



**Amelia Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, New York: Routledge, 2012**

*Differenzen des Sehens* im Sinne einer notwendigen Voraussetzung für das von Amelia Jones in ihrem Buch proklamierten *Seeing Differently* und der von ihr damit eingeforderten Revision alter Denkmuster könnte der deutschsprachige Titel ihres 2012 erschienen Buches lauten. Der Untertitel dieses ambitionierten Unterfangens verweist darüber hinaus auf die Geschichte und Theorie der Selbsterkennung des Individuums in seiner Konfrontation mit der Kunst, deren „limits of the thinkable are at work and might be rephrased and represented.“ (xxvi)<sup>1</sup> Damit verfolgt die Autorin ein auf wissenschaftlicher, ideengeschichtlicher wie politischer Ebene höchst umkämpftes und strittiges ideologisches Ziel: eine Neubewertung der Selbsterkenntnis und eine Neubewertung der Erkenntnis anderer angesichts althergebrachter binär angelegter Strukturen und gerade trotz dieser binär angelegten Strukturen; kurz: Amelia Jones stellt Fragen nach unserer eigenen Identität und nach der anderer. Indem sie den Versuch unternimmt „to redress binary hierarchies of identity while still, necessarily, making note of them“ (19), rührt sie damit – aus Sicht eines westlich-kapitalistischen, heterosexuell geprägten, männlich dominierten Weltbildes – an einem bewährten System notwendiger Normen (gemeint ist der mitteleuropäische, kanadische und US-amerikanische Wirkungsbereich, den Jones auch aus eigener Erfahrung zu überblicken im Stande ist). Sofern man diese als Norm anzuerkennen gewillt ist. Denn der Ausgangspunkt, dass diese nach wie vor hierarchisch strukturierte Gesellschaft über kontrapostisch angeordnete Begriffspaare funktioniert und definiert wird, wird als unstrittig angesehen. Die Autorin geht in ihrem Text unter anderem von folgenden, einander entgegengesetzten Identitätsschlüsseln aus, die auf einer ikonologischen Bedeutungsebene – in ihrer individuellen Beurteilung der Sichtwarte des jeweils Betroffenen unterliegend – nach einer Gut-Böse-Schablone funktionieren. Diese Dichotomien lauten etwa Mann/Frau (Gender-Debatte), Schwarz/Weiß (Rassenproblematik), Herrschaft/Knechtschaft (Klassensysteme), Fundamentalismus/Christentum (Glaubensfragen) oder Fremdartig/Vertraut (ethnische Fragen), und es ist davon auszugehen, dass sich diese Begriffspaare bereits untereinander vermengen, wenn man bedenkt: „There is no sexuality or gender without their being situated in relation to class and national identification.“ (237) Die von Judith Butler seit ihrem Buch *Gender Trouble* (1990) verbreitete Diskussion zu einer Unterscheidung zwischen dem gesellschaftlichen Geschlecht (gender) und dem biologischen Geschlecht (sex) verknüpft Amelia Jones also zugleich mit einer folgenschwereren Identitätsdebatte. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie

1 Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf den Primärtext von Amelia Jones: *Seeing Differently*.

Jones entlang der feinen Trennlinie zwischen derartigen Dualismen und einer Auflösung dieser allzu einseitig gedachten Differenzierungskriterien argumentiert, um für die offene Umsetzung und Akzeptanz eines Hybrids oben genannter Existenzformen zu werben, der in der Realität sehr viel wahrscheinlicher nachzuweisen ist. Damit verspricht diese Studie eine Aktualisierung eines seit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts propagierten, jedoch heute veralteten Ideals von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit – was angesichts der nostalgischen, zumal heute aus feministischer Sicht nicht mehr politisch korrekten Formel der „Brüderlichkeit“ kaum überraschen dürfte. Dass Amelia Jones eine kluge Analyse dieser nicht neuen, jedoch in ihrer Umsetzung nach wie vor brisanten und längst überfälligen theoretischen Debatte gelingt, sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen.

