



**GHADA AMER**  
**ARBEITEN MIT TEXT**

Hausarbeit im Rahmen des Hauptseminars  
»Arachnologia« – Textile Verfahren und Materialien  
zwischen Kunst- und Geschlechterdiskurs im 20. und 21. Jahrhundert  
unter Leitung von Frau Prof. Dr. Silke Tammen  
Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen  
Vorgelegt von Fabian Hofmann, Mai 2005

## INHALT

<b>A. EINLEITUNG: GHADA AMER – ARBEITEN MIT TEXT</b> .....	<b>4</b>
<b>B. DIE BILDER</b> .....	<b>5</b>
1. <i>Définition de l'amour d'après Le Petit Robert</i> .....	5
2. <i>Encyclopedia of Pleasures</i> ,.....	6
3. <i>Dornröschen</i> ,.....	7
4. <i>Mâjnun</i> ,.....	7
<b>C. DIE LITERATUR</b> .....	<b>8</b>
1. <i>Viola Michely</i> .....	8
2. <i>Adrian Dannat</i> .....	8
3. <i>Laura Auricchio</i> .....	9
4. <i>Gerald Echterhoff</i> .....	9
5. <i>Candice Breitz</i> .....	10
6. <i>Eva Maltrovsky</i> .....	11
a) <i>Sprachliche und Visuelle Codes</i> .....	11
b) <i>Elemente der Methodik, spezielle Begriffe</i> .....	12
c) <i>Methodik</i> .....	13
d) <i>Kritische Anmerkungen zur Arbeit von Eva Maltrovsky</i> .....	14
<b>D. DIE ANWENDUNG</b> .....	<b>16</b>
1. <i>Michely: Begehren und Konvention</i> .....	16
2. <i>Dannat: Rettung durch Umschreiben</i> .....	17
3. <i>Auricchio: Bedeutungsgenerierung durch Übersetzung</i> .....	17
4. <i>Echterhoff: Lesen als Lebensaufgabe</i> .....	18
5. <i>Breitz: Zwangshandlung und Selbstvergewisserung</i> .....	19
6. <i>Maltrovski: Formales und darüber hinaus</i> .....	20
a) <i>Kategorisierung</i> .....	20
b) <i>Drei-Schritt-Methode</i> .....	20
(1) <i>Syntax</i> .....	20
(2) <i>Semantik</i> .....	21
(3) <i>Pragmatik</i> .....	21
<b>E. FAZIT</b> .....	<b>23</b>
<b>F. ABBILDUNGEN</b> .....	<b>24</b>
<b>G. LITERATUR</b> .....	<b>28</b>

## A. EINLEITUNG: GHADA AMER – ARBEITEN MIT TEXT

Zwei Frauen räkeln sich auf weißem Tuch, eine Hand liegt lässig auf dem Oberschenkel, die andere schiebt aufreizend die Bluse hoch. Beide Frauen haben exakt die gleiche Position, beide haben die gleichen Gesichter und beide sind in Umrissen gestickt auf einem Werk von Ghada Amer.

Eine andere Arbeit nimmt sich dagegen vergleichsweise harmlos aus: ein Würfel, mit Stoff bespannt, steht geschlossen auf einem Podest. Goldene Schrift zieht sich wie in Bändern rund um den geometrischen Körper. Ist solch ein Werk das „andere Gesicht“ von Ghada Amer?

Ghada Amer schafft Widersprüchlichkeiten, und wenn man Interviews und Statements von ihr liest, so scheint ihr das so auch zu gefallen<sup>1</sup>. Auf den ersten Blick scheinen die Arbeiten einfach erklärbar zu sein. Natürlich, wird man sagen, sie ist eine islamische Frau, aufgewachsen im strengen Ägypten, und provoziert nun mit einem extrem liberalen Frauenbild. Doch verblüfft es dann, zu hören, dass sie ihre Arbeiten nie öffentlich in Ägypten ausgestellt hat. Oder man argumentiert, dass die Gestaltung mit Text für eine Künstlerin aus der islamischen Welt eine vertraute Technik ist. Doch schnell erkennt man, dass sie unsere lateinischen Buchstaben verwendet und in französischer Sprache schreibt. Nicht zuletzt stellt sich die Frage, wie eine Künstlerin einerseits drastische sexuelle Darstellungen bearbeitet und andererseits jahrhundertealte Texte.

In dieser Arbeit möchte ich einigen dieser Fragen nachgehen. Nachdem das Referat einen Überblick über das Schaffen von Ghada Amer lieferte, soll der Blick nun zuerst auf einzelne ausgewählte Arbeiten gelenkt werden. Hierbei konzentriere ich mich auf die textbasierten Arbeiten. Wie so oft in der zeitgenössischen Kunst ist die Dokumentation auch bei Ghada Amers noch nicht sehr fortgeschritten, so dass im nächsten Teil eine Bestandsaufnahme angebracht scheint. Naturgemäß gibt es wenige überblickshafte Arbeiten über eine Künstlerin, deren Werk längst noch nicht abgeschlossen ist. Daher sollen aus Kritiken und Beschreibungen von Viola Michely<sup>2</sup>, Adrian Dannat<sup>3</sup>, Laura Auricchio<sup>4</sup>, Gerald Echterhoff<sup>5</sup> und Candice Breitz<sup>6</sup> die zentralen Kriterien der Betrachtung herausgearbeitet werden. Zusätzlich soll eine aktuelle Publikation zum Zuge kommen, die erstmals Werkzeuge zur Untersuchung von Text-Bild-Kombinationen vorstellt. Eva Maltrovskys „Die Lust am Text in der Bildenden Kunst“<sup>7</sup> ist zwar ein Werk nicht speziell zu Ghada Amer, scheint jedoch für unsere Zwecke geeignet.

Wichtig wird dann die Untersuchung, welche Methode und welcher Blick geeignet ist, Ghada Amers Arbeiten näher zu betrachten. Dabei möchte ich versuchen, einzelne Methoden auf die eingangs besprochenen Arbeiten anzuwenden und ihre Tauglichkeit auszuprobieren. So kann diese

<sup>1</sup> Im Interview mit Adrian Dannat betont Amer beispielsweise die Widersprüchlichkeiten im Bereich von Liebe und Sexualität „I am working with my own contradictions“, sagt sie schließlich über ihren Umgang mit diesen Widersprüchlichkeiten. Vgl. Dannat, Adrian: Ghada Amer: when Islam was sensual. Gespräch mit Ghada Amer. In: *The Art Newspaper*. <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=8190> vom 6.11.2004

<sup>2</sup> Michely, Viola: Scheiße, Sex und Wahrheit. In: *Kunstforum* 159, S. 331-335

<sup>3</sup> Dannat 2004, Vgl. Anmerkung 1

<sup>4</sup> Auricchio, Laura: Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures. In: *Art Journal* 60, 2001, S. 26-37

<sup>5</sup> Echterhoff, Gerald: Ghada Amer - Intimate Confessions. In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Heft 3/00, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=10&pos=1&textid=201&lang=de> vom 22.1.2005

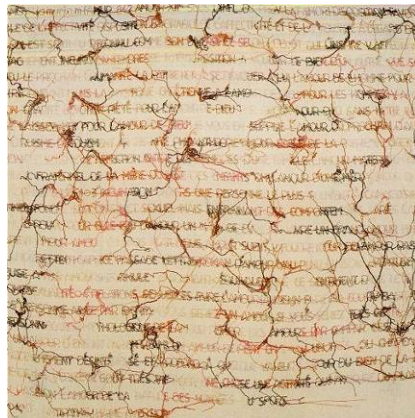
<sup>6</sup> Breitz, Candice: Ghada Amer – Critical Strands. In: *Ausstellungskatalog Echlot, Museum Fridericianum Kassel* 1998,

<sup>7</sup> Maltrovsky, Eva: *Die Lust am Text in der bildenden Kunst*. Frankfurt/Main 2004

Arbeit hoffentlich dazu beitragen, einige Wege zu Ghada Amer zu finden. Genauere Analysen müssen dem sicherlich folgen, der Umfang dieser Arbeit erlaubt gerade einen Einblick in das Schaffen der Künstlerin. Vielleicht gelingt es aber, einen ersten Blick in Richtung einer systematischen Untersuchung des Werkes von Ghada Amer zu lenken.

