sich selbst zu verweisen, führt Barthes auf den sichtbaren Körper zurück. Siehe ebd., S.11f.

<sup>176</sup> Ebd. Betonung im Original. Zur Wirkung der Lebendigkeit fotografiertes Toter im Rahmen der Daguerreotypie des 19. Jahrhunderts siehe auch Walter Benjamin, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S.45-64, hier S.52. Benjamin schreibt darin die Wirkung der Lebendigkeit der Reglosigkeit der Toten zu, da sie über die zeitliche Spanne der Fotoproduktion durch Stillhalten an Schärfe auf dem Bild gewannen, die von lebenden fotografierten Personen kaum zu überbieten war. Barthes thematisiert den gleichen Effekt für eine Fotografie des 20. Jahrhunderts trotz technischen Fortschritts, der kein stundenlanges Stillhalten von seinen Portraitierten zur Erlangung eines scharfen Bildes verlangt.

beimessen und auch nicht den Blick der BetrachterInnen suchen<sup>177</sup>, spielt Hatoum bewusst mit Blickregimen und Machtverhältnissen im Raum; ihr Kopf ist mit Mullbinden verbunden, sodass sie nichts sehen und nicht sprechen kann. Exponiert auf dem Tisch unter dem Lichtkegel wird sie von den BetrachterInnen gesehen. Hatoum liegt in Folie eingewickelt auf dem Tisch und ist dadurch bewegungsunfähig. BetrachterInnen können durch den Ausstellungsraum gehen. Hatoums Körper scheint verkehrt bzw. sterbend, Blut und Eingeweide quellen hervor. BetrachterInnen stehen ihm vital und unversehrt gegenüber. Diese Diskrepanzen von Gesundheit, Rede- und Bewegungsfreiheit werden durch die Kluft der nüchternen Kommentare der Tonspur zum leidenden Körper noch bestärkt. Es scheint als wirke Hatoums Körper wie der/die GefängniswärterIn im Bentham'schen Panopticon auf BetrachterInnen. Auch wenn sie keinen Blick werfen kann und selbst Objekt des Blicks der BetrachterInnen ist, wirkt sich ihre Präsenz auf das Selbst-Bewusstsein der BetrachterInnen aus<sup>178</sup>. Ton, Sicht, Korporealität und die Imagination des Haptischen der verschiedenen „Aggregatzustände“ des Körpers sprechen die Sinne der BetrachterInnen an und lassen Hatoums Performance zur ganzheitlichen körperlichen Erfahrung werden. Diese Verschränkung von Blick und Körper bindet die BetrachterInnen an das „Hier und Jetzt“ der Performance und führt sie zugleich zur Hinterfragung der Realitäten, die Hatoum (re)präsentiert; zum einen ist dies eine politische Situation, ein internationaler Konflikt und globales Machtverhältnis, zum anderen sind es die Machtverhältnisse im Raum, die sie exponiert. Ihr Körper, mehrfach als »Anderer« konnotiert, steht in diesen Relationen für Minderheiten, Opfer und ein feindliches Paradigma, sowie für eine Art panoptische moralische Instanz im Ausstellungsraum, die durch ihre eigene Ambivalenz, oder besser gesagt Multivalenz, zwar das Subjekt ihrer Anklage aber nicht eine spezifische Art der Anklage kennt. BetrachterInnen können selbst einer Mehrheit angehören und sei es die, der bewegungs- und redefreien, unversehrten Körper im Ausstellungsraum, oder sich als Opfer eines inszenierten Panoptismus wiederfinden. Auch können sie in eine KomplizInnenschaft miteinander oder mit Hatoum treten und deshalb entweder ein Feindbild in Hatoum sehen oder es selbst darstellen. In ihrer Performance lässt Hatoum ihre BetrachterInnen ihres Blickes gewahr werden. Sie führt ihnen ihren Voyeurismus vor Augen, um eine Reflexion anzustoßen.

---

<sup>177</sup> Siehe Sontag, *Pain of Others*, S.113.

<sup>178</sup> Siehe Michel Foucault, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981 über den »Panoptismus«; ganz gleich einer realen äußeren Überwachung nimmt eine Person selbst Disziplinierungen vor und passt ihr Verhalten an soziale Normen bzw. Erwartungen an.

Fraglich bleibt, ob es für BetrachterInnen notwendig ist, das Leid von Krieg selbst erlebt zu haben, um es nachvollziehen oder imaginieren können, wie Sontag es schreibt. Die KomplizInnenschaft der BetrachterInnen in und mit der Performance deuten auf die ethische Ambivalenz des Betrachtens des Leids Anderer hin<sup>179</sup>: Welche Möglichkeit besteht, den Opferleib nicht als Objekt voyeuristisch zu betrachten, sondern eine ethische Betrachtung zu vollziehen, die den Opferkörper als Teil der Menschheit begreift<sup>180</sup>?

Während Sontag die Distribution von Bildern von Kriegsopfern sowie deren Rezeption hinterfragt, diskutiert Judith Butler in *Raster des Krieges* (2010) die gefragten Bedingungen zur Wahrnehmung des Leids Anderer. Ihre These lautet,

„dass spezifische Leben nur dann als beschädigt oder zerstört wahrgenommen werden können, wenn sie zuvor überhaupt als lebendig wahrgenommen worden sind. Wenn bestimmte Leben gar nicht als Leben gelten oder von Anfang an aus gewissen epistemologischen Rastern [*frames*] herausfallen, dann werden diese Leben im vollen Wortsinn niemals gelebt und auch niemals ausgelöscht“<sup>181</sup>.

Die Raster, die demnach über Wahrnehmung von Leben und dessen Leid entscheiden, sind außerdem als „Ergebnis zielgerichteter Verfahren der Macht“ auch politisch konstruiert<sup>182</sup>. Sie strukturieren kontinuierlich die Wahrnehmung des Lebens bzw. von Subjekten durch die Anwendung von Normen und Bedingungen zur Anerkennung von Subjekten und ihres »Seins«. In der Wahrnehmung von anderen Körpern und Leben unterscheidet Butler weiterhin zwischen »Erkennen« und »Anerkennen«. Die Erkenntnis sei eine sinnliche Wahrnehmung, die entgegen der Anerkennung kein „konzeptuelles Wissen“ voraussetze<sup>183</sup>. Die Erkenntnis und sozialen Normen sind Grundlage der Anerkennung eines Lebens. Es stellt sich daher die Frage, wie die Normen zur Anerkennung operieren, wenn sie nur ausgewählte Subjekte zu »anerkehbaren« Personen erheben<sup>184</sup>. In Bezug auf den von Hatoum portraitierten Libanonkrieg ist zu hinterfragen, wer welches Leben anerkennt und unter welchen Bedingungen.

---

<sup>179</sup> Siehe Sophie Anne Oliver, „Trauma, Bodies, and Performance Art: Towards an Embodied Ethics of Seeing“, in: Mick Broderick, Antonio Traverso (Hrsg.), *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, London: Routledge, 2011, S.119-129, hier S.122.

<sup>180</sup> Siehe ebd., S.119.

<sup>181</sup> Judith Butler, *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010, S.9.

<sup>182</sup> Zitat und Vgl. Satz ebd.

<sup>183</sup> Vgl. ebd., S.12.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., S.14.

Jedes Leben ist bereits mit und durch die Geburt gefährdet, sodass das Überleben von einem helfenden sozialen Netzwerk abhängig ist<sup>185</sup>. Die Basis des Gefährdet Seins bildet somit das Zusammenleben mit anderen. Die Wahrnehmung der Gefährdung eines Lebens ist die Grundlage der Betrauerbarkeit dieses Lebens und damit der möglichen Anerkennung eines Lebens. Die Gefährdung des Lebens charakterisiert Butler als Abhängigkeit von politischen und gesellschaftlichen Bedingungen zur Lebenserhaltung, die außerhalb des intrinsischen Lebensantriebs liegen<sup>186</sup>. So ist die Gefährdung keine Eigenschaft des Lebens, sondern seine allgemeine Bedingung. Im Transfer auf militärische Einsätze gilt daher die „Maximierung der Gefährdung anderer bei gleichzeitiger Minimierung der Gefährdung der fraglichen Macht selbst“ zu erwirken<sup>187</sup>. Butler stellt die Wirkweise dieser Ungleichverteilung der Gefährdung, die die Wahrnehmung von Betrauerbarkeit und Anerkennung anderen Lebens impliziert, infrage; sind es »materielle Realitäten«, wie beispielsweise die Verknappung von Zufluchtsorten, Arbeit und Nahrung, die das Nichtsehen bestimmter Gruppen bewirken oder umgekehrt? In jedem Fall ist die Gefährdung des Lebens bei Butler auch immer Folge einer Machtausübung außerhalb des rechtmäßigen Gesetzes. Aus ihrer Perspektive gibt es kein Außen des Machtssystems, weshalb sie sich von Giorgio Agambens Ausführungen in *Homo sacer* (2011) distanziert. Zwar schreibt er dem nackten Leben eine Politisierung seit der Moderne zu, doch sei es an den „Rand der Ordnung“ gedrängt. Weiterhin beschreibt Agamben die Ambivalenz der Position des nackten Lebens aufgrund seiner Ausschließung und Erfassung von der Ordnung, sodass es durch seine Abgeschiedenheit die Grundlage des politischen Systems bilde<sup>188</sup>. Im Umkehrschluss charakterisiert Agamben die Existenzgrundlage wie folgt:

„Politik gibt es deshalb, weil der Mensch das Lebewesen ist, das in der Sprache das nackte Leben von sich abtrennt und sich entgegengesetzt und zugleich in einer einschließenden Ausschließung die Beziehung zu ihm aufrechterhält“<sup>189</sup>.