Wer der Ansicht ist, der Emanzipation der Frau einen Gefallen zu erweisen, indem man das Tragen von Kopftüchern oder Burkas in unserer Gesellschaft an den Pranger stellt, der bedient dabei lediglich eines der vielen von Amelia Jones angeführten binären Begriffspaare, namentlich dasjenige von Mann contra Frau. Verdrängt werden dabei sowohl ethnische Fragen als auch solche nach der Nationalität, dem religiösen Glauben oder dem Herrschaftsgefüge. Gleiches gilt für den seit den Ereignissen des 11. September 2001 schwelenden Vergeltungskrieg der westlichen Nationen, allen voran der US-Regierung, gegen den islamistischen Fundamentalismus im Namen einer von christlichen und freiheitlichen Werten geprägten westlichen Welt. Auch hier übersieht man – ohne dabei den Terror an sich entschuldigen zu können oder zu wollen –, welche fundamentalistische Debatte – jetzt christlich geprägt – zwischen dem konservativen und dem demokratischen Lager alleine innerhalb der US-Regierung entbrannt ist. Die im Jahr 2010 beinahe gleichlautenden Worte dreier Regierungsoberhäupter in Europa – des französischen Ex-Präsidenten Nicolas Sarkozy, des britischen Premierministers David Cameron und der deutschen Kanzlerin Angela Merkel –, die in einer Pressekonferenz erklärten, der Multikulturalismus sei gescheitert, waren ebenfalls durch die Diskussionen um Abwehr der seit dem 11. September vermehrt befürchteten Angriffe auf eine westlich geprägte Kultur veranlasst. Mit diesen drei Beispielen verdeutlicht Amelia Jones augenfällig, dass subversives Verhalten oder aber die Überbetonung nicht-fremder, also identitätsstiftender Wertevorstellungen nicht immer der Schlüssel zu einer liberaleren Gesellschaft sein können und müssen. Das zeitgenössische wie aktuelle Bildmaterial aus dem Bereich der Medien, das diese Thesen stützt, ist einfach auszumachen; Amelia Jones unterstützt ihre Argumentation darüber hinaus anhand von Beispielen zeitgenössischer Künstler wie Rachel Garfield, Sanja Iveković oder Ghazel.

Entsprechend bilden sich Identitäten – die eigene und diejenige, mit der wir das Gegenüber wahrnehmen, – anhand einer Vermengung vielfältiger Komponenten, die das Geschlecht, die Hautfarbe, die Nationalität, die gesellschaftliche Position und Klasse, die Ethnizität und den Glauben betreffen. Dieser Annahme wirkt jedoch entgegen, dass sich die einzelnen Kategorien ganz grundsätzlich und in vereinfachter Form nach binär angelegten Begriffspaaren strukturieren, die bei einer Beurteilung des Gegenübers lediglich auf die eine oder die gegenteilige Übereinstimmung schlie-

ßen lassen: Entweder ist er/ sie von weißer oder schwarzer Hautfarbe, entweder heterosexuell oder homosexuell, entweder Mann oder Frau. Ein Abweichen von diesen oder gar ein Vermischen der Bestimmungskriterien ist zwar durchaus wahrscheinlich, eine Verknüpfung der Kategorien untereinander wird aber meist weder gedanklich nachvollzogen, geschweige denn bewusst angestrebt, da hierdurch eine eindeutige Bestimmung des Selbst/ Anderen und dessen Einordnung in ein System von eindeutigen Zuständigkeiten erschwert würde.

Um ein Aufbrechen vermeintlich bewährter Identitätsschemata zu erreichen, genüge es nicht, so Amelia Jones, dieses nach wie vor gültige Konstrukt zu verleugnen und zu behaupten, wir lebten heute bereits in einer Zeit der *post*-definierten Auseinandersetzungen bezüglich des Selbst/ Anderen. Die ängstlich bemühte Rhetorik, die in der Einführung der Begriffe *post-black*, *post-colonialism*, *post-9/11*, *post-queer*, *post-Feminismus* und eben der *post*-Identität erkennbar werde, strafe die Funktion der zum Teil über 50 Jahre währenden Aktivitäten von Frauenrechtlerinnen oder des Civil Rights Movements – um nur zwei Beispiele zu nennen – Lügen und führe zu der trügerischen Annahme, die Frage nach der Identität sei längst geklärt in einer säkularisierten, freiheitlich denkenden und bewusst agierenden, global orientierten Gesellschaft. Vielmehr sei festzustellen, dass „[...] such arguments insultingly (and dangerously) overlook the continuing systematic violence perpetrated against a vast range of subjects across the world based on their presumed identities – largely based on visible cues – and the stereotypes attached to these.“ (xx) Die Kunst sei nun in ihrer Rolle als visuell agierender Akteur dazu prädestiniert, diese Stereotypenbildung sichtbar zu machen, daran zu rühren, ein Auflösen dieser Rollenspiele zur Anschauung zu bringen und im besten Fall darauf hinzuweisen, dass das Postulat einer poststrukturierten Gesellschaft lediglich die Neuauflage einer neo-Hegelianischen Dialektik der Herrschaft/ Knechtschaft-Relation bedeutet.