## **B. DIE BILDER**

Ghada Amers Arbeiten der 90er Jahre sind in erster Linie bestickte Leinwände, bei denen sich unter einem Fadengewirr Texte zeigen. Die Künstlerin bewegt sich mit solchen flächigen „Bildern“ noch in der Nähe der klassischen Tafelmalerei, grenzt sich aber durch die textile Arbeitsweise schon von der Malerei ab. Zudem fällt der Textgebrauch auf. Beides, das Medium Textil und die künstlerische Verwendung von Text – verweisen auf islamische Gestaltungstraditionen. Später werden Amers Arbeiten plastischer und erhalten Objektcharakter. Zuletzt verbindet sie Stickerei und Malerei. Darüber hinaus gibt es einen großen Werkkomplex, der Frauenrolle und –bilder thematisiert. In dieser Arbeit konzentriere ich mich jedoch auf die textlich dominierten Arbeiten. Von diesen Arbeiten werde ich eine »Tafelbild-artige« Arbeit und ein plastisches Objekt ansprechen, die zusammen einen wesentlichen Einblick in das Schaffen von Ghada Amer bieten. Zur Ergänzung nur kurz aufführen werde ich zwei Installationen. Die Stickerei-Malerei-Verbindungen finden sich nur im Bereich der „textlosen“ Bilder und werden daher hier nicht thematisiert.



*Définition de l'amour...*  
(Größere Abbildung s. S. 24)

### **1. Définition de l'amour d'après Le Petit Robert**

*Maße n.a., Stickerei auf Leinwand, 1993*

Eine eher klassische und eher frühe Arbeit von Ghada Amer finden wir in der „Définition“. Auf den ersten Blick scheint es ein Liniengewirr zu sein: auf heller Leinwand zeichnen sich verschiedenfarbige Linien ab, die stets gleich breit sind, sich aber an manchen Stellen zusammenfügen und größere Flecken ergeben. Schon bald erkennt man, dass die Grundstruktur der Arbeit ein Text ist. Zeile für

Zeile reihen sich Großbuchstaben aneinander und geben der Leinwand ein gewisses Raster. Wer nun noch genauer hinsieht, erkennt, dass es sich um eine textile Arbeit handelt. Die Buchstaben sind in buntem Garn gestickt, und die Linien sind die Endfäden, die nicht hinten vernäht sind, sondern vorne heraushängen. Der Titel der Arbeit erklärt, welchen Text wir hier lesen können: es die Définition des Wortes „Liebe“, wie sie der französische Petit Robert liefert, der dem deutschen Duden entspricht. Und so lesen wir, in sauberen, geometrischen Buchstaben (sinngemäß übersetzt): „LIEBE. 1. ANZIEHUNG ZU EINER PERSON, MEISTENS AUF LEIDENSCHAFTLICHE ART, AUF DEN SEXUALINSTINKT GEGRÜNDET, ABER VERSCHIEDENES VERHALTEN (→ LIEBEN) HERVORRUFEND. [...]“ Kälter, ja fremder kann man Liebe kaum darstellen. Die vermeintliche Klarheit einer Definition wird hier entlarvt als ein verzweifelter, fast lächerlicher Versuch, etwas Unfassbares in Worte zu fassen. Die verwendete Technik unterstützt dieses Gefühl: durch die Fäden, die über den Text hängen, wird er verunklärt und seine Erscheinung gestört. Die Expressivität einer Bildstruktur (nach dem Muster von Jackson Pollock?) stößt formal auf klare Buchstabenordnungen, und im Inhaltlichen stößt die Grenzenlosigkeit eines abstrakten Begriffs auf die Ordnungsmacht der Sprache. Den Betrachter lässt Amer in dieser Spannung hilflos.



*Encyclopedia of Pleasures  
(Größere Abbildung s. S. 25)*

<sup>8</sup> Eine islamische Tradition, der sich Ghada Amer im Interview mit Dannat anschließt, spricht davon, dass ein guter Moslem alles wissen soll, auch im Hinblick auf die Sexualität, um ein guter Mensch zu sein. Vgl. Dannat 2004

## **2. *Encyclopedia of Pleasures,***

*Maße n.a., mit Goldfaden bestickte weiße Box, 2001*

In jüngerer Zeit werden die Arbeiten von Ghada Amer auch dreidimensional, führen aber gewisse inhaltliche und formale Konzepte weiter. In der „Encyclopedia“ ist es wieder Text, der ordentlich in Großbuchstaben Zeile für Zeile gestickt wird. Nun aber zieht er sich um eine Box, einen etwa 30 x 30 cm großen Würfel. In goldenen Lettern, was der islamischen Tradition heiliger Texte entspricht, wird der Koran zitiert. Amer greift mit dieser Arbeit auf eine historische Sammlung zurück, die Ali Ibn Nasr im 11. oder 12. Jahrhundert zusammentrug. Der Text enthält alle Stellen des Korans, in denen von Sexualität und Lust gesprochen wird. Auf Amers „Encyclopedia“-Würfel ist der Text nur fragmentarisch zu lesen, und so finden wir Textstellen wie zum Beispiel „INCREASING THE SEXUAL PLEASURE OF MEN AND WOMEN“ oder „CHAPTER 25 FAVOURABLE TIMES FOR SEXUAL UNION“.

Ein eher indezenter, vielleicht anstößiger Text, wird hier also in goldenen, also sakralen Buchstaben vorgeführt. Die Form des Textes verweist darauf, dass sein Inhalt religiös bedeutend und für den Menschen höchst wichtig ist<sup>8</sup>. Gleichzeitig erinnert die geschlossene Box daran, dass der Text sich

um etwas herumzieht, dass er etwas einschließt. Seine Form verweist darauf, dass der Inhalt des Textes unfassbar und geheim ist. Form und Inhalt des Textes betonen also einerseits die erklärende und öffentliche Funktion von Text, stellen aber gleichzeitig seine Klarheit in Frage.

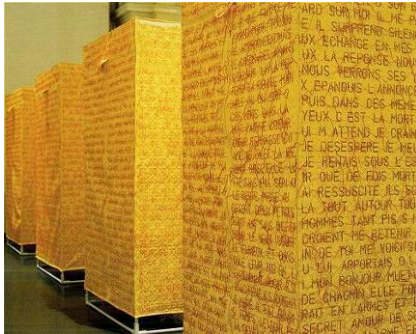


*Dornröschen*  
(Größere Abbildung s. S. 26)

### 3. *Dornröschen,*

*Maße n.a., Installation aus zwei bestickten Kleidern, 1995*

Noch plastischer und geradezu gegenständlich wird Amer in „Dornröschen“. Hier stickt sie den Text des bekannten Märchens auf ein weißes Kleid, während auf dem Stuhl daneben ein rotes Kleid liegt, bestickt mit Bildern von Frauen in aufreizenden Posen. In der Installation wird der sexuelle Gehalt des Märchens angesprochen und die Formulierung von Begehren, das einerseits in den Worten der Märchen »verbildlicht« wird, andererseits in den drastischen Bildern auf dem roten Kleid durch Amers typische »unsaubere« Stickerei verunklärt wird.



*Mâjnun*  
(Größere Abbildung s. S. 27)

### 4. *Mâjnun,*

*Maße n.a., Installation aus bestickten textilen Kleiderschränken, 1997*

Wieder ist ein Märchen Thema einer Arbeit von Amer. Hier handelt es sich um eine persische Geschichte, die von den Worten eines Liebenden handelt, die er zu offen äußert und dafür bestraft wird. Die einsame Geliebte wiederum kann nur noch seine Gedichte wiederholen, die Sprache des Liebenden ewig weiterführen.

In der Arbeit finden wir den Text auf Kleiderschränke gestickt, wieder in klaren Buchstaben, und wieder eine Leere umhüllend. Ob diese Leere auf die Einsamkeit der Geliebten verweisen soll, können wir später anhand der vorgestellten Zugangsweisen vielleicht klären.

## **C. DIE LITERATUR**

Bei Ghada Amer einen »Forschungsstand« zu präsentieren scheint mir eine fast vermessene Formulierung zu sein. Zwar gibt es einige Ausstellungsbesprechungen oder Katalogbeiträge, doch ist die Literatur über die Künstlerin noch nicht sehr umfangreich. Im Folgenden werden einige Beiträge vorgestellt, darunter auch ein Interview mit Ghada Amer. Den Schwerpunkt wird jedoch ein Buch von Eva Maltrovsky bilden, das verspricht, eine Methode zur Betrachtung von Bild-Text-Kunst zu liefern. Nach der Vorstellung dieser Literatur soll im nächsten Kapitel versucht werden, mit den Zugangsweisen der Autoren die anfangs genannten Bilder zu betrachten.