Agamben kennzeichnet somit das nackte Leben in dieser „einschließenden Ausschließung“ als Subjekt und Objekt politischer Machtverhältnisse zugleich. In diesem Sinne formuliert auch Agamben wie Butler kein Außen eines Machtssystems. Es stimmt, dass er sich auf das römische Konzept des »homo sacer« stützt, das ein tötba-

---

<sup>185</sup> Vgl. ebd., S.22.

<sup>186</sup> Vgl. ebd., S.27.

<sup>187</sup> Ebd., S.31. Siehe hierzu auch Kapitel 2.3 über die kriegerische Haltung der Gewaltanwendung bzw. über den Kannibalismus, durch die Hatoum ihre Performance in den Vorskizzen komplementiert.

<sup>188</sup> Vgl. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Übersetzung Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, S.18f.

<sup>189</sup> Ebd.

res, heiliges, aber nicht opferbares Menschenleben beschreibt, dessen Tötung, da außerhalb der Rechtsnorm liegend, legitim sei. Allerdings formuliert er dieses Vergehen, die »sacratio«, als Moment der Re-Inklusion des nackten Lebens in die politische Ordnung. Aus dieser Bedingung heraus ist es auch Agamben möglich, eine Struktur umfassender Macht zu formulieren:

„vielmehr bezeichnet es [der Begriff »sacer«, Anm. d. A.] ein absolut tötbares Leben, das Objekt einer Gewalt, die sowohl die Sphäre des Rechts als auch jene des Opfers überschreitet“<sup>190</sup>.

Diese strukturelle Macht verknüpft Agamben mit dem Einsetzen einer Biopolitik (nach Foucault) in der Moderne, wodurch alle BürgerInnen als »homines sacri« gelten. Aus dieser Perspektive besitzen sowohl Exilierte als auch BürgerInnen das nackte Leben. Es ist das nackte Leben und dessen Gefährdung, die Mona Hatoum als nahezu lebloser Körper auf dem *Negotiating Table* präsentiert und die sowohl ExilantInnen – seien sie aus Israel oder Palästina – als auch BürgerInnen, die nicht direkt in ein Kriegsgeschehen eingebunden sind, eigen sind.

Zur Minderung dieser Gefährdung müssten die Lebensbedingungen neu justiert werden. In Butlers Sicht der Abhängigkeit des Überlebens vom sozialen Netz tritt zeitgleich ein Verantwortungsgefühl auf, das Menschen einer Gemeinschaft gegenüber empfinden. Dieses Verantwortungsgefühl ist es, auf das Hatoum ihre BetrachterInnen in der Performance stößt. In Butlers Worten:

„Welche Verantwortung tragen wir gegenüber denen, die wir nicht kennen, gegenüber jenen, die unser Zugehörigkeitsgefühl auf die Probe zu stellen scheinen oder die verfügbare Normen der Ähnlichkeit nicht akzeptieren“<sup>191</sup>?

Wenn Gemeinschaften nur auf Ähnlichkeiten oder Zugehörigkeiten zu einer Nation, einem Territorium oder einer Kultur gründen, die impliziten Rastern der Anerkennung des »Ähnlichen« unterliegen, dann gründen und strukturieren sie indirekt auch eine politische Ordnung, die es zu untersuchen gilt. In Anbetracht der von Butler befragten Konzepte zur Herstellung von Ähnlichkeit, nämlich »Nation, Territorium und Kultur«, wird klar, dass Hatoum in ihrer Performance verschiedene Anhaltspunkte zur Produktion eines Gemeinschaftsgefühls bietet. Die genannten Gebiete oder internationalen Organisationen der Tonspur, die in den Nahost-Konflikt verwickelt sind, stellen eine potentielle Spiegelfläche zur Identifikation dar. Jedoch ist es Hatoums blutiger Körper, der im Ausstellungsraum präsent ist und damit den BetrachterInnen

---

<sup>190</sup> Ebd., S.95.

<sup>191</sup> Butler, *Raster des Krieges*, S.41.

physisch näher als eine bloße Stimme oder erwähnte Region von der Tonspur. Hatoums fleischlicher Körper, eingebunden und anonym in seiner Erscheinung, bietet alleinig über seine Versehrtheit und Schutzlosigkeit, genauer gesagt als »homo sacer«, eine Möglichkeit der Identifizierung für alle BetrachterInnen im Raum. In Anbetracht dieser basalen Gleichheit aller Menschen als »homines sacri« lässt sich Hatoums Performance als Appell an die Reflexion der Bedeutung und Gültigkeit der Konzepte von »Nationalität, Staatsangehörigkeit und Kultur« in einem sozialen Zusammenleben verstehen, in dem ein »Wir« Verantwortung für einander trägt und die allgemeine Gefährdung von Leben mindert. Denn diese Verantwortlichkeit resultiert nebst der Anerkennung auch in der Betrauerbarkeit von Leben.

Da die Reaktion auf das Leiden Anderer von einer wahrnehmbaren Realität abhängt, stellt die mediale Repräsentation eine ebenso starke Distribution wie Zäsur dar. Die Auswahl gezeigter Themen und Bilder stellt nur eine Perspektive auf eine Realität dar, wie die Fotografie eine solche wählt – beide rahmen die Wahrnehmung von Kriegsgeschehnissen. Jedoch tritt die Kriegsfotografie aus ihrem originären Kontext, der bereits selektiv eine Realität darstellt, medial weltweit in neue Kontexte und schafft damit auch selbst neue Kontexte. Diese Entgrenzung und Neurahmung von Kriegsbildern konnotiert Butler als positiven Ausbruch aus den Rastern, die die Wahrnehmung des Lebens bestimmen. Der Ausbruch ist die Möglichkeit, die Akzeptanz des Krieges im Alltag zu brechen, Entsetzen und Zorn zu fördern, sowie an den Gerechtigkeitssinn zu appellieren, der Rufe nach einem Ende der Gewalt nach sich ziehen sollte<sup>192</sup>. Hierin unterscheidet sich Butlers Vorstellung bzw. Wahrnehmung von BetrachterInnen von Sontags, die die ethische Empfänglichkeit der BetrachterInnen infrage stellt. Doch neben der Reaktion im Rahmen einer ethischen Haltung betont Butler mehr noch die Notwendigkeit der Reflexion der Raster, die der Wahrnehmung der BetrachterInnen und der medialen Repräsentation zugrunde liegen. Mona Hatoum richtet den Blick ihrer BetrachterInnen auf diese Raster der Wahrnehmung, indem sie Tonspur als „Reden über Krieg“ und Körper als „Verkörperung des Krieges“ gegenüberstellt. Hinzu kommt, dass ihr anonymer Körper zahlreiche Interpretationen zulässt, welche Position der Körper zuvor im Konflikt eingenommen hat und hinterlässt damit auch die BetrachterInnen ahnungslos bzw. ohne politisch vorgeprägtes Raster zur Wahrnehmung. Lediglich ihre Körperlichkeit und Sterblichkeit spiegeln die BetrachterInnen und heben somit – durch die Betonung des Mensch

---

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S.18.

Seins und Leben Habens – alle weiteren Raster aus den Angeln. Über die basale Erkenntnis des gleichwertigen Seins, als »homines sacri«, eröffnet sich den BetrachterInnen infolge der Kritik an willkürlicher Gewalt, zu der an dieser Stelle auch der von Hatoum thematisierte Nahost-Konflikt gezählt wird, die Möglichkeit konstruktiver Bündnisse. Diese Bündnisse werden sodann alte Raster der Wahrnehmung durchbrechen, neue Raster und neue Begriffe konstituieren.