An dieser Stelle, noch bevor und indem das Kunstwerk als identitätsstiftender Faktor eingeführt werden kann, muss einer Gegenfrage stattgegeben werden, um Zweifel – welche von Kritikern an Amelia Jones herangetragen wurden – aus dem Weg zu räumen. Angemahnt wird vielfach, dass ein Aufbrechen der oben genannten Dialektik den Dualismus der Positionen, die sich bereits als verhärtet erwiesen hätten, weiter verstärke, allein durch die Anwendung eben dieses Vokabulars. Indem Amelia Jones die binären Schemata im Verlaufe der Debatte auf ein Neues benenne und zum Einsatz bringe, verleihe sie ihnen fortwährende Substanz.<sup>2</sup> Dem muss widersprochen werden, da notwendigerweise benannt und ausgesprochen werden muss, was als Ist-Wert unserer Gesellschaftsstrukturen Bestand hat und so weiter zur Debatte steht. Mit einem *Es kann nicht sein, was nicht sein darf* in der abweichenden Form eines *Es muss verschwiegen werden, was nicht sein darf* wäre niemandem gedient. Zumal sich Amelia Jones dieser Crux durchaus bewusst ist und kein neues Denkmotiv einfordert, welches erneut die Gefahr in sich birgt, sich ersatzweise als duales System zum bislang gebräuchlichen auszubilden.

2 Auf eine der Kritikerinnen wird namentlich verwiesen: (Jayne) Wark, S. 114ff, Fußnoten 68ff.

Zugegeben, zwei der Dualismen bleiben unaufgelöst: einmal die von der Autorin aus – notwendigerweise – subjektiver Sicht erfolgte Auswahl an Künstlern und Kunstwerken, die ihre Argumentation unterstützten sollen, was zwangsläufig erneut eine Dichotomie von Subjekt (Autorin) / Objekt (alle anderen) bedeutet und zur Meinungsbildung sowie der Erzeugung einer Identität beiträgt (12). Der zweite problematische Aspekt ist ganz generell die Bebilderung einer Debatte anhand von Kunstwerken, da die Kunst an sich als Teil eines binären Systems von Kunst/Nicht-Kunst fungiert. Entschuldbar ist letzteres freilich auch deshalb, weil die für dieses Buch ausgewählten Künstler in ihrem Tun – ebenso wie die Autorin – auf selbigen Dualismus aufbauen, um ihn zu falsifizieren oder zu konterkarieren.<sup>3</sup> Dass im Verlaufe der im 18. Jahrhundert angestoßenen ästhetischen Debatte Dichotomien in der Kunstauffassung eine maßgebliche Rolle spielen, darauf verweist bereits Immanuel Kants Urteil über die Kunst, wonach man Kunst alleine dann als *schön* bezeichnen könne, wenn man ihr gleichgültig gegenüberstehe, also indem er ein binäres Paar namens Schönheit/Gleichgültigkeit kreiert, oder aber zur Bildung eines rechten Geschmacks „ein Wohlgefallen oder Mißfallen *ohne alles Interesse*“ voraussetzt.<sup>4</sup> Welche oder ob überhaupt Rückschlüsse bei der Betrachtung von Kunst auf ein allgemeingültiges ästhetisches Werturteil gezogen werden können, muss bezweifelt werden; dass jedoch keinesfalls ein Urteil über das ästhetische Empfinden oder gar die Identität des produzierenden Künstlers gefällt werden darf, sei selbstredend. (14) Amelia Jones plädiert deshalb für ein Sich-Bewusstmachen der unweigerlich stattfindenden Interferenzen zwischen dem Betrachter und dem Kunstwerk, was in seinem Verlauf wiederum sehr wohl zur Identitätsfindung beizutragen vermag.<sup>5</sup> Eine bislang eindimensional verankerte Identität, die sich angesichts der neuen performativen und interaktiven Strategien in der Kunst seit 1990 von binären Denkmodellen zu verabschieden beginnt, und