### **1. Viola Michely**

In ihrem Beitrag für die Zeitschrift Kunstforum legt Viola Michely den Schwerpunkt auf die Sexualität und das Begehren in den Arbeiten von Ghada Amer. Das liegt bei den Arbeiten mit Frauen-Bildern, auf die sich Michely beschränkt, natürlich nahe. Die Autorin betont, dass gemeinhin „Sexualität als ein Bereich größtmöglicher Freiheit angesehen“<sup>9</sup> wird, jedoch unglaublich stark von Konventionen beherrscht wird. Insofern konzentriert sie sich auf das »unfreie« Begehren, das durch die Konventionen hindurch sein Recht einfordert. Ob und inwiefern dies auf die Text-Arbeiten von Ghada Amer zu beziehen ist und wie sich hier das Individuum „durch die engen Maschen der Konvention“<sup>10</sup> seinen Weg des Begehrens bahnen kann, wird zu untersuchen sein.

<sup>9</sup> Michely 2002, S. 332

<sup>10</sup> Michely 2002, S. 334

### **2. Adrian Dannat**

Ein Interview als Grundlage einer Untersuchung zu benutzen, ist auf den ersten Blick sehr ungewöhnlich. Adrian Dannat beschreibt nun einmal keinen eigenen Zugangsweg zu den Arbeiten von Ghada Amer, sondern führt für das Art Newspaper ein Interview mit der Künstlerin. Dennoch möchte ich ihn nicht unbeachtet lassen, insbesondere weil er den Fokus auf den Umgang mit Text lenkt.

Im Wesentlichen dreht sich das Gespräch um das Enzyklopädische in den Text-Arbeiten von Ghada Amer. Sie betont, dass sie mit der „Encyclopedia of pleasures“ eine Sammlung angelegt hat, die



wiederum auf einer Sammlung beruht. Sie habe den Text kopiert, um ihn vor dem Vergessen zu retten. Diesen aktiven Part des Um-Schreibens oder Wieder-Schreibens halte ich für interessant in ihren Text-Arbeiten.

### 3. **Laura Auricchio**

Obwohl Laura Auricchio ihrem Aufsatz eine Beschreibung der femininen Tradition der Stickerei voranstellt, sieht sie Ghada Amers Arbeiten unter einem weit spannenderen Gesichtspunkt. Sie stellt fest, dass Amer „uneasy alliances“ schmiedet zwischen „feminist, islamic and postcolonial ideologies“<sup>11</sup>. Doch sie erkennt, dass die besondere Brisanz der Künstlerin darin liegt, sich in einer gewissen Hybridität zu bewegen. Im Vergleich zu vorherigen feministisch motivierten Arbeiten wie Judy Chicagos „Dinner Party“ arbeite sie unklarer, ja verkompliziere sowohl deren westlichen Fokus als auch ihre Gender-Ideologie<sup>12</sup>. Das ist nach Auricchio jedoch kein Nachteil, sondern gerade sehr positiv. Denn die Betonung von Klarheit und Reinheit führt nicht weiter<sup>13</sup>, und so wirbt Auricchio mit Bezug auf Yuri Lotman<sup>14</sup> dafür, die Hybridität als optimistisches Modell zu erkennen, die all die Mischungen, Instabilitäten, Querverbindungen und Wandlungen der Sprachen und Kulturen als Qualitäten nutzt. „Rather than understanding the process of translation as an inevitably failed attempt at replication, Lotman sees translation as a crucial and on-going process that creates meaning.“<sup>16</sup> Inwiefern solche Prozesse der Übersetzung und Bedeutungsgenerierung im Werk von Ghada Amer zu finden sind und welche Wirkung sie haben, wird die spätere Untersuchung zeigen.

<sup>11</sup> Auricchio 2001, S. 27

<sup>12</sup> „(...) her work complicate both their Western focus and their gender ideologies.“, Auricchio 2001, S. 30

<sup>13</sup> Zeugnisse der fatalen Folgen eines Reinheitswahnes finden sich im 20. Jahrhundert im Bereich der Politik, der Kultur und der Gesellschaft. Beispiele dafür finde man selbst.

<sup>14</sup> Lotman, Yuri: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington 2000.

<sup>16</sup> Auricchio 2001, S. 33

### 4. **Gerald Echterhoff**

In seiner Rezension einer Amer-Ausstellung in den Deitch Projects in New York widmet sich Gerald Echterhoff zwar vorrangig den Frauen-Bildern Amers, geht aber schon bald auf ihre Arbeitsweise und das »Funktionieren« ihrer Bilder ein. Echterhoff lenkt den Blick auf das Entschlüsselungs-Spiel, das mit dem Betrachter gespielt wird. Es ist offensichtlich, dass es um Entschlüsseln geht, denn nach einem ersten Erstaunen über die Konstruktion von Amers Bildern erkennt man ja das Prinzip, dass Texte oder Bilder eingestickt sind und von den heraushängenden Fäden verdeckt werden. Dann „bedient man sich des einmal bemerkten und eingesetzten Prinzips, spielt das Entdeckungsspiel an weiteren ungegenständlich anmutenden Stellen in den Bildern weiter, bis die gesteigerte Konstruktionsbereitschaft zu unhaltbaren, überschießenden Resultaten führt“<sup>17</sup>. Wer das bemerkt, wird auf

<sup>17</sup> Echterhoff 2000, o.S.

<sup>18</sup> Mit dem Begriff »das Andere« verweist Echterhoff auf Lacan, ebenso wie es später Breitz mit dem Verlangen tut. Das umfangreiche und komplexe Theoriegebäude von Jacques Lacan ließe sich im Bezug auf die Arbeiten von Ghada Amer vielleicht nutzen, kann aufgrund seines Umfanges hier aber nicht thematisiert werden.

<sup>19</sup> Echterhoff 2000, o.S.

<sup>20</sup> Echterhoff 2000, o.S.

<sup>21</sup> Echterhoff zitiert hier Volkening, Heide: Den Schleier schreiben. In: Verstärker. 4 (1999), <http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vsoo4>. Leider ist der Artikel dort nicht mehr zu finden.

<sup>22</sup> Breitz 1998, S. 4

<sup>23</sup> Breitz 1998, S. 4

<sup>24</sup> Hier schließt sich Breitz, ebenso wie mit ihren Vorstellungen vom Verlangen, den Gedanken von Lacan an. Oben wurde bereits erwähnt, dass auf das umfangreiche Werk von Lacan hier nicht eingegangen werden kann.

<sup>25</sup> Breitz 1998, S. 5

<sup>26</sup> Breitz 1998, S. 6

<sup>27</sup> Breitz 1998, S. 7

sich selbst zurückgeworfen. Dieser Betrachter würde dann, so Echterhoff, erkennen, dass das ewige Entschlüsseln auf „das Andere<sup>18</sup> (der fremde Körper, die andere Kultur etc.)“<sup>19</sup> verweist und auf „die eigene Subjektivität und Erwartungsmuster, die dem Prozess der Wahrnehmung (und Übersetzung, Anm. fh) eingeschrieben sind.“<sup>20</sup> Für die Textarbeiten wird interessant sein, wo das Sticken als rhythmischer Prozess und das Übersetzen des Übersetzten des Übersetzten hinführt, und ob man die Funktion von Text ähnlich sehen kann wie den Schleier bei Heike Volkening, die Echterhoff zitiert: „Mit dem Lüften der Schleier kann man beginnen, um dann zu sehen, ob man damit jemals fertig werden kann, ob jemals alle Schleier gelüftet werden können oder ob das Lüften selbst zum Prinzip ‚Schleier‘ gehört.“<sup>21</sup>

## 5. Candice Breitz

Amers Künstlerkollegin Candice Breitz geht in ihrem Beitrag für den Ausstellungskatalog »Echolot« von jenem Märchen aus, das im Mittelpunkt der Arbeit „Mâjnun“ steht. Sie stellt die Funktion von Worten in den Zusammenhang mit dem Expressionismus und der Situation des Subjekts.

Aus expressionistischer Sicht, so Breitz, ist das Individuum stark und präsent (sie zitiert hier Pollocks Diktum „Ich bin die Natur“) und kann aus dieser Fülle heraus künstlerisch »überfließen«, also expressiv arbeiten. Dagegen sieht sie Amers Situation als paradigmatisch für eine Zeit, die das expressionistische Selbstbewusstsein verloren hat. Nicht nur Frauen und z.B. durch ihre ethnische Abstammung Benachteiligte, sondern jedes postmoderne Subjekt ist nach Breitz in seiner Subjektivität unsicher und versucht, seine „Präsenz und Transzendenz durch Sprache zu bestätigen“<sup>22</sup>, müsste sich aber „mit einer Präsenz abfinden [...], die immer nur stellvertretend sein kann.“<sup>23</sup> Das Verlangen nach dieser Präsenz führt dann zu ständigen Wiederholungen von stellvertretenden »Existenzen«, also zur Nachahmung von Modellen oder zur Übersetzung in andere Zeichen.