#### **4 Fragmentarische Körper und Geschichte**

Das von Hatoum nach ihrem Abschluss an der Slade School of Fine Art, London erwählte Medium der Performance entwickelte sich im euroamerikanischen Raum aus dem Action Painting der 1950er und 60er Jahre, das als Strömung aus dem Abstrakten Expressionismus hervorging. Dieser Abstrakte Expressionismus wurde vom amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg wiederholt thematisiert und geprägt. In seinen Ausführungen zur „Modernistischen Malerei“, die 1960 erstmalig als Rundfunkbeitrag gesendet wurden, erläutert Greenberg die formal-ästhetischen Bedingungen dieser Malerei, die in der Flächigkeit als medial-selbstreflexives Moment kulminieren. Unter Bezugnahme auf die Malerei der Alten Meister, ImpressionistInnen und KubistInnen sowie auf die Kritik und Ästhetik Kants definiert Greenberg eine neue Form des ästhetischen Objekts für eine neue Art der ästhetischen Erfahrung. Greenberg referiert europäische Denk- und Kunstschaffensweisen zur Manifestation einer Kunstrichtung amerikanischen „Ursprungs“, die sich folglich vom europäischen Referenzrahmen, dessen totalitären Ideologien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und den Lasten der europäischen Kunstgeschichte distinguierte<sup>193</sup>. Seinen Appell zur Selbstreflexivität steigerten wenige Jahre später die amerikanischen KünstlerInnen der Minimal Art zu einer Form der Selbstbezüglichkeit des Objekts, das der Anwesenheit und Wahrnehmung durch die BetrachterInnen bedurfte, um als Kunstwerk zu „funktionieren“. Es wird deutlich, dass die direkte Konfrontation der minimalistischen Werke mit BetrachterInnen eines Rezeptionsschlüssels bedarf, um diesen »Terror« einzuordnen und zu verstehen. Dieser Rezeptionsschlüssel für die Objekte inkludiert unter anderem die Kenntnis der Weiterentwicklung des Greenbergschen Begriffs der Medienspezifität und damit im größeren Rahmen einer euroamerikanischen Kunstgeschichte. Eine derart westlich-zentrierte Kunstgeschichte hat auch Mo-

---

<sup>193</sup> Vgl. Klocker, „Gestus und Objekt“, S.161.



na Hatoum in ihrem Studium im Exil in London aufgenommen und damit ihre Kenntnisse arabischer Kunst erweitert. Es ist die Erfahrung verschiedener Kulturen, die Said Exilierten wie Hatoum zuschreibt und die eine „originality in vision“ und „awareness of simultaneous dimensions“ zur Folge haben<sup>194</sup>. Wie drücken sich aber diese simultanen Dimensionen, hier als kunsthistorische Sichtweisen untersucht, im Werk Hatoums aus? Die Erkenntnis dieser Pluralität impliziert schließlich auch die Problematik bzw. Fragestellung der Möglichkeit einer universalen Kunstgeschichte, die es infolge zu berücksichtigen gilt.

Hatoums Körper repräsentiert in *The Negotiating Table* (Abb.1,2) das Konzept des »Anderen«, das metonymisch für den Tod, die Frau und aus »orientalistischer« Perspektive für nicht-westliche Nationalitäten steht. Als Opferleib des Krieges hinterfragt Hatoum diese Identitätsangebote. Ist der gefallene Körper das Opfer oder der Feind im Konflikt? Die Tonspur verrät es nicht. BetrachterInnen müssen selbst einen Standpunkt und eine Haltung zu Hatoums Körper als Kriegsoffer entwickeln. Zwar identifiziert die Tonspur den Krieg als Nahost-Konflikt und auch gibt Hatoums biografische Herkunft Indizien für eine politische Interpretation der Performance, doch gibt es keine visuelle Referenz auf Zugehörigkeit des Körpers zu einer Nation.

Grund dafür mag die Verschränkung zweier Aspekte sein: Der Begriff der »Nation« ist eng verknüpft mit dem »Nativen«, d.h. einem Ort und Beziehungen, in die wir hineingeboren werden<sup>195</sup>. Jedoch wurde diese Bedeutungsebene zur Institutionalisierung von Nationen und Nationenstaaten vom europäischen Nationalismus des 20. Jahrhunderts verwendet, um eine Traditionsgeschichte zu schreiben, die teilweise fiktiv oder gefälscht war<sup>196</sup>. Im Kontext des Nahost-Konflikts wird die Künstlichkeit einer solchen Geschichte und Institution der Nation deutlich<sup>197</sup>. Israeli und PalästinenserInnen wollen den gleichen geografischen Raum auf Basis des Konzepts des »Nativen« für sich reklamieren. Über die Jahre des Nahost-Konflikts verlor das palästinensische Mandat erheblich an Gebietsteilen. Diese wurden von der israelischen Gemeinschaft eingenommen, die sich sodann politisch autonom organisierte und aus bzw. in die-

---

<sup>194</sup> Said, *Reflections on Exile*, S.186.

<sup>195</sup> Siehe Homi Bhabha, *Nation and Narration*, London/New York (NY): Routledge, 1990, S.45.

<sup>196</sup> Siehe ebd., S.49.

<sup>197</sup> Zur Konstruiertheit der »nation« und »nation-ness« als imaginierte politische Gemeinschaft, die sich basierend auf Religion und Sprache herausbildet, siehe auch Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York (NY): Verso, 2006.

sem Gebiet den Staat Israel gründete<sup>198</sup>. Infolge dieser Landnahme floh Hatoums Familie in den Libanon. Im Geburtsjahr Hatoums 1952 war das britische Mandat für Palästina schon seit vier Jahren außer Kraft. Palästina blieb vorerst eine Region, deren arabische Gemeinden kaum Kontakt zueinander hatten, wodurch die Festigung einer palästinensischen Identität litt<sup>199</sup>. Die Ausrufung eines palästinensischen Staates sollte erst 1988 durch die Palästinensische Befreiungsorganisation erfolgen<sup>200</sup>. In Anbetracht dieser Ereignisse und im Kontext der Begriffsentwicklung der »Nation« – als Geburtsort, Herkunft oder Narrativ eines Staates – wird deutlich, wie schwer sich das dahinter stehende Konzept auf Hatoums Lebenslauf, der exemplarisch für viele palästinensische Exilierte steht, anwenden lässt.

Weder Staatsangehörigkeit noch Geschlecht werden von Hatoums Körper in der Performance sichtbar präsentiert. Vielmehr dienen sie als ferne Referenzpunkte, zu denen sich ihr Körper uneindeutig verhält. Ihr Körper ist klar als Austragungsort politischer Machtverhältnisse markiert, die sowohl internationale Verhältnisse als auch ein Verhältnis von BürgerIn-Staat – oder Person-Regierung – einschließen. Durch die Negation des Verhaltens zu Kategorien wie Geschlecht oder Staatsangehörigkeit entlarvt Hatoum deren politische Bedeutung zur Regierung des Körpers. Auch stellt sie damit das Paradoxon dieser verallgemeinernden Kategorien zur Spezifizierung eines Körpers auf die Probe. Deutlich wird dieser Umstand an dem versehrten Körper, der als offene Wunde oder fleischliche Fragmentierung verstanden werden kann. Diese Auflösung des Körpers dient einerseits der Verbildlichung der Zersplitterung einer palästinensischen Identität nach 1948 und andererseits der Auflösung einer Grenze vom Körper zur Umwelt. Das Fehlen kulturspezifischer Marker und die formale Abstraktion des Körpers auf sein fleischliches Sein zeigen die Spannungen zwischen Identität und Universalitätskonzepten auf<sup>201</sup>. Einerseits bieten universalistische Konzepte, wie das der »Anderen«, Hatoum die Möglichkeit, metonymisch eine Vielheit von Personen, Situationen und Problemfällen zu präsentieren<sup>202</sup>. Andererseits deutet

---

<sup>198</sup> Dies ist eine stark verkürzte Darstellung des Israel-Palästina-Konflikts, die viele Verhandlungen und Interventionen wie des britischen Mandats oder der UN außer Acht lässt. Für eine genauere Betrachtung des Konfliktgeschehens in Bezug auf die Gebietsaufteilungen siehe Golani, Mannāʿ, *Two Sides of the Coin*.

<sup>199</sup> Siehe ebd., S.143.

<sup>200</sup> Während der israelische Staat bereits 1949 von der UN anerkannt wurde, bedurfte es der Anerkennung des palästinensischen Staates seitens der UN bis 2012.

<sup>201</sup> Vgl. Jaleh Mansoor, „A Spectral Universality“, S.61.

<sup>202</sup> Hierzu erläutert Ernest Laclau die Möglichkeitsräume und Effekte von Universalismen wie folgt: „The universal is an empty place, a void which can be filled only by the particular, but which, through its very emptiness, produces a series of crucial effects in the structuration/destructuration of social

ihr Werk auf eine Ablehnung stabiler Kategorien zur Identifikation hin, da Identität immer auch als Indikator von Kontext, Geschichte und Praktiken fungieren soll. Abstraktion und Universalismen strukturieren dadurch soziale Beziehungen auf mehreren Ebenen.