3 „In aesthetics, the philosophy of a special category of things called ‚art‘, art must be divided from other kinds of objects. Art is thus a binary in the sense of being set apart from non-aesthetic objects; as an extension of this, art is set apart in a binary relation to the subjects of making and viewing or judging.“ (S. 19)

4 Beide Dichotomien siehe: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Heiner F. Klemme, Philosophische Bibliothek Band 507, Hamburg 2001, §2, S. 50, sowie §5, S. 58. Wenige Paragraphen weiter widerspricht Kant dem Dualismus zwischen Zweckmäßigkeit und Schönheit von Kunst, um ihn gleich wieder in Kraft treten zu lassen: „Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert. / Die allgemeine Mittelbarkeit einer Lust führt es schon in ihrem Begriffe mit sich, daß diese nicht eine Lust des Genusses, aus bloßer Empfindung, sondern der Reflexion sein müsse; und so ist ästhetische Kunst, als schöne Kunst, eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnenempfindung zum Richtmaße hat.“; Kant, op.cit., §44, S. 191. Auch hier finden sich mehrere binär angelegte Systeme, die es aufzubrechen gilt.

5 Obwohl Amelia Jones nicht wie andernorts auf Sigmund Freud verweist, möchte ich dies mit den folgenden Worten aus *Totem und Tabu* tun: „Nur auf einem Gebiet ist auch in unserer Kultur die ‚Allmacht des Gedanken‘ erhalten geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst allein kommt es noch vor, dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht, und daß dieses Spiel – dank der künstlerischen Illusion – Affektwirkungen hervorruft, als wäre es etwas Reales. Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst und vergleicht den Künstler mit einem Zauberer.“; aus: Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913), Frankfurt am Main-Hamburg 1956, S. 102.

festgefahrene Identifikationsmuster können, so Jones, in einem wechselseitig verlaufenden, dynamisch wirksamen und andauernden Prozess zugunsten mannigfaltiger Interpretationen aufgebrochen werden.

Diese höchst komplexen Denkmuster zur Sicherung von Identität, anhand derer Amelia Jones den Weg des Individuums von der Renaissance bis zur Postmoderne nachzeichnet und einen Nachweis darüber führt, wie binäre Systeme entstehen, werden von der Autorin jeweils nur in aller Kürze aufgegriffen, was kritisch anzumerken ist. In einem ihre Fragestellung einleitenden Kapitel (*Art as a binary position; identity as a binary position*, 17–62) bietet Jones einen allzu dichten, wenn auch ergiebigen Überblick über die für die Problematik fraglos richtungsweisenden Argumente. Dabei schöpft sie aus den Schriften maßgeblicher Historiker und Theoretiker, die sich mit der Politik von Identifikation und der Herausbildung eines Individuums seit der Neuzeit und damit den jeweils zeitgebundenen Kausalzusammenhängen auseinandersetzen. Die eklektizistisch angelegte Argumentationskette reicht von den kulturhistorischen Ansätzen von Edmund Burke, Immanuel Kant, Friedrich Hegel, Jacob Burckhardt bis hin zu den Schriften Martin Heideggers, Maurice Merleau-Pontys, Simone de Beauvoirs sowie den Schlüsseltexten von Jacques Lacan, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Luce Irigaray und Judith Butler, die den poststrukturalistischen Diskurs zur Identität prägen. Die Stringenz und anteilige Betonung dieser Methodologie ist unbedingt erforderlich und durchaus angebracht, dieser Husarenritt dürfte jedoch ohne eine gründliche Kenntnis der einzelnen Referenztexte und -ideen nur mühsam nachvollziehbar sein.<sup>6</sup>