Nun geht Breitz einen Schritt weiter und verallgemeinert Amers Situation zu unser aller Situation. Nach Breitz versuchen wir, uns authentisch in Sprache auszudrücken, erkennen aber die Unzulänglichkeit dieses Verlangens. Denn Sprache ist auch nur ein Modell, und wir müssen einsehen, dass unserer Individualität „eine Sprache vorausgeht<sup>24</sup>, die mit roten Rosen und schmallenden Amorfiguren durchsetzt ist.“<sup>25</sup> So bleibt uns nur das stete Versuchen und das fast schon zwanghafte Nachahmen von Modellen und das Hinterlassen von „Spuren“<sup>26</sup>. Ein solches Vorgehen zeigt uns die Absurdität dieses Verlangens, „aber während wir wiederholt einen Schritt zurücktreten und wieder auf [das Bild, Anm. fh] zugehen, macht diese Erkenntnis unser Verlangen [...] nur noch zwingender.“<sup>27</sup>

Wir werden später untersuchen müssen, ob diese Vorstellung eines quasi absurden, zwanghaften Wiederholens bei der Betrachtung von Amers Arbeiten weiterführt.

## 6. *Eva Maltrovsky*

Frisch aufgelegt wurde Eva Maltrovskys Dissertation über Texte in der bildenden Kunst. Der Titel, der gerade die Lust betont, lässt vieles erhoffen. Denn tatsächlich lässt sich bei vielen Künstlern der Gegenwart eine Begeisterung, ja geradezu Lust an der Verwendung von Text beobachten. Es ist längst nicht nur so, dass Künstler wie Jenny Holzer Texte allein hinstellen oder hinterfragen, sondern es ist ein Prozess des fröhlichen Ein-, Über- und Um-Schreibens im Gange, der Text teils als grafisches Mittel, teils als inhaltliches Rohmaterial und teils als »Störelement« benutzt. Woran dies liegt, könnte eine Frage eines größeren wissenschaftlichen Projekts sein. Sicher ist es nicht damit getan, darauf zu verweisen, dass Bild-Text-Kombinationen einen höheren Aufmerksamkeitswert erzielen<sup>28</sup> oder die medialen Möglichkeiten dazu verführen, Bilder und Texte zu vereinigen. Eher möchte ich mich Rainer Metzger anschließen, der (in ganz anderem Zusammenhang) betont: „Gerade weil die Reflexion ein bis dato ungeahntes Ausmaß erreicht, laden sich die Bilder mit Schriftlichkeit auf. Der Iconic Turn der Moderne steht bereits hier in Konkurrenz zu ihrem Linguistic Turn.“<sup>29</sup> Was also sind die spezifischen Leistungen, die Bilder im Unterschied zu Texten leisten können, und welche Vorteile ergeben sich durch die Kombination beider?

### a) *Sprachliche und Visuelle Codes*

Maltrovsky behauptet, visuelle Codes sind mehrdeutig, während die sprachlichen Codes eindeutig sind. Dies liegt an der klaren Gliederung, die der Sprache zugrunde liegt, und an der Konvention, ohne die Sprache nicht funktioniert. Bei Sprachzeichen betont sie die doppelte Gliederung<sup>30</sup>, da solche Zeichen einerseits als Buchstaben gegliedert sind (jeder Buchstabe hat seine Bedeutung oder seinen Sinn) und andererseits in Buchstabengruppen (Silben, Wörter, Sätze), die wiederum einen bestimmten Sinn haben. Eine solche Gliederung erkennt sie bei Bildern nicht. Sie haben nur als Gesamtheit aller Bildelemente eine Bedeutung. Daraus folgend sieht sie die besondere Qualität von Sprachzeichen in ihrer Abstraktheit, ihrer Fremdheit zwischen dem eigentliche Zeichen und seiner Entsprechung.

<sup>28</sup> Bei Maltrovsky wird hierzu verwiesen auf: Fix, Ulla und Wellmann, Hans: *Sprachtexte – Bildtexte*. In: Fix, Ulla: *Bild im Text – Text im Bild*, S. XI sowie auf Wolf, Norbert Richard: *Texte als Bilder*, ebd. S. 297

<sup>29</sup> Metzger, Rainer: *Fragmente aus der Zukunft*. In: Hollein, Max und Steinle, Christa (Hg.): *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Frankfurt 2005, S. 37 – 45. Metzger sieht die Nazarener im Zusammenhang der künstlerischen Moderne und betrachtet insbesondere ihren Umgang mit Text. Weitere Ausführungen zur Textualität macht er in Metzger, Rainer: *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*. Köln 2004

<sup>30</sup> Maltrovsky 2004, S. 24

<sup>31</sup> Maltrovsky 2004, S. 50 f.

<sup>32</sup> Maltrovsky 2004, S. 31

<sup>33</sup> Maltrovsky 2004, S. 35 f.

<sup>34</sup> Maltrovsky 2004, S. 25

<sup>35</sup> Maltrovsky 2004, S. 20 f.

<sup>36</sup> Maltrovsky 2004, S. 41 f.

Eine weitere Verschiedenheit sieht die Autorin in der Lesart der beiden Zeichensysteme: Text wird sukzessiv gelesen, also Buchstabe für Buchstabe und Wort für Wort, während Bilder simultan betrachtet werden, also gleichzeitig als Bild-für-Bild und Gesamtbild<sup>31</sup>.

Wichtig erscheint ihr auch, dass Bilder ein „schwacher Code“ und Buchstaben ein „starker Code“ sind.<sup>32</sup> Denn der Austausch eines einzelnen Buchstabens in einem Wort kann zur völligen Bedeutungsverschiebung führen (z. B. Wort und Wert), während dies bei visuellen Codes weniger dramatisch ist.

Schließlich verweist die Autorin darauf, dass es eine gewisse Abhängigkeit der Bilder von Worten gibt. Sie erinnert daran, dass der Zugang zu Werken der Bildenden Kunst meist über Erklärungen oder zumindest Bildtitel erfolgt<sup>33</sup>. Auch betont sie, dass Bilder stets in Sprache übersetzt werden können, während es umgekehrt seltener möglich ist.<sup>34</sup>

Gemeinsam ist Sprache und Bild, dass sie eine Form von Handlung sind<sup>35</sup>. Beide werden tätig verwendet, und beide haben eine bestimmte Absicht. In jedem Fall werden sie zur Kommunikation verwendet, sei es um etwas zu erklären, zu behaupten oder auszudrücken.

Entscheidend ist daher auch, dass beide Zeichensysteme nur funktionieren, wenn Intentionalität und Akzeptanz gegeben sind.<sup>36</sup> Zeichen, die nicht intendiert, sondern »zufällig« oder aus einer Geste heraus entstehen, werden, wenn sie als Zeichen gelesen werden, eben als absichtsvoll und damit falsch gelesen. Und Zeichen, die nicht der Konvention folgen, werden vom Leser/Betrachter abgelehnt.

Maltrovsky sieht also einige Unterschiede zwischen den beiden Zeichensystemen »Text« und »Bild«, die als Qualitäten geschätzt und eingesetzt werden können. Gleichzeitig erkennt sie genügend Gemeinsamkeiten, um sprachliche wie visuelle Codes als Text zu sehen und ähnlich zu behandeln. Dafür stellt sie eine eigene Methodik vor.

## **b) Elemente der Methodik, spezielle Begriffe**

Für das weitere Vorgehen von Maltrovsky ist wichtig, welche Begriffe und Auffassungen sie vertritt. Bereits in den vorhergehenden Absätzen wurde angedeutet, dass Maltrovsky den Begriff „Text“ sowohl auf Bilder als auch auf Sprache, vor allem aber auf die Kombination beider anwendet.

Besonders wichtig scheinen mir einige Bemerkungen zu Zeichen, die nur eingestreut zwischen anderen Teilen zu finden sind. Hier verweist die Autorin auf wichtige Momente des Zeichen-

<sup>37</sup> Maltrovsky 2004, S. 53

Verwendens und Zeichen-Lesens, die mir bei der Betrachtung von Ghada Amer besonders interessant sind:

- Nicht-Zeichen<sup>37</sup>

Wenn »Nicht-Zeichen« in der Nähe oder zusammen mit Zeichen auftreten, besteht eine Tendenz, sie ebenso als Zeichen zu lesen. Diesen Effekt werden wir bei Ghada Amers überhängenden Fäden hinterfragen müssen.