„For Hatoum the body is only ever abstracted through the biopolitical forms of disciplinary order set in place by modernity. Abstraction, formal and political, becomes the primary means by which to articulate the present, which is mediated by the universals of the past“<sup>203</sup>.

Jaleh Mansoor stellt hierin Hatoums Formsprache in Beziehung zu Machtverhältnissen, die sich zum einen im biopolitischen System und zum anderen im Verhältnis zu einer europäischen Moderne niederschlagen. Mansoor betrachtet damit die Abstraktion als Mittel zur Darstellung der Gegenwart, die wiederum auf den Universalismen der Vergangenheit aufbaut. Demnach greift Hatoum auf tradierte Universalitätskonzepte zurück, um in ihrem Werk das Hier und Jetzt zu vermitteln. Dabei wird aber nicht eindeutig, was das Hier bedeutet. Unter Rückgriff auf eine Formsprache aus der europäischen Moderne in den Vorskizzen zur Performance thematisiert sie in dieser einen Konflikt der arabischen Welt, kommentiert von anglophonen NachrichtensprecherInnen und PolitikerInnen<sup>204</sup>. Aus dieser Verstrickung von Regionen und Kulturgeschichten wird nicht nur Hatoums diasporische Lebensbedingung sichtbar, sondern auch das Konzept einer »entangled history«.

Die »entangled history« beschreibt dabei eine transkulturelle Geschichtsschreibung, die vor allem Effekte und Problemstellungen ausgehend vom Kolonialismus betrachtet. Der Diskurs der »entangled history« zielt durch die Abhängigkeitsbeziehung von Identitätsbildungen auf eine Dezentrierung einer eurozentristischen Geschichtsschreibung. In einer interdependenten Beziehung beeinflussen sich Nationen, wodurch das Konzept einer Nationalgeschichte als solche aufgeweicht wird. Aufgrund dieser wechselseitigen Beeinflussung sehen Sebastian Conrad und Shalini Randeria die Geschichte der Verstrickung eher als eine, die durch das Fragment erzählt wird,

---

relations.“ Er stellt dadurch die Bedeutung von Leerstellen zur Neuordnung sozialer Beziehungen heraus. Ernest Laclau, „Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Construction of Political Logics“, in: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso, 2000, S.44-89, hier S.58.

<sup>203</sup> Jaleh Mansoor, „Questionnaire on the Contemporary“, in: *October*, No. 130, Fall 2009, S.104-106, hier S.104.

<sup>204</sup> Siehe Kapitel 2.3; die kannibalistischen Szenen in den Vorskizzen erinnern an Lustmorddarstellungen aus der Weimarer Republik.

statt einer umfassenden Weltgeschichte, die ganzheitlich und verständlich wäre<sup>205</sup>. Auf diese Art verschränken sich auch in Hatoums Werk Fragmente von Informationen, künstlerischer Formsprache, Körpern und Kulturen in der Darstellung des Nahost-Konflikts.

Der von Hatoum präsentierte Körper als offene Wunde, Opfer von Kannibalismus und dadurch fragmentierter Leib erinnert auch an Darstellungen fragmentierter, versehrter Körper, wie Linda Nochlin sie in *The Body in Pieces* (2001) thematisiert. Fragmentierung, Verletzung und Zerstörung stellt Nochlin dabei als Tropen dar, die auf die Zerstörung einer Zivilisation vor dem Aufbau einer neuen hinweisen<sup>206</sup>. Insbesondere dem männlichen, verwundeten oder fragmentierten Körper schreibt Nochlin die Bedeutung des Machtverlusts zu. Auch bei Hatoum wird in den Vorskizzen der Performance, die kannibalistische Szenen darstellen, ein gewaltsames Unterwerfen und Entmachten deutlich. Zum einen lassen diese Gewaltszenen die Grenze des konzeptuellen Dualismus von »Barbarei« und »Zivilisiertheit« verschwimmen. Zum anderen weisen die einem Lustmord und Vatemord ähnelnden Szenen auf eine kriegerische Haltung hin, die im Blutvergießen Anderer die eigene Stärke gesichert sieht. Diese Haltung findet sich auch in den von Nochlin besprochenen Bildern fragmentierter Körper aus der Französischen Revolution wieder. Interessant ist vor allem ihr Transfer der Bildsprache auf die Ebene einer psychosozialen Erfahrung der Moderne, die den Verlust von Ganzheit, Verbindung und Werten bezeichnet, die sich in der Fragmentierung des Körpers widerspiegeln.

Nochlin identifiziert in dieser Publikation nicht, welche Art der Moderne sie beschreibt. Um eine Theorie des Fragments als Konzept der Moderne vorzustellen, spricht sie sich allerdings für eine vorherige Zergliederung und Dekonstruktion des Konzepts der Moderne aus, die sie als sich stetig wandelnde Diskursformation versteht<sup>207</sup>. Ihr Verständnis einer Moderne ist daher nicht epochal konnotiert, sondern auf Denkweisen und Sagbarkeiten fokussiert. Hierin unterscheidet sich Nochlins Auffassung der Moderne von Greenbergs Sicht auf einen Modernismus<sup>208</sup>, der sich vor

---

<sup>205</sup> Vgl. Sebastian Conrad, Shalini Randeria, „Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“, in: Sebastian Conrad, Shalini Randeria, Regina Römhild (Hrsg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Campus, 2013, S.32-70, hier S.40.

<sup>206</sup> Vgl. Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, The Walter Neurath Memorial Lectures, No. 26, London: Thames & Hudson, 2001, S.9f.

<sup>207</sup> Siehe ebd., S.56.

<sup>208</sup> Hierzu muss angefügt werden, dass die »Moderne« vor allem ein Begriff ist, der auf eine Geschichte deutet, während der »Modernismus« eine künstlerische Strömung des 20. Jahrhunderts bezeichnet.

allem von vergangenen europäischen Denk- und Kunstschaffensweisen in Form der Weiterentwicklung abwendet. Nur in dem Aspekt der Subversion, dem Umsturz und der Erneuerung alter Werte kommen beide Positionen überein. Zugleich gilt diese Praktik des dauerhaften Reflektierens und Umstrukturierens von Denk- und Handlungsweisen als Charakteristikum einer Postmoderne, weshalb Jean-François Lyotard sie auch als permanente Geburt der Moderne bezeichnet<sup>209</sup>. Er kennzeichnet sie durch kritisches Hinterfragen von Machtverhältnissen, Pluralität von Stilen, eine ereignishafte und fragmentarische Geschichtsschreibung statt Metaerzählung und betont damit Heterogenität und Differenzen<sup>210</sup>. Sowohl Nochlin, Greenberg als auch Lyotard beziehen sich in ihren Ausführungen ausschließlich auf eine europäische und amerikanische Kunst und Geschichte, um eine Moderne oder Postmoderne zu definieren<sup>211</sup>. Inwiefern aber kann Nochlins Aussage der Stellvertreterschaft des Fragments für eine Erfahrung der offensichtlich euroamerikanischen Moderne eine Annäherung an das Werk Mona Hatoums bieten? Aufgrund der Herkunft und multiperspektivischen Vision der exilierten Künstlerin scheint eine direkte Anwendung des westlichen Konzepts der »Moderne« auf ihr Werk unmöglich, sodass der Fokus der Untersuchung vielmehr auf dem »Fragmentarischen« als Teil der Erfahrung des Lebens im Exil erfolgen muss.

Einen Aspekt des Fragmentarischen stellen die geschnittenen Kommentare von NachrichtensprecherInnen und PolitikerInnen der Tonspur in *The Negotiating Table* dar. Sie bilden ein Mosaik von Informationen zum Nahost-Konflikt und bilden keine erzählerische Entität, kein einheitliches Narrativ. Auch weist Hatoums Performance in verschiedene geografische Richtungen; durch den thematisierten Nahost-Konflikt werden sowohl Länder der arabischen Welt, die in einer eurozentristischen modernen Geschichtsschreibung »orientalisiert« und unter diesem vereinheitlichendem

---

Der Begriff der »Moderne« ist wesentlich vielfältiger besetzt als der »Modernismus«. Die »Moderne« wird zur zeitlichen Abgrenzung zur Antike, als Epochenbegriff und zur Beschreibung von Denkweisen (s.o.) genutzt. Siehe hierfür Hans Ulrich Gumbrecht, »Modern, Modernität, Moderne«, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bände, Band 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S. 93-131.

<sup>209</sup> Siehe Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?«, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, 1988, S.193–203, hier S.201.

<sup>210</sup> Vgl. ebd., S. 203.

<sup>211</sup> Der Diskurs um eine Post-/Moderne ist westlich geprägt und thematisiert vor allem die Geschichte Amerikas, Australiens und Europas. Um diese Werte auf historische Entwicklungen, die auch in anderen Erdteilen wie Afrika, Asien und der arabischen Welt anzufinden sind, begrifflich zu spezifizieren, unterscheidet Andreas Heuer eine »europäische Moderne« von einer »Welt-Moderne«. Siehe Andreas Heuer, *Carl Schmitt. Die Dialektik der Moderne. Von der europäischen zur Welt-Moderne*, Berlin: Duncker & Humblot, 2010.