Die Entwicklung des Individuums und die damit einhergehende Suche nach einer eigenen Identität, die es dem Individuum ermöglicht, sein Selbst von demjenigen der anderen abzugrenzen, also die Dichotomie von Selbst/Andere, finden in dem von der Autorin gewählten Zeitraum ihre Parallelen in der Kunstproduktion. Analog zu den binär angelegten Denkmustern innerhalb eines Systems spiegelt dabei die Kunst wider, was in der jeweiligen Gesellschaft Gültigkeit besitzt. In den folgenden drei Kapiteln führt Amelia Jones den Beweis, dass seit den 1950er Jahren Künstler – wenn auch zögerlich – an den Gegensatzpaaren einer sich bis dahin relativ statisch verhaltenden Gesellschaftsstruktur rühren. Grundlegende Umwälzungen und neue Konzepte, die sich mit der Identitätsfrage als einem wandelbaren und bedingt beständigen Konstrukt auseinandersetzen, künden sich auf den Gebieten eines neuen Primitivismus, der Feminist und Queer Art, der Body Art und der Neuen Medien an, denn: „Ihre metaphorische Beschaffenheit ermöglicht der Kunst auf ungefährliche Weise zur Disposition zu stellen, wie und wie weit es möglich wäre, anders zu denken, zu leben, zu sein, sich in einem fremden Denken und in der Überschreitung der Grenzen des Vorhandenen zu versuchen.“<sup>7</sup> Amelia Jones zeigt

6 Amelia Jones selbst bekennt sich zu dieser Gefahr und betont, dass sie ihren Studierenden von solch einer umfassenden und tiefgreifenden Methode abraten würde, S. 3!

7 Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007, S. 125, sowie Amelia Jones, S. 31, S. 34f, S. 49f.

dies in einem Folgekapitel (*Fetishizing the gaze and the anamorphic perversion: „the other is you“*, 63–116) anhand einer Gegenüberstellung von Kunstwerken, die das Gesellschaftssystem bestätigen, und einer Reihe an Arbeiten, die diese festen Strukturen aufzubrechen gewillt sind. Ihre Beispiele reichen dabei von Jean-Auguste-Dominique Ingres, Alexandre Cabanel, aber auch christlicher Kunst, die eine Fetischisierung zu bestätigen vermögen, bis hin zu *Den Gesandten* (1533) von Hans Holbein d. J., Édouard Manets *Olympia* (1863), den Fotoarbeiten von Barbara Kruger und Cindy Sherman, Martha Wilson und Adrian Piper sowie zeitgenössischen Werken von Renéé Cox und der Hollywood Filmproduktion *Babel* (2006), die sich dieser Fetischisierung durch den Blickwinkel erfolgreich zur Wehr setzen. Den zuletzt genannten Künstlern gesteht Amelia Jones zurecht richtungsweisendes Potential zu: „Artists have, as it were, put bodies (theirs or others) inside, across, and at cross purposes with these structures to turn them inside out, to occupy an in-between position – opening the visual field, and the body of the exaggeratedly ‚other‘, to potential identifications rather than simply or only positioning it as a site of objectification, albeit which the artist hopes to recuperate or reverse.“ (88)

Dem Multi- beziehungsweise Interkulturalismus und der Diskussion um eine neu entflammte Debatte zur Post-Identität nach dem 11. September widmet Amelia Jones ein weiteres Kapitel, *Multiculturalism, intersectionality, and „post-identity“*, 117–169, in dem sie anhand von geeignetem Bildmaterial das bereits oben in Frage gestellte Diktum einer aufgeklärten post-identifizierten Gesellschaft widerlegt. Während anhand der zitierten Bildbeispiele zu und von religiösen, rassischen und ethnischen wie homosexuellen Minderheiten motivierte Fragestellungen zu einer zeitgenössischen Identifikationspolitik thematisiert werden, widmet sich ein letztes Kapitel dem Themenkomplex Queer, Feminismus und der sogenannten *cunt art* (*Queer feminist durationality: time and materiality as a means of resisting spatial objectification*, 170–217).

Die bis hierher wohl begründete These, dass kein Ende der Identitätspolitik in Sicht sei, unterstützt Amelia Jones abschließend geschickt und allen anders lautenden Ansichten zum Trotz mit der Versöhnung zweier Fronten, die bislang unvereinbar waren: den anti-essentialistischen und den essentialistischen Heilsversprechungen der Feminist Art. Dass den Vertreterinnen beider Gruppierungen eine dem Feminismus angemessene und diesen vorantreibende Taktik innewohnt, erläutert die Autorin an Künstlerbeispielen von VALIE EXPORT, Magdalena Abakanowicz, Judy Chicago, Carolee Schneemann und nicht zuletzt Catharine Opie. „In spite of 40 years of feminist anti-essentialist critique, the cunt won’t disappear.“ (180)<sup>8</sup>, lediglich der Kontext und die Dringlichkeit des jeweiligen Anliegens seien dem Zeitgeschehen und damit auch den notwendigerweise unterschiedlich gewählten Ausdrucksformen unter-