<sup>38</sup> Maltrovsky 2004, S. 54

- Materialität<sup>38</sup>

Anders als beim sprachlichen Zeichen ist beim visuellen Zeichen die Materialität wichtig. Für die Interpretation ist es entscheidend, ob eine Linie ein absichtlich gezogener Pinselstrich oder ein eher zufälliger Farbspritzer ist. Nach Maltrovsky würde eine gezielte Materialität auf ein bildliches Zeichen verweisen, eine fast eliminierte Materialität auf ein sprachliches Zeichen. Auch diese Unterscheidung führt bei Ghada Amer zu entscheidenden Wirkungen.

<sup>39</sup> Maltrovsky 2004, S. 37 f.

- Textformular<sup>39</sup>

Maltrovsky unterscheidet verschiedene Formen der Funktion von Text in einem Bild. Text kann dort einerseits »Text zum Lesen« sein, also ein Text in Funktion, oder rein grafisches Zeichen, also Struktur. Es ist aber anfangs auf jeden Fall ein »Textformular«, das beidem zu unterscheiden ist. Denn neben einem Text, der entweder als Information oder Struktur verstanden wird, ist noch der »Text-an-sich« zu beachten, also ein »noch-unverstandenes«, »rohes« Zeichengefüge. Dieses uninterpretierte Textformular ist ihr wichtig. Es ist ein »potentieller« Text und damit etwas, das dem Text-in-Funktion entgegensteht. Zwischen beidem entsteht eine Spannung, die für die Bedeutungsgenerierung wichtig sein kann. Gerade für Text in Werken der Bildenden Kunst scheint mir diese Unterscheidung von Bedeutung. Hier steht nämlich Text neben bildlichen Zeichen, und damit ist nicht klar, ob jener als lesbare Information oder als bildähnliche Information gemeint ist. Es ist, gerade bei Ghada Amer, nicht klar, ob der Text überhaupt gelesen werden sollte und mit unserem normalen Sprachverständnis übersetzt werden kann. Darauf wird später genauer einzugehen sein.

### **c) Methodik**

Nach ihren einführenden Unterscheidungen und Begriffsbestimmungen stellt Maltrovsky eine Methodik vor, mit der sie textverwendende Kunst untersuchen möchte. Sie klassifiziert dazu die Kunst in verschiedene Formen von Text-Bild-Kombinationen und geht dann in drei Schritten der Betrachtung vor.

Die Einteilung der Kunstwerke erfolgt nach diesem Muster:

1. Typostrukturen, d.h. Formen konkreter Poesie oder Figurengedichte
2. Sprache als Schrift, Schreibspur, skripturale Malerei
3. Sprachtext-Bild-Montagen, darunter
  - a) Sprache-Bild-Geschichten, die comic-artig aufgebaut sind
  - b) poesia visiva, eine italienische Kunstform der 60er Jahre, in der Material aus Massenmedien künstlerisch verändert wird
  - c) Sprach-Objekte oder Sprach-Räume
4. Concept Art<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Die Autorin lässt den Leser mit diesem weitgefassten Begriff im Unklaren. Was sie mit Text-Concept-Art genau meint, ist nicht näher ausformuliert (nur z. B. „An die Stelle des Werkes kann das Wort treten.“, Maltrovsky 2004, S. 134), sie verweist aber auf Sol LeWitt und den in ihrem Buch besprochenen Heinz Gappmayr.

<sup>41</sup> Im Verlauf ihrer Einzelbetrachtungen nennt sie diesen Schritt später nur noch „Formale Aspekte“

<sup>42</sup> Maltrovsky 2004, S. 131. Leider formuliert die Autorin keine genaueren Kriterien für diesen Teil.

Für die nähere Betrachtung von Text-Bild-Kunstwerken schlägt sie vor, zunächst (ganz klassisch) Leben und Werk des Künstlers vorzustellen. Anschließend geht sie in drei Schritten vor, die in linguistischer Terminologie benannt sind:

1. syntaktische Untersuchung<sup>41</sup>

In diesem Bereich betrachtet Maltrovsky die Zeichen und ihr Verhältnis untereinander. Es geht um eine formale Analyse, bei der sie interessanterweise auch die Materialität einbezieht.

2. semantische Untersuchung

Im zweiten Schritt steht das Verhältnis von Sprache und Bild im Mittelpunkt. Es wird untersucht, ob sich Bild und Text widersprechen oder ergänzen, steigern oder stören. Ebenso wird darauf geachtet, wie Verbindungen zwischen Text und Bild geschaffen werden.

3. pragmatische Untersuchung

Schließlich soll der daraus resultierende Effekt betrachtet werden. Die Autorin nimmt hier die „Wirkung auf die Betrachter“<sup>42</sup> in den Blick.

#### **d) Kritische Anmerkungen zur Arbeit von Eva Maltrovsky**

In der vorliegenden Arbeit wird nur die Anwendbarkeit der Methodik von Eva Maltrovsky auf die Werke von Ghada Amer untersucht, nicht deren Schlüssigkeit. Sicherlich notwendig ist eine genauere Betrachtung von Maltrovskys Theoriegebäude. Darauf kann hier nicht eingegangen werden. Einige Bemerkungen dazu erscheinen mir jedoch nötig.

Maltrovskys wichtigster Ansatzpunkt ist Ecos Semiotik aus dem Jahre 1972. Es ist selbst für den in Sprach- und Literaturwissenschaft wenig bewanderten Leser klar, dass eine einzige, über 30 Jahre alte Position eine sehr beschränkte Grundlage ist. Alle Weiterentwicklungen Ecos und alle Kritik auf

<sup>43</sup> *Eher ärgerlich ist, dass sie von Barthes den lustvollen Titel übernimmt, nicht aber seine teils kindliche, teils wollüstige Freude am Text. Ebenso wenig Lust ist bei Maltrovsky gegenüber dem Bild zu spüren. Barthes' Intention, die ja auch ein bestimmter methodischer Ansatz ist, verkommt bei ihr zu einer Phrase. Vgl. Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt 1974*

<sup>44</sup> Maltrovsky 2004, S. 26

<sup>45</sup> *„Die Sonderstellung der Sprache ergibt sich gegenüber anderen Zeichensystemen auch dadurch, dass (...) andere menschliche Zeichen durch die Sprache interpretierbar sind, während dies umgekehrt nicht möglich ist.“ Maltrovsky erwähnt dies mit Verweis auf Trabant, Jürgen: Elemente der Semiotik, Tübingen/Basel 1996, S. 106 Maltrovsky 2004, S. 25*

<sup>46</sup> *Hier zitiert die Autorin Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Harms, Wolfgang (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990, S.376*

<sup>47</sup> *Mit Bezug auf Eco und Trabant versteht Maltrovsky „Zeichen als Handlung“ (S. 20) und sagt: „Durch Handlungen verfolgen Menschen Zwecke.“ (S. 21), wobei auch Verstanden-Werden ein Zweck sein kann.*

<sup>48</sup> *„Bei vielen Werken der bildenden Kunst, in die Texte integriert sind, drängt sich der Eindruck auf, dass Botschaften vermittelt werden sollen (...)“ Maltrovsky 2004, S. 27*

<sup>49</sup> *„Die Sprechakttheorien stellen ein Analyseinstrument dar, das für komplexe und längere Texte nicht in Frage kommt. Für Sprachtexte in Bildern (...) bietet sich diese Möglichkeit an.“ Maltrovsky 2004, S. 30*

<sup>50</sup> Maltrovsky 2004, S. 41f.

diesen Autor bleiben bei Maltrovsky unberücksichtigt. Ebenso unbeachtet bleiben alle anderen, insbesondere die »klassischen« linguistischen Autoren wie Saussure, Barthes, Derrida oder Foucault. Diese Einseitigkeit wird nicht näher begründet.