Begriff subsumiert wurden, als auch der Vereinten Nationen (UN) assoziiert, die zur Friedenssicherung auf internationale Konflikte einwirkt. Damit richtet Hatoum den Blickwinkel auf den globalen Aspekt des Nahost-Konflikts, anstatt ihn auf den Israel-Palästina-Konflikt zu beschränken. Gleichzeitig kann nicht von einem Ost-West-Konflikt gesprochen werden. Die Vielzahl der beteiligten Konfliktparteien und politischen Verstrickungen wird darin deutlich, dass sie nicht in Gänze und schon gar nicht als absolute Wahrheit von Hatoum präsentiert werden (können).

Die Tonspur, die die Tagesnachrichten zum Nahost-Konflikt liefert, gibt nur einzelne Fragmente ganzer Ansprachen und Berichterstattungen wieder. Hatoum bietet den BetrachterInnen geografische und politische Anhaltspunkte und Informationen, die zur Einnahme eines Standpunktes nötig sind. So wenig wie Hatoum eine Anklage gegen eine Nation oder einen Völkerbund erhebt, so wenig gibt sie den BetrachterInnen eine Interpretation vor, die eine Schuldfrage oder ein Feindbild klären würde. In Anbetracht ihres versehrten und blutenden Körpers wird den BetrachterInnen vielmehr die nackte Realität der Kriegsgeschehnisse präsentiert, um sie als Folge von Machtverhältnissen reflektieren zu lassen. Ähnlich zu Rudyard Kiplings Gedicht *Ballad of East and West* (1889), in der die nationale Identität zweier Soldaten auf dem Schlachtfeld, die sich anblicken, keine Rolle mehr spielt, da sie sehen, wie sie sich gleichen, wird die Nationalität von Hatoum oder die der „FeindInnen“ im Angesicht ihres leidenden, sterbenden Körpers nichtig<sup>212</sup>.

Hatoum verkörpert dieses Bild des Aufeinandertreffens auf dem Schlachtfeld von proklamierter Unterschiedlichkeit und korporeeller Ähnlichkeit als Konflikt in der Performance. Sie wirkt dabei als demokratisches Medium, da theoretisch jeder Mensch einen Körper besitzt, den er/sie unabhängig von Ethnie, Geschlecht oder sozialem Status verwenden kann, um eine Performance aufzuführen. In der Vergangenheit und heute werden in der Performance-Kunst auch immer wieder Skripte verfasst, die von anderen als den KünstlerInnen selbst aufgeführt, sowie BetrachterInnen zur Partizipation an der Performance angehalten werden. Als Impuls hierfür sieht Amelia Jones vor allem den Drang, Gefühle bei den BetrachterInnen auszulösen, die eine von einer unternehmerischen Bürokratie beförderten Apathie und Passivität

---

<sup>212</sup> „But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!“ The Kipling Society: [http://Yasin.kiplingsociety.co.uk/poems\\_eastwest.htm](http://Yasin.kiplingsociety.co.uk/poems_eastwest.htm) (Stand 09.05.2016). Siehe hierzu auch Patrick Porter, *Military Orientalism: Eastern War through Western Eyes*, Critical War Studies Series, New York (NY): Columbia University Press, 2009, S.34.

aufbrechen sollten<sup>213</sup>. Diese Perspektive ist auch als Anlehnung an Guy Debords Kritik in *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967) zu verstehen, worin Debord den Kapitalismus als eine Art „Betäubungsmittel der Gesellschaft“ charakterisiert, das sie ihre eigene Entfremdung und ihr Regiert Werden nicht mehr wahrnehmen lässt. Mit der Wahl des Mediums der Performance positioniert sich Hatoum daher zugleich im Kontext eines euroamerikanischen systemkritischen Kunstschaffens.

In *The Negotiating Table* präsentiert Hatoum Machtverhältnisse als globales Netz – von arabischen Ländern bis zu Mitgliedstaaten der UN. Obschon das körperliche Leiden und Sterben explizit als spezifischer Körper ausgestellt wird, ist es an den Kontext des Nahost-Konflikts als Konflikt mit globalen politischen Verstrickungen gebunden, die eine Betrachtung unter binären Strukturen von »Opfer und FeindIn« erschweren. Körper und Konflikt wirken hier wie eine Leerstelle, die es mit Bedeutungen zu füllen gilt. Indem Hatoum das Sterben in die Korporealität des Ausstellungsraumes versetzt, verdeutlicht sie einen gegenwärtigen und dauerhaft vorherrschenden Kriegszustand, der zum Teil außerhalb der alltäglichen Aufmerksamkeit der BetrachterInnen liegt.

Mittels ihrer metonymischen Darstellung, die multiperspektivisch gelesen werden kann, stellt sich Hatoum indirekt auch gegen das Konzept „einer großen Erzählung“, die allumfassend und linear verläuft, wie sie in der europäischen modernen Geschichtsschreibung befördert wurde. Mona Hatoum weist damit darauf hin, dass nicht nur das Betrachten von Leid, sondern auch von Kunst im Rahmen einer Kunstgeschichte spezifisch verfäht und damit stets auch seine eigenen Wahrnehmungsraster mit bedenken, reflektieren oder neu konstituieren muss.

---

<sup>213</sup> Vgl. Jones, „Überblick“, S.27. Jones bezieht sich hier vor allem auf die Performances der 1960er und 70er Jahre des euroamerikanischen Raums.

## Quellenverzeichnis

### *Literatur*

Hamed ABDEL-SAMAD, *Der islamische Faschismus. Eine Analyse*, München: Droemer Verlag, 2015.

Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Übersetzung Hubert Thüring, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.

Rhea ANASTAS, Michael Brenson, Adrian Piper (Hrsg.), *Witness to her Art*, Annandale-on-Hudson (NY): Bard College, 2006.

Benedict ANDERSON, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London/New York (NY): Verso, 2006.

Gannit ANKORI, *Palestinian Art*, London: Reaktion, 2006.

Janine ANTONI, „Interview with Mona Hatoum“, in: Mona Hatoum, Laura Heon, Site Santa Fe, Massachusetts Museum of Contemporary Art (Hrsg.), *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*, Ausst.kat., North Adams (MA)/Pownal (VT): MASS MoCA, 2001, S.19-23.

Michael ARCHER, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997.

ARNOLFINI GALLERY, Mona Hatoum, Tessa Jackson (Hrsg.), *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Arnolfini Gallery, Bristol: Arnolfini, 1993.

„ARTIST'S WRITINGS. Interview with Sara Diamond, 1987“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.124-133.

„ARTIST'S WRITINGS. Interview with Claudia Spinelli, 1996“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.134-141.

Christine Van ASSCHE, Mona Hatoum, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou (Paris-Metz), Paris: Centre Pompidou, 2015.

Barbara BAERT, Lieven Gevaert Research Centre for Photography and Visual Studies (Hrsg.), *Fluid Flesh: the Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University Press, 2009.

Roland BARTHES, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Hans BELTING, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Reihe Bild und Text, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.



Walter BENJAMIN, „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S.45-64.

Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Homi BHABHA, *Nation and Narration*, London/New York (NY): Routledge, 1990.

Ross BIRRELL, „The Gift of Terror: Suicide-Bombing as Potlatch“, in: Ross Birrell, Maria Hlavajova, *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK Critical Reader Series, Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2010, S.16-43.

Ross BIRRELL, Maria Hlavajova, *Concerning War: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK Critical Reader Series, Utrecht: BAK basis voor actuele kunst, 2010.

Guy BRETT, „A Hatoum Chronology“, in: Arnolfini Gallery, Mona Hatoum, Tessa Jackson (Hrsg.), *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Arnolfini Gallery, Bristol: Arnolfini, 1993, S.14-28.

Guy BRETT, „Itinerary“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.32-87.

Guy BRETT, „Entre spectateur et artiste: modes d'interaction“, in: Christine Van Assche, Mona Hatoum, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou (Paris-Metz), Paris: Centre Pompidou, 2015, S.38-53.

Mick BRODERICK, Antonio Traverso (Hrsg.), *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, London: Routledge, 2011.

Elisabeth BRONFEN, *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München: Kunstmann, 1994.

Otto BRUNNER, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bände, Band 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.

Hubertus BUTIN (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002.

Judith BUTLER, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso, 2000.

Judith BUTLER, *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2010.

Ed CAIRNS, Michaél Roe, *Role of Memory in Ethnic Conflict*, Ethnic and Intercommunity Conflict Series, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Deborah CAMERON, Elizabeth Frazer, *Lust am Töten: Eine feministische Analyse von Sexualmorden*, Übersetzung Margarete Längsfeld, Berlin: Orlanda Frauenverlag, 1990.