8 An benachbarter Stelle führt Amelia Jones weiter aus: „The point is that we miss something major, something fundamental, if we strip away the anger, activism, and specific political motivations that encouraged artists to develop intersubjective, embodied, and conceptually rigorous models of art production in the post-Second World War period.“, S. 189.

worfen. Eine wiederum nach binären Kategorien angelegte Essentialismus/Anti-Essentialismus-Debatte dürfe aber nicht über die bis auf weiteres gültige Tatsache hinwegtäuschen, dass „[t]he sexuality/gender nexus is always already articulated in relation to myriad other identifications – sexuality and gender can only ever be experienced, perceived, and imagined through these other identifications“ (177), namentlich Rasse, Ethnizität, Religion, Nationalität, Klassenzugehörigkeit und Lebensalter. In diesem Sinne plädiert Jones überzeugend für einen „para-feminism“, der imstande sein müsse, die Grenzen der vorhergehenden Feminismusdebatte neu zu denken und zu überwinden, deren Erkenntnisse aber nicht aufzuheben. (183)

Wenn Amelia Jones in ihrem Schlusswort von „concluding thoughts, without final conclusions“ (218) spricht, so gibt sie zu, Dinge nicht zu Ende gedacht zu haben, was in diesem Fall bedeutet, sehr weitsichtig gedacht und argumentiert zu haben. Macht man den Versuch einer Entschlüsselung von Identifizierungsmustern, die das Selbst/den Anderen betreffen, und folgt man dabei der Logik der eigenen Argumentation, so kann und darf man sich zu keinerlei finalen Schlüssen veranlasst sehen, denn wir befinden uns mitten in diesem Prozess. Insofern ist das Anliegen, das Amelia Jones zu Beginn ihres Buches zum Ausdruck bringt zweifelsohne geglückt: „I hope to provide a provisional new model for understanding identifications as a reciprocal, dynamic, and ongoing process that occurs among viewers, bodies, images, and the other visual models of the (re)presentation of subjects.“ (1)

Amelia Jones Buch *Seeing Differently* ist keine pamphletische Schrift, die lediglich einfordert, Minderheiten gerecht zu werden, indem eine Rezeptur für eine nachsichtige und nachhaltige Behandlung und Differenzierung der einzelnen Problemfelder bei der Identifikation von Selbst/Andere angeboten wird. Vielmehr wirbt die Autorin für eine intertextuelle Herangehensweise und offenbart die Verquickung der einzelnen Minoritäten, welche die gängigen Dualismen einzelner Gegensatzpaare aufzulösen, gar zu überbrücken vermag. Dass insbesondere das zeitgenössische Kunstschaffen zur Auflösung jeglicher zu einfach gedachten Dichotomien beitragen kann, zeigen die hochkarätigen Fallstudien der einzelnen Kapitel. Es wird augenfällig, dass die Lösung von Identitäts- und Identifikationskonflikten von jeher und gerade durch die Produktion von Kunstwerken demonstriert, benannt und provokativ zur Debatte gestellt wurde und weiter wird. Nur so gelangen ideologisch geprägte Punkte einer Diskussion erneut in das Bewusstsein der Öffentlichkeit. Amelia Jones fungiert darin als Kunsthistorikerin wie als Transmitter dieses unschätzbaren wichtigen Prozesses und Tuns.

### Zur Autorin

Amelia Jones ist Professorin und Grierson Chair am Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Kommunikationswissenschaften an der McGill Universität in Montreal, Kanada. Jones ist die Verfasserin und Herausgeberin zahlreicher Publikationen zu Themen des Dada, der Body und Performance Kunst, der Feminist und Queer Art, in denen sie das Verhältnis von sex/gender, Subjekt/Objekt-Beziehungen, die Relation von Ich und dem Gegenüber anhand von identitätsstiftenden und -aufzeigenden Fragestel-

---

lungen fassbar macht. Zu ihren maßgeblichen Veröffentlichungen gehören *Body Art / Performing the Subject* (1998), *Self-Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject* (2006) und der *Feminism and Visual Culture Reader* (2003, 2010).

### **Literatur**

Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913), Frankfurt am Main-Hamburg 1956

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), hg. v. Heiner F. Klemme, Philosophische Bibliothek Band 507, Hamburg 2001

Jürgen Tabor, *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte*, Wien 2007

DR. BARBARA OETTL

Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte,  
Universität Regensburg