(Als geradezu amüsant ist es zu empfinden, dass sich Maltrovsky mit ihrem Buchtitel „Die Lust am Text in der bildenden Kunst“ ganz klar an Barthes' „Die Lust am Text“ anlehnt, selbigen aber nur im Rahmen einer Bildbetrachtung im hinteren Teil des Buches erwähnt, ja im Literaturverzeichnis nicht einmal anführt. Eine Auseinandersetzung mit dem titelgebenden Text wäre doch eigentlich zu erwarten.<sup>43</sup>)

Für einen aus dem Bereich der Kunst kommenden Leser wirken auch viele ihrer apodiktischen Urteile über Bilder befremdlich. In der Unterscheidung von Sprache und Bild lehnt sich Maltrovsky nämlich weit aus dem Fenster: Sprache hätte eine Kombinationstechnik, „die an Komplexität andere Zeichensysteme bei weitem übertrifft“<sup>44</sup>, alles kann in Worte gefasst werden, aber nicht alles in Bilder<sup>45</sup> oder „Die Grenze sprachlicher Artikulierbarkeit markiert die Grenze möglicher Signifikate“<sup>46</sup>. Solche Äußerungen als Grundlage hinzustellen, ohne sie näher zu diskutieren oder zu begründen, macht es schwer, die darauf gründenden Methoden ernst zu nehmen.

Überhaupt stellt sich die Frage, welchen Bild- und Kunstbegriff die Autorin hat, wenn sie davon spricht, dass jedes Zeichen zweckgerichtet ist<sup>47</sup>, ein Bild einen klarer Aussagenwillen verkörpert<sup>48</sup>, kurze Aussagen hat (nicht zu vergleichen mit einem Roman)<sup>49</sup> und nur dann »funktioniert«, wenn es intendiert und akzeptiert ist<sup>50</sup>. Wir werden sehen, dass spätestens bei Ghada Amer Kunst nicht mehr eindeutig in eine sprachliche Aussage zu übersetzen ist. Und es scheint mir aus meiner Erfahrung mit bildender Kunst offensichtlich, dass dies bei anderen klassischen textverwendenden Künstlern wie Bruce Nauman, Jenny Holzer, Fischli + Weiss, Raymond Pettibon, Ben Vautier, William Kentridge etc. ebenso wenig möglich wäre.

Doch soll diese Kritik nicht darüber hinwegtäuschen, dass Maltrovskys Buch einer der ersten Versuche ist, überhaupt eine Methodik zu entwickeln, mit der Text-Bild-Kunstwerke untersucht werden können. Insofern sollte sie als Arbeitsmittel herangezogen werden. In der vorliegenden Arbeit geht es schließlich allein darum, in der praktischen Anwendung auf die Künstlerin Ghada Amer verschiedene »Werkzeuge« zu erproben, und so kann es in unserem Zusammenhang bildlich gesprochen egal sein, woraus der Hammer gemacht ist, wenn er nur den Nagel auf den Kopf trifft.

## **D. DIE ANWENDUNG**

<sup>51</sup> *Bei Amers Text-Arbeiten gibt es natürlich keine Verbindung von Text mit Bildern im klassischen Sinn, sondern von Text mit grafischen Strukturen. In unserem Zusammenhang macht dies jedoch keinen Unterschied.*

Wie soll man nun also mit Ghada Amers Text-Arbeiten umgehen? Im vorangegangenen Kapitel haben wir einige Fragestellungen und Sichtweisen kennengelernt. Einige davon konzentrieren sich auf den Inhalt, viele thematisieren die Verwendung von Text und Bild<sup>51</sup>, und nur an wenigen Stellen werden sowohl die Arbeitsweise als auch die verwendeten Zeichensysteme beleuchtet.

### **1. Michely: Begehren und Konvention**

Viola Michely spricht in ihrem kurzen Text von Konventionen, denen ein subjektives Begehren entgegensteht. Formuliert man ihren Beitrag zu einer Frage um, so könnte man sagen: Versucht Ghada Amer, ihr Begehren zu befreien, durch die Konvention hindurch?

An den eingangs vorgestellten Arbeiten kann man beide Elemente finden: Begehren und Konvention. Ghada Amer verwendet eben keine eigenen Texte in ihren Arbeiten, sondern »standardisierte«, überlieferte, zusammengetragene und eben konventionelle und Konventionen schaffende Texte: Definitionen, religiöse Wahrheiten, alte Märchen. Gleichzeitig handeln diese Texte vom Begehren, in Form von Liebe oder Sexualität. In den standardisierten Texten flammt also inhaltlich eine Subjektivität auf, in ihnen ist das Begehren spürbar.

Besonders deutlich finden wir in der „Définition“ die Demaskierung der Konvention vor dem Begehren des Lesers: während er selbst ein Bild von Liebe hat, findet er es in der Definition nicht wieder, der er sich aber (weil es eine Definition ist) doch unterwerfen sollte. Ähnliches könnten wir auch in Mâjnun erkennen, wo jedoch nicht das Begehren des Lesers entscheidend ist. Dort ist allenfalls das Begehren der Geliebten Leila zu erkennen. Doch wo ist die Konvention? Kann man Mâjnuns Worte, die Leila wiederholt, schon als Konvention bezeichnen? Und was ist mit der Arbeit „Dornröschen“? Kann man so weit gehen, der Hauptfigur des Märchens ein Begehren zu unterstellen, das die Schlafende gegen die Konventionen behauptet? Sicherlich handelt das Märchen von Begehren und der Hilflosigkeit dagegen – doch sicher nicht vom Kampf eines Individuums. Und schließlich ist in der „Encyclopedia“ keinerlei Individuum mehr beteiligt, und wohl auch keine Konvention. Hier versagt der Interpretationsansatz.

Vor allem aber stellt sich die Frage, wie der Zusammenhang zwischen Text und Bild, zwischen Technik und Inhalt durch solch einen Ansatz zu klären sein soll. Ist das Heraushängenlassen der



Fäden schon ein Kampf gegen die Konvention? Ist Sticken selbst als Konvention zu bezeichnen? Es ist schwer, so weiterzukommen. Mit Michelys Blickpunkt auf das Begehren und die Konvention können wir sicherlich dem Werk von Ghada Amer näher kommen, doch erschließen sich noch nicht alle Aspekte.

## **2. Dannat: Rettung durch Umschreiben**

Ganz anders geht Adrian Dannat an die Arbeiten von Amer heran. Er stellt eher die Frage, ob die Künstlerin Texte umschreibt und sie dadurch rettet. So berücksichtigt er ein Stück weit die Arbeitsweise Amers. Denn es ist ja gerade erstaunlich, dass sie geschriebene Texte in Stickerei übersetzt und damit transformiert oder umschreibt. Amer selbst betont in dem Interview, dass sie bei der „Encyclopedia“ eine Art Rettung vollzogen habe: der Ursprungstext existiert nur noch in drei Exemplaren, die über die ganze Welt verteilt sind und teilweise nicht zugänglich sind. Mit ihrem Kunstwerk dagegen wird der Text für die Gesellschaft erhalten.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Vgl. Dannat 2004, o.S.

Wie jedoch sieht es mit den anderen Arbeiten aus? Wird in der „Définition“ ein Text gerettet? Muss man ein Märchen wie Májnun in der Kunst lebendig halten, wenn es doch als Märchen erzählt wird? Oder muss man die »Rettung« und »Übersetzung« weiter fassen und mit Bazon Brock darauf verweisen, dass „Vergangenheiten in einer Gegenwart durch Rückerfindungen präsent gehalten werden“<sup>53</sup> müssen? Wäre dann die Umformung in Stickerei und in bestickte, dreidimensionale Objekte der Kunst eine Umformung von Text in eine andere, uns heute eher zugängliche Rezeptionsform?

<sup>53</sup> Brock, Bazon: *Wir wollen Gott und damit Kunst, basta!*  
In: Hollein, Max und Steinle, Christa (Hg.): *Religion Macht Kunst. Die Nazarener*. Frankfurt 2005, S. 68 f.

## **3. Auricchio: Bedeutungsgenerierung durch Übersetzung**

Mit Auricchio könnten wir uns an diese Denkweise anschließen: sie fragt ja, ob durch den Prozess der Übersetzung neue Bedeutungen geschaffen werden. Damit schließt sie einen wichtigen Aspekt mit ein: die Prozesshaftigkeit im Vorgehen der Künstlerin. Während die Malerei sehr verschieden vollzogen werden kann (expressiv, alla prima, lasierend oder mit schnellen, kleinen Pinselstrichen), ist die Stickerei in jedem Fall rhythmisch und stets langwierig. Amer schreibt Texte in eben dieser rhythmischen Arbeitsweise um. Zusätzlich geraten die Fäden, die eine Folge ihrer Arbeitsweise

sind, in die Buchstaben und verändern somit den Leseprozess. Nicht zuletzt erhalten die Texte durch die Stickerei eine gewisse Materialität, die bei geschriebenem Text fehlt.