Anna CHAVE, „Minimalism and the Rhetoric of Power“, in: *Art Magazine*, Vol. 64, No. 5, 1990, S.44-63.

Sebastian CONRAD, Shalini Randeira, „Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“, in: Sebastian Conrad, Shalini Randeira, Regina Röhild (Hrsg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Campus, 2013, S.32-70.

Sebastian CONRAD, Shalini Randeira, Regina Röhild (Hrsg.), *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Campus, 2013.

René DESCARTES, Charles Adam, Paul Tannery, (Hrsg.), *Œuvres de Descartes*, 11 Bände, Band 6: Discours de la Méthode et Essais, Paris: Vrin/CNRS, 1964-76.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*, Übersetzung Markus Sedlaczek, München: Wilhelm Fink Verlag, 1999.

ERSKINE, in: *The Citizen*, Ottawa, 24, November 1983, Übersetzung Anne Bartz, zit. n. Christoph Heinrich, „Artist at Work. Kommentiertes Werkverzeichnis der Performances“, in: Hamburger Kunsthalle, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Magazin 3 Stockholm Konsthall, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S.81-129.

Erika FISCHER-LICHTE, „Embodiment/Verkörperung“, in: Dies., *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S.130-160.

Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Sigmund FREUD, *Totem und Tabu*, Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet, 18 Bände, Band 9, Frankfurt am Main: Fischer, 1978, c1913.

Sigmund FREUD, „Das Unheimliche“, in Ders., Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hrsg.), *Studienausgabe*, 10 Bände, Band 4, Psychologische Schriften, Frankfurt am Main: Fischer, 1982, S.241-274.

Sigmund FREUD, Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey (Hrsg.), *Studienausgabe*, 10 Bände, Band 4, Psychologische Schriften, Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

Michael FRIED, „Kunst und Objekthaftigkeit“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1995, c1967, S.334-374.

Hal FOSTER, „1974“, in: Ders. (Hrsg.), *Art since 1900*, New York (NY): Thames & Hudson, 2011, S.609-613.

- Hal FOSTER (Hrsg.), *Art since 1900*, New York (NY): Thames & Hudson, 2011.
- Michel FOUCAULT, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Michel FOUCAULT, *In Verteidigung der Gesellschaft: Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, Übersetzung Michaela Ott, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Motti GOLANI, Adel Mannā', *Two Sides of the Coin: Independence and Nakba 1948; Two Narratives of the 1948 War and its Outcome*, Institute for Historical Justice and Reconciliation Series, Vol. 4, Dordrecht: Republik of Letters, 2011.
- Olga GONZÁLEZ, „Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories“, in: *Macalester International*, Vol. 23, Spring 2009, S.202-220.
- Clement GREENBERG, „Modernistische Malerei (1960)“, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Übersetzung Christoph Hollender, Verlag der Kunst, 1997, S.265-279.
- Clement GREENBERG, „Neuerdings die Skulptur (1967)“, in: Karlheinz Lüdeking (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, S.362-372.
- Hans Ulrich GUMBRECHT, „Modern, Modernität, Moderne“, in: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, 8 Bände, Band 4, Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S. 93-131.
- Sebastian HACKENSCHMIDT, „Fleisch“, in: Ders., Dietmar Rübel, Monika Wagner (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. YASIN. Beck, 2002, S.102-106.
- Sebastian HACKENSCHMIDT, Dietmar Rübel, Monika Wagner (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C. H. Beck, 2002.
- Stuart HALL, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: Ders., Ulrich Mehlem (Hrsg.), *Rassismus und kulturelle Identität*, Übersetzung Ulrich Mehlem, Hamburg: Argument Verlag, 2012, c1994, S.137-179.
- Stuart HALL, Ulrich Mehlem (Hrsg.), *Rassismus und kulturelle Identität*, Übersetzung Ulrich Mehlem, Hamburg: Argument Verlag, 2012 (c1994).
- HAMBURGER KUNSTHALLE, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Magasin 3 Stockholm Konsthall, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004.
- Carmen HAMMER, Donna Haraway, Immanuel Stieß (Hrsg.), *Die Neuerfindung der Natur Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main: Campus, 1995.

- Mona HATOUM, Laura Heon, Site Santa Fe, Massachusetts Museum of Contemporary Art (Hrsg.), *Mona Hatoum: Domestic Disturbance*, Ausst.-Kat., North Adams (MA)/Pownal (VT): MASS MoCA, 2001.
- Mona HATOUM, Anke Hervol, Akademie der Künste (Hrsg.), *Mona Hatoum – Käthe-Kollwitz-Preis 2010*, Ausst.-Kat., Berlin: Akademie der Künste, 2010.
- Christoph HEINRICH, „Artist at Work. Kommentiertes Werkverzeichnis der Performances“, in: Hamburger Kunsthalle, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Magasin 3 Stockholm Konsthall, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S.81-129.
- Philine HELAS, „Theatralität und Performanz“, in: Ulrich Pfisterer, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler, 2003, S.352-354.
- Anke HERVOL, „Fremde Heimat“, in: Mona Hatoum, Anke Hervol, Akademie der Künste (Hrsg.), *Mona Hatoum – Käthe-Kollwitz-Preis 2010*, Ausst.-Kat., Berlin: Akademie der Künste, 2010, S.30-33.
- Andreas HEUER, *Carl Schmitt. Die Dialektik der Moderne. Von der europäischen zur Welt-Moderne*, Berlin: Duncker & Humblot, 2010.
- „INTERVIEW. Michael Archer in Conversation with Mona Hatoum“, in: Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*, Reihe Contemporary Artists, London/New York (NY): Phaidon Press, 1997, S.6-31.
- Margret JOHANNSEN, *Der Nahost-Konflikt*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Amelia JONES, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis (MA): University of Minnesota Press, 1998.
- Amelia JONES, „Überblick“, in: Amelia Jones, Uli Nickel, Tracey Warr (Hrsg.), *Kunst und Körper*, Berlin: Phaidon Press, 2005, S.17-47.
- Amelia JONES, Uli Nickel, Tracey Warr (Hrsg.), *Kunst und Körper*, Berlin: Phaidon Press, 2005.
- Donald JUDD, „Spezifische Objekte“, in: Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1995, c1965, S.58-73.
- Wolfgang KEMP, „Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer, 1992, S.307-332.
- Wolfgang KEMP (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin: Reimer, 1992.

Hubert KLOCKER, „Gestus und Objekt. Befreiung als Aktion: Eine europäische Komponente performativer Kunst“, in: Peter Noever (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz, 1998, S.159-195.

Rosalind KRAUSS, „The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series“, in: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat., New York (NY): The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1994, S.2-17.

Julia KRISTEVA, *Black Sun: Depression and Melancholia*, Übersetzung Leon Roudiez, New York (NY): Columbia University Press, 1989.

Doris KRYSSTOF, „Body Art“, in: Hubertus Butin (Hrsg.), *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002, S.40-45.

Ernest LACLAU, „Identity and Hegemony: The Role of Universality in the Construction of Political Logics“, in: Judith Butler, Ernest Laclau, Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*, London: Verso, 2000, S.44-89.

Karlheinz LÜDEKING (Hrsg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne – Ausgewählte Essays und Kritiken*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

Jean-François LYOTARD, „Beantwortung der Frage: Was ist Postmodern?“, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexzte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, 1988, S.193–203.

Jaleh MANSOOR, „Questionnaire on the Contemporary“, in: *October*, No. 130, Fall 2009, S.104-106.

Jaleh MANSOOR, „A Spectral Universality: Mona Hatoum's Biopolitics of Abstraction“, in: *October*, No. 133, Summer 2010, S.49-74.

Maurice MERLEAU-PONTY, *La Structure du Comportement*, Paris: Presses Universitaires de France, 1942.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard, 1945.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Gallimard, 1964.

Otto MUEHL, *Weg aus dem Sumpf*, Nürnberg: AA-Verlag, 1977.

Linda NOCHLIN, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, The Walter Neurath Memorial Lectures, No. 26, London: Thames & Hudson, 2001.

Peter NOEVER (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz, 1998.

Sophie Anne OLIVER, „Trauma, Bodies, and Performance Art: Towards an Embodied Ethics of Seeing“, in: Mick Broderick, Antonio Traverso (Hrsg.), *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, London: Routledge, 2011, S.119-129.

Kimberly PAICE, „Catalogue“, in: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat., New York (NY): The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1994, S.89-301.

Ulrich PFISTERER, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart: Metzler, 2003.

Peggy PHELAN, *Unmarked: Politics of Performance*, London: Routledge, 1993.

Desa PHILIPPI, „The Witness Beside Herself 1990“, in: Rhea Anastas, Michael Brenson, Adrian Piper (Hrsg.), *Witness to her Art*, Annandale-on-Hudson (NY): Bard College, 2006, S.120-124.