Eine Arbeit wie die „Définition“ ist somit eine Umformung und Übersetzung eines Lexikontextes in Stoff. Durch das bunte Garn und die heraushängenden Fäden wird ein Teil seine definierende Stärke zurückgenommen, und es werden Zufälligkeit oder Spuren eines Individuums ergänzt. Die Bedeutung des Textes wird verändert. Ähnliches geschieht in der „Encyclopedia“, bei der allein das goldene Garn den Text gewichtiger macht und in einen religiösen Zusammenhang stellt. Die Form des Objekts wiederum löst den Text aus einer Abstraktheit, die er in einem Buch vielleicht hätte, und bezieht ihn direkt auf sich und auf den geheimen Inhalt des Objekts. Vergleichbares kann man bei den Kleiderschränken in „Mâjnun“ erkennen. Und auch bei „Dornröschen“ wirft die Umschreibung auf ein Kleid und vor allem die Übersetzung des Nicht-ausgesprochenen in Bilder auf dem roten Kleid ein neues Licht auf das Märchen, verändert also den Inhalt oder verdeutlicht eine Bedeutung.

#### **4. Echterhoff: Lesen als Lebensaufgabe**

Wiederum einen Schritt weiter geht nun Echterhoff, der die Textualität und das Lesen in den Mittelpunkt stellt. Mit seiner Sichtweise müsste man fragen, ob Amer die latente Unlesbarkeit/Unverständlichkeit/Unübersetzbarkeit von Text thematisiert und somit aufzeigt, dass das Lesen als Lebensaufgabe das Prinzip jeden Textes ist.

Natürlich sind die Fäden in Amers Bildern verunklärnde Momente, und auf die Entfernung ist der Text auch nicht lesbar. Insofern spielt die Künstlerin damit, dass wir Text sehen und eine klare Aussage erwarten, den Text aber zum einen formal nicht klar lesen können und zum anderen inhaltlich nicht klar verstehen können. Die „Définition“ verwirrt uns, weil unsere Vorstellungen und die Textform der Definition den Begriff »Liebe« ganz anders erscheinen lassen.

Gleichzeitig verweist uns die Arbeitsweise der Künstlerin darauf, dass sie sich lang und rhythmisch-monoton mit dem Text beschäftigt hat. Sie hat ihn auf eigenartige Weise geschrieben, hat sich bei diesem Prozess in den Text eingeschrieben und ihn ganz handgreiflich durchdrungen. Letztlich bringt uns die Arbeitsweise wiederum auf die prozesshafte und subjektive Art eines Umgangs mit kanonisierten Texten (Lexikon, Koran, Märchen). Der Inhalt der Texte, der im jeweiligen Kulturkreis bekannt ist (der Petit Robert und das Märchen Dornröschen in Frankreich, der Koran und das Märchen Mâjnun in Amers ägyptischer Heimat), wird durch die ungewöhnliche materielle Bearbeitung verändert. Wir erkennen, dass wir die Texte bisher anders gelesen haben als wir sie nun in den

Kunstwerken lesen können. Und diese Erkenntnis wiederum wirft die Frage auf, ob Texte jemals eindeutig verstanden werden können oder ob wir einen ähnlichen subjektiven und langwierigen Leseprozess finden müssen, wie ihn die Künstlerin in ihrem Schreib- und Stickprozess beispielhaft vorführt.

## **5. Breitz: Zwangshandlung und Selbstvergewisserung**

Candice Breitz deutet an, dass es gar keinen anderen Lese-, Schreib- und Verstehensprozess geben kann als jenen, den Amer vorführt. Breitz formuliert ein »zwanghaftes Begehren«, in dem das Subjekt mit dem Ziel der Selbstvergewisserung sich selbst stets wiederholend bestätigt. Schreiben ist für sie also eine Art Zwangshandlung, die zur Subjektwerdung führt.

Dies erklärt möglicherweise die Verwendung der monotonen und langwierigen Arbeitsweise des Stickens bei Amer. Auch kann man unter diesem Gesichtspunkt verstehen, warum sie kanonisierte und »definierende« Texte verwendet: durch das wiederholte Schreiben solcher Texte eignet sich die Künstlerin diese Texte an und vollzieht eine Selbstvergewisserung. Als ein Subjekt, das in gewisser Weise (kulturell, durch Zwänge der Ethnie, der Familie, des Berufs...) vordefiniert ist, kann es stets nur im Rückgriff auf diese Konventionen sich selbst finden. Dann könnte man die „Définition“ als Auseinandersetzung mit der Liebe im Hinblick auf die westliche Tradition der Enzyklopädie, der Aufklärung und der Definitionen deuten, ebenso wie man die „Encyclopedia“ als ebensolche Auseinandersetzung mit der islamischen Tradition sehen kann. Ähnliches gilt für die beiden Märchen-Arbeiten. Gleichzeitig würde Amers Arbeitsweise erklärt als psychologisch begründete Zwangshandlung.

Außen vor bliebe jedoch der Betrachter: er wird nicht einbezogen. Ihm bliebe der Blick des außenstehenden Analytikers auf ein Subjekt im wahrsten Wortsinne, auf eine Art Patientin. Fraglich wäre, ob dem Betrachter wirklich nur diese wenig spannende Position zugewiesen wird. Woraus sollte er schließlich eine Faszination ziehen, wenn die künstlerischen Arbeiten für ihn nur ein Verweis auf die Psyche der Künstlerin sein sollen?

Bemerkenswert bleibt allerdings der Aspekt des Zwanghaften, mit dem Breitz auf die Arbeitsweise und auf die Textualität hinweist. Vielleicht ist das Stickens als penetrierende Tätigkeit mit einer Nadel und als rhythmisch-monotones Tun ein Vorgehen, das psychologische Elemente des Umgangs mit Text angemessen ins Bild setzt.

## **6. Maltrovski: Formales und darüber hinaus**

Neben diesen inhaltlichen Sichtweisen bleibt nun noch eine methodische Sicht zu untersuchen. Maltrovsky hatte vorgeschlagen, Text-Bild-Kunstwerke nach einem bestimmten Schema zu analysieren.

### **a) Kategorisierung**

Zuerst empfiehlt sie, die Arbeiten zu kategorisieren als Typostrukturen, Schreibspur, Sprachtext-Bild-Montagen oder Concept Art. Im Fall von Ghada Amer lässt sich die erste und die dritte Kategorie ausschließen: ihre Arbeiten sind keine reinen Typostrukturen, da die Buchstaben durch die Stickerei verändert und durch die Fäden »verwischt« werden. Da keine Bilder im eigentlichen Sinn vorkommen, sondern allenfalls grafische Elemente in Form der Fäden, kann es sich auch nicht um Sprachtext-Bild-Montagen handeln. So verbleibt die Concept Art, was mir im Falle von Amer zu weit gegriffen scheint. Natürlich arbeitet sie mit einem gewissen Konzept, und die Arbeitsweise des Stickens ist bei den Werken stets mitzudenken. Dennoch haben die Arbeiten einen Werkcharakter und stehen in erster Linie für sich. Insofern müssten Amers Arbeiten der Kategorie Schreibspur zugeordnet werden. Glücklicherweise ist diese Zuweisung jedoch nicht, denn unter dem Begriff Schreibspur würde man eher Cy Twombly oder Georges Matthieu vermuten. So wird eigentlich keine von Maltrovskys Kategorien Ghada Amer wirklich gerecht, und wir müssten sie eher zwischen den Kategorien verorten.

### **b) Drei-Schritt-Methode**

Anschließend sieht Maltrovsky eine dreiteilige Untersuchung der »Syntax«, der »Semantik« und der »Pragmatik« vor.

#### **(1) Syntax**

Betrachtet man zuerst die Zeichen untereinander, so ist die Relation in allen vorgestellten Arbeiten die gleiche: Großbuchstaben in Druckschrift reihen sich aneinander, in einzelnen Zeilen geordnet über das ganze Werk. Die Buchstaben untereinander haben die gleiche Funktion wie in einem

beliebigen Buch. Der einzige Unterschied ist die Materialität: die Buchstaben sind gestickt, haben dadurch eine unterbrochene Umrisslinie und durch die Naht eine gewisse Plastizität. Das Zeichen allein besteht also aus Lücken und Linien, aus Einstichen und Austrittsöffnungen, und über all das hinaus enthält es Stellen, an denen der Endfaden herabhängt. Dieses »Ausfließen« des Buchstabens wird nur in einer genauen Betrachtung des einzelnen Zeichens wirklich wahrgenommen. In den eher inhaltlich orientierten Ansätzen der anderen Autoren wurde dies übergangen.

## (2) *Semantik*

Der Bereich, den Maltrovsky mit »Semantik« bezeichnet, untersucht dann den Zusammenhang von Text und Bild. Auf Amer bezogen wäre der Zusammenhang zwischen Text und grafischer Struktur das Untersuchungsobjekt. Es ziehen sich in allen Werken Textstrukturen über das ganze Werk, und darüber liegt wie in einer zweiten Ebene das Gewirr der herabhängenden Endfäden.

An dieser Stelle müssten wir auch nach Maltrovskys Unterscheidung von Zeichen und »Nicht-Zeichen« fragen. Sie lenkt den Blick darauf, ob »Nicht-Zeichen« auch als Zeichen gelesen werden. Dies können wir bei Amer verneinen: das Fadengewirr unterscheidet sich so deutlich von den Buchstaben, dass es schwerlich als Zeichen gelesen werden kann. Beides existiert nebeneinander.

Erstaunlich ist, dass unser Blick beide Ebenen trennt: jeder Betrachter würde sagen, dass die Fäden über dem Text liegen, obwohl sie doch gerade aus dem Text erwachsen und somit beide Ebenen verschränken. Damit stoßen wir auf die Frage nach der Funktion dieser Endfäden. Sind sie eine Art Schleier, der den Text überzieht und versteckt? Wecken sie die Lust, das Verschleierte zu entdecken? Oder wird nicht gerade durch den Schleier, der hier nicht wirklich verdeckt, der Text geheimnisvoll deutlich? Ist nicht sogar der Schleier, der ja aus den gleichen Fäden besteht wie die Buchstaben, ein Teil des Textes? Dann enthielte der Text als Textil seinen eigenen Schleier, oder andersherum der Schleier als Textil wiederum einen Text. Schleier wäre gleichzeitig Offenbarung – und Offenbartes gleichzeitig Verschleiertes. Nahezu metaphysische Interpretationen können sich von dieser Betrachtung aus entspinnen, und sie könnten auf alle vorgestellten Arbeiten angewandt werden.

## (3) *Pragmatik*

Im letzten Schritt empfiehlt Maltrovsky die pragmatische Analyse, die sie als Untersuchung der Wirkung auf den Betrachter versteht. Dies gestaltet sich in dieser Allgemeinheit höchst schwierig. Es wäre zuerst zu untersuchen, welche Betrachter Amer anspricht: sind es Betrachter des westlichen Kulturkreises, die den Petit Robert kennen und etwas über den Koran erfahren wollen? Sind überhaupt alle Arbeiten für eine Kulturgruppe bestimmt, oder richtet sich die „Encyclopedia“ ausschließlich an Moslems, die den Koran kennen und seine sinnlichen Elemente kennenlernen sollen?

Zwar gibt es einige Anhaltspunkte, so zum Beispiel dass „Mâjnun“ in Kassel ausgestellt wurde, „Dornröschen“ in Frankreich und die „Encyclopedia“ in den USA. Doch darüber hinaus lässt sich nur spekulieren: waren die Arbeiten für diese Ausstellungen konzipiert? Wurden sie später auch in anderen Kontexten gezeigt? Wo sind sie heute?

Richtet man den Fokus allein auf die Lesbarkeit, so ist die Wirkung auf den Betrachter offensichtlich: einerseits sind die Buchstaben klar lesbar, andererseits durch die Fäden verwischt. Hinzu kommt, dass beispielsweise für den Kasseler Besucher ein französischer Text eines arabischen Märchens inhaltlich unklarer ist als das ursprüngliche Märchen in seinem Kulturkreis.

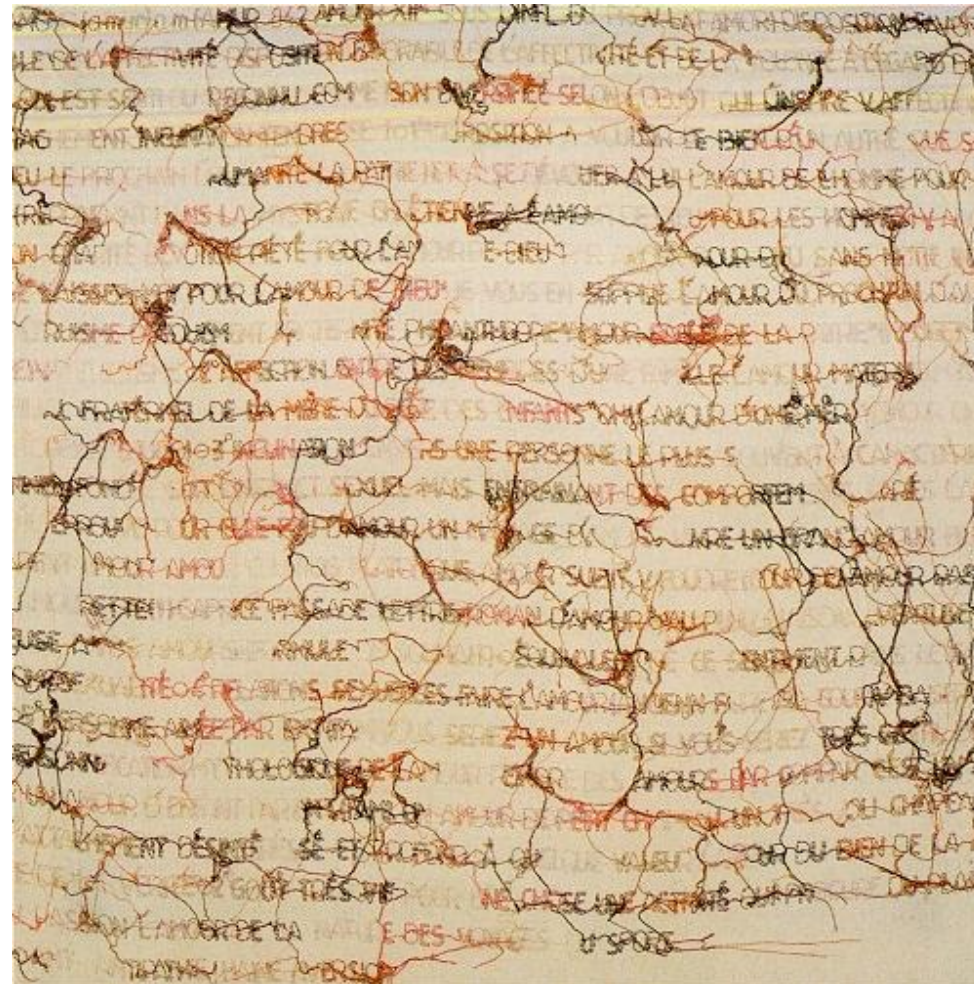
Noch darüber hinaus zu gehen und die Wirkung in emotionaler, intellektueller oder gar psychologischer Hinsicht zu untersuchen scheint mir ein Unterfangen, das zum Scheitern verurteilt ist. Maltrovsky geht in ihren beispielhaften Untersuchungen auch nicht in diese Richtung, führt aber eine pragmatische Analyse auch nicht in anderer Weise dezidiert durch. Hier zeigt sich für mich ein Nachteil ihrer sehr klaren formalen Vorgehensweise: wenn die Formalitäten abgearbeitet sind, erschöpft sich die Methode. Die Inhalte genauer zu durchforsten ist mit ihrem schematischen Vorgehen nicht möglich.

## **E. FAZIT**

Mit den Anstößen von Michely, Dannat, Auricchio, Echterhoff, Breitz und Maltrovsky konnten wir Ghada Amers Werke sehr unterschiedlich beleuchten. Maltrovskys Konzept einer dreiteiligen Analyse von Bild-Text-Kunstwerken hat sich als tauglich für die formale Untersuchung gezeigt, versagt aber in inhaltlicher Hinsicht. Der mediale Aspekt, also der Zusammenhang von Text/Bild und seinem Träger, wird sogar ganz ausgespart. Hilfreich ist, dass Maltrovski zuerst die einzelnen Zeichensysteme Text und Bild für sich untersucht und dann ihr Zusammenspiel. Dadurch stießen wir auf Aspekte, die bei einer vorschnellen inhaltlichen Deutung verloren gehen. Letztlich ist aber ihre Drei-Schritt-Methode dem klassischen kunsthistorischen Vorgehen ähnlich: auf eine formale Untersuchung folgt eine inhaltliche. Den formalen Teil zu gliedern in die Betrachtung der einzelnen Zeichensysteme einerseits und ihres Zusammenspiels