François PLUCHART, *L'art corporel*, Ausst.-Kat. Galerie Stadler, Paris: Éditions Galerie Stadler, 1975.

Patrick PORTER, *Military Orientalism: Eastern War through Western Eyes*, Critical War Studies Series, New York (NY): Columbia University Press, 2009.

Juliane REBENTISCH, „Theatralität und Autonomie der Kunst (Michael Fried)“, in: Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, S.40-78.

Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Manfred RIËE, *Abendmahl der Mörder: Kannibalen – Mythos und Wirklichkeit*, Leipzig: Miltzke, 2007.

Edward SAID, *Reflections on Exile and other Essays*, London: Granta Books, 2012.

Edward SAID, *Orientalismus*, Übersetzung Hans Günter Holl, Frankfurt am Main: Fischer, 2014, c1978.

Catrien SANTING, „Cynical vanity or »Fons Vitae«: Anatomical Relics in Premodern and Contemporary Art“, in: Barbara Baert, Lieven Gevaert Research Centre for Photography and Visual Studies (Hrsg.), *Fluid Flesh: the Body, Religion and the Visual Arts*, Leuven: Leuven University Press, 2009, S.89-106.

Paul SCHIMMEL, „Der Sprung in die Leere. Performance und das Objekt“, in: Peter Noever (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Cantz, 1998, S.17-119.

Marina SCHNEEDE, *Mit Haut und Haaren: Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2002.

Gerald SCHRÖDER, *Schmerzensmänner: Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

Doris SCHUHMACHER-CHILLA, Nina Altenhoff (Hrsg.), *Das Interesse am Körper: Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*, Essen: Klartext, 2000.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, Guggenheim Museum Soho, *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat., New York (NY): The Solomon R. Guggenheim Foundation New York, 1994.

Susan SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, London: Penguin, 2003.

Aruna D'SOUZA, „Measures of Difference“, in: Rhea Anastas, Michael Brenson, Adrian Piper (Hrsg.), *Witness to her Art*, Annandale-on-Hudson (NY): Bard College, 2006, S.107-115.

Hilde SPIEL, „Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. April 1964.

Gregor STEMMRICH (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Übersetzung Christoph Hollender, Dresden: Verlag der Kunst, 1995.

Kristine STILES, „Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen“, in: Peter Noever, (Hrsg.), *Out of actions: zwischen Performance und Objekt 1949 – 1979*, Ausst.-Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Ostfildern: Hatje Cantz, 1998, S.227-329.

Maria TATAR, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton (NJ): Princeton University Press, 1997.

Klaus THEWELEIT, *Männerphantasien*, 2 Bände, Band 1, Frauen, Fluten, Körper, Geschichte, Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, 1977-78.

Tracey WARR, „Vorwort“, in: Amelia Jones, Uli Nickel, Tracey Warr (Hrsg.), *Kunst und Körper*, Berlin: Phaidon Press, 2005, S.11-15.

Sigrid WEIGEL, *Märtyrer-Porträts: Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007.

Philipp WEISS, *Körper in Form: Bildwelten moderner Körperkunst*, Bielefeld: Transcript, 2010.

Wolfgang WELSCH (Hrsg.), *Wege aus der Moderne: Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim: VCH, 1988.

Christoph WULF, „Der mimetische Körper. Handlung und Material im künstlerischen Prozess“, in: Doris Schuhmacher-Chilla, Nina Altenhoff (Hrsg.), *Das Interesse am Körper: Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*, Essen: Klartext, 2000, S.98-105.

### ***Online-Quellen***

DAS WISSENSCHAFTLICHE BIBELPORTAL DER DEUTSCHEN BIBELGESELLSCHAFT:

<http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/21862/> (Stand 09.05.2016).

DEUTSCHES WÖRTERBUCH VON JACOB GRIMM UND WILHELM GRIMM:

<http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GV01449> (Stand 09.05.16).

THE KIPLING SOCIETY:

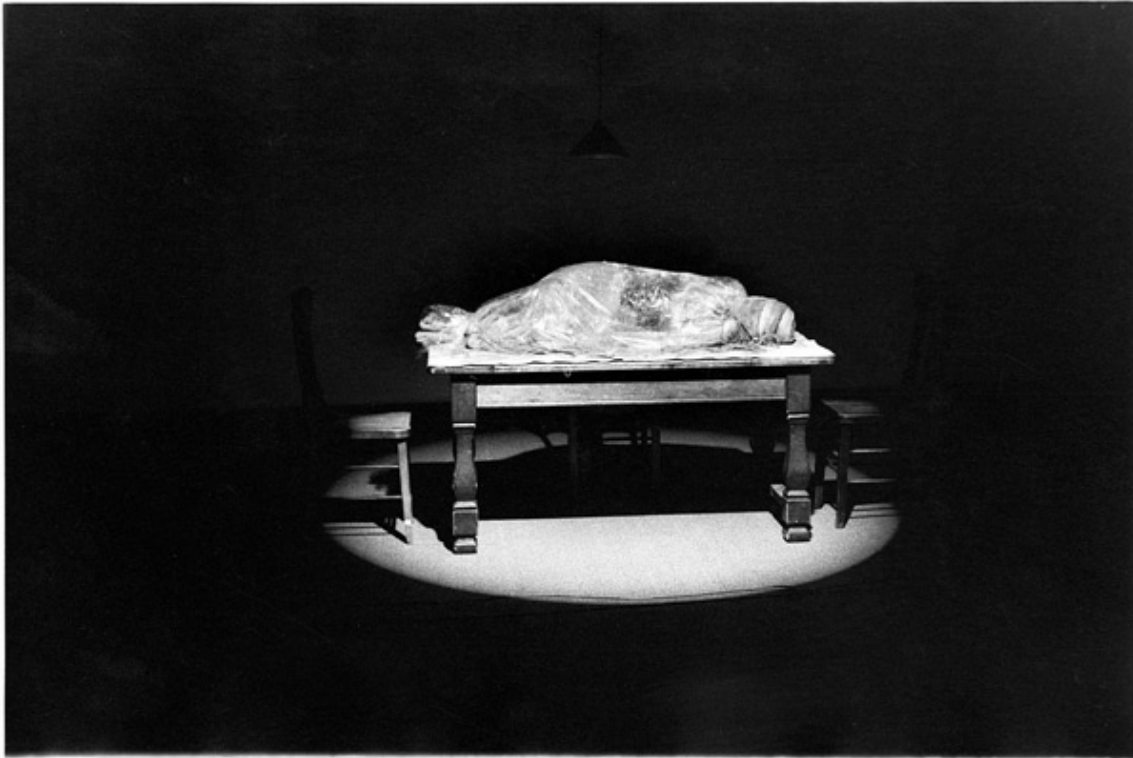
[http://www.kiplingsociety.co.uk/poems\\_eastwest.htm](http://www.kiplingsociety.co.uk/poems_eastwest.htm) (Stand 09.05.2016).

CULTURAL CENTRE ONASSIS:

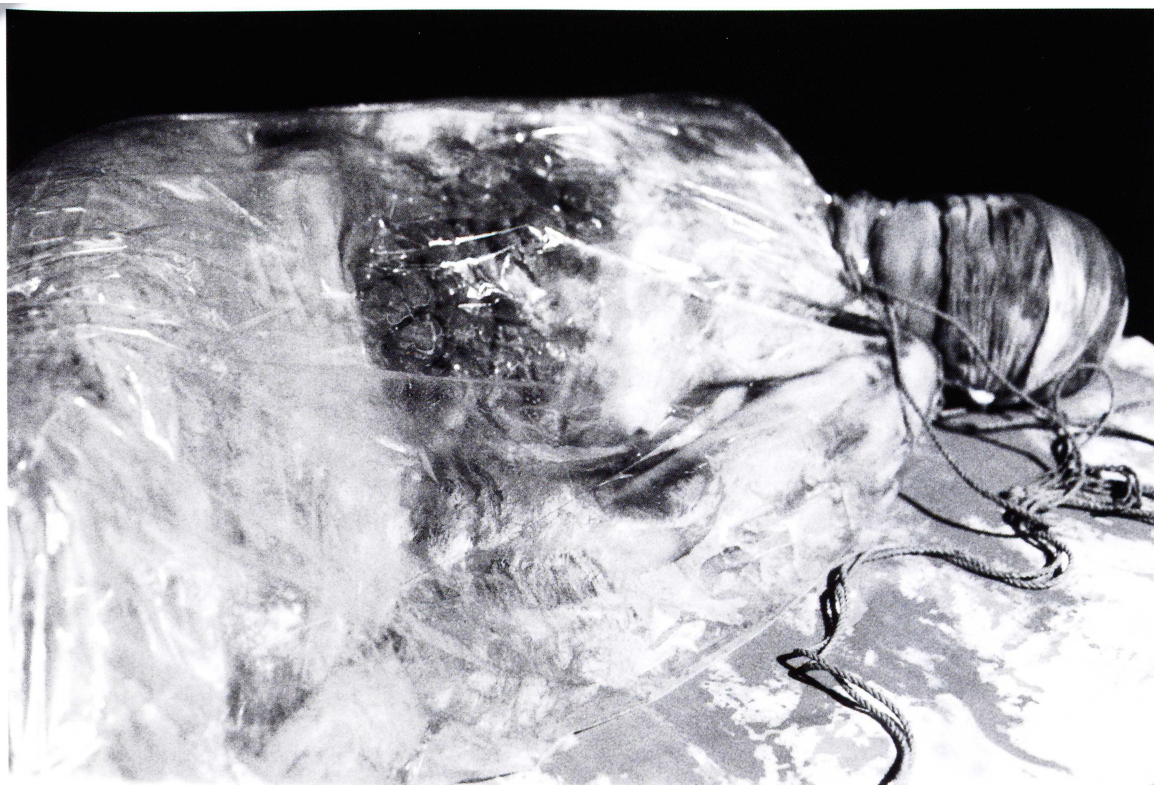
<https://youtu.be/UGMw5WNugUI> (Stand 09.05.2016).



## Abbildungen



**Abb.1:** *The Negotiating Table* (1983) in Totale, Mona Hatoum



**Abb.2:** *The Negotiating Table* (1983) in Nahaufnahme, Mona Hatoum



**Abb.3:** Opferleib der Massaker in Uganda (1999), BBC News



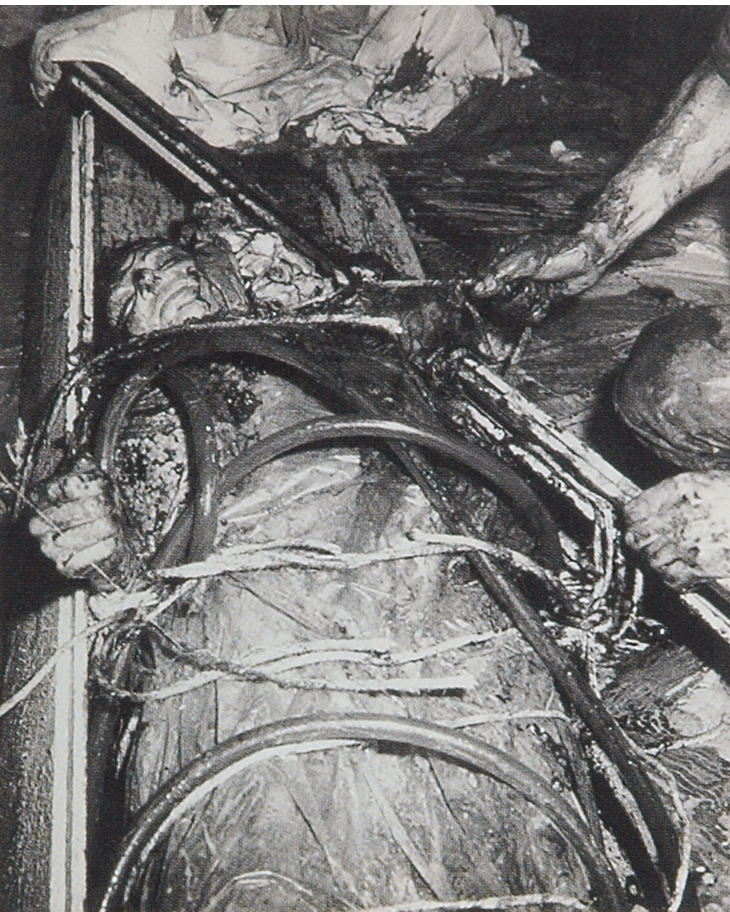
**Abb.4:** *Der Engel verhindert die Opferung Isaaks* (1635), Rembrandt van Rijn



**Abb.5:** *Die Opferung Isaaks* (um 1605), Michelangelo Merisi da Caravaggio



**Abb.6:** *1. Aktion* (1962), Hermann Nitsch



**Abb.7:** *Destruktion eines weiblichen Körpers* (1964), Otto Muehl



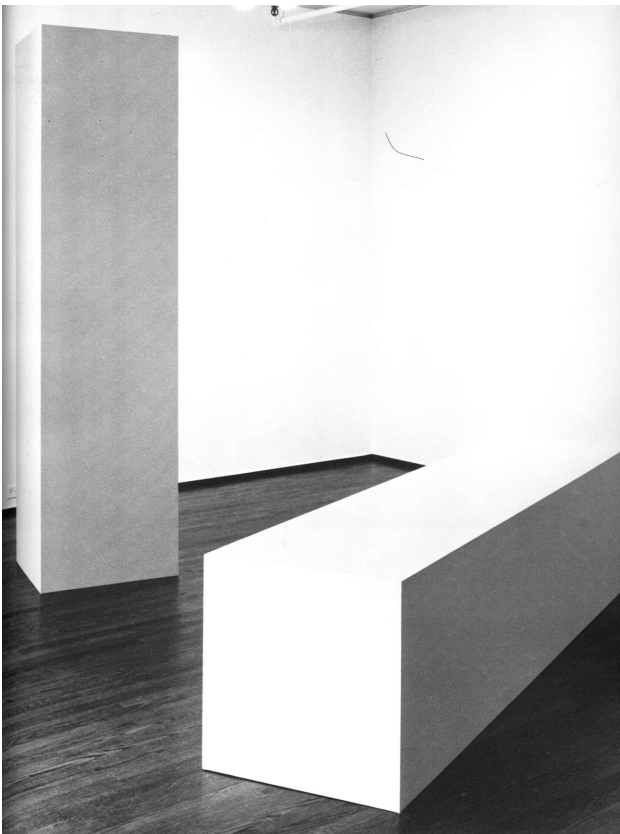
**Abb.8:** *Under Siege* (1982), Mona Hatoum







**Abb.9:** *The Negotiating Table (4 Studies)* (1983), Mona Hatoum



**Abb.10:** *Two Columns* (1961) Nachbildung von 1973, Robert Morris

## Abbildungsverzeichnis

- Abb.1:** *The Negotiating Table* (1983) in Totale, Mona Hatoum  
Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*,  
Reihe Contemporary Artists, London/New York: Phaidon Press, 1997, S.43.
- Abb.2:** *The Negotiating Table* (1983) in Nahaufnahme, Mona Hatoum  
Michael Archer, Guy Brett, Mona Hatoum, Catherine M. de Zegher, *Mona Hatoum*,  
Reihe Contemporary Artists, London/New York: Phaidon Press, 1997, S.43.
- Abb.3:** Opferleib der Massaker in Uganda (1999), BBC News  
BBC News: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/290316.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/290316.stm) (Stand 03.05.2016).
- Abb.4:** *Der Engel verhindert die Opferung Isaaks* (1635), Rembrandt van Rijn  
Prometheus Bildarchiv: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/halle\\_kg-b885d0bb6e2f794b956f69ac7662307e7970288e](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/halle_kg-b885d0bb6e2f794b956f69ac7662307e7970288e) (Stand 03.05.2016).
- Abb.5:** *Die Opferung Isaaks* (um 1605), Caravaggio  
Prometheus Bildarchiv: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/dadaweb-99751a82812a5b16aa258da8864e78bb0550cff1> (Stand 03.05.2016).
- Abb.6:** *1. Aktion* (1962), Hermann Nitsch  
Prometheus Bildarchiv: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/bern-1d03100bb815cff32324c09692642160b092b1a3> (Stand 03.05.2016).
- Abb.7:** *Destruktion eines weiblichen Körpers* (1964), Otto Muehl  
Prometheus Bildarchiv: [http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/bochum\\_kgi-3fb917541309769eddfbe6e395db0eaa9a505879](http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/bochum_kgi-3fb917541309769eddfbe6e395db0eaa9a505879) (Stand 03.05.2016).
- Abb.8:** *Under Siege* (1982), Mona Hatoum  
Art Asia Pacific: [http://artasiapacific.com/image\\_columns/0000/7006/under-siege.jpg](http://artasiapacific.com/image_columns/0000/7006/under-siege.jpg) (Stand 03.05.2016).
- Abb.9:** *The Negotiating Table (4 Studies)* (1983), Mona Hatoum  
Hamburger Kunsthalle, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Magasin 3 Stockholm  
Konsthall, *Mona Hatoum*, Ausst.-Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S.102f.
- Abb.10:** *Two Columns* (1961) Nachbildung von 1973, Robert Morris  
Prometheus Bildarchiv: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/digidia-5aa9888df0e32d4e9c6eb2ade5a54d7ee7396fc3> (Stand 03.05.2016).

**Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere, dass ich diese Master-Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Ich versichere, alle Stellen der Arbeit, die wortwörtlich oder sinngemäß aus anderen Quellen übernommen wurden, als solche kenntlich gemacht und die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegt zu haben.

Datum, Ort

Signatur

---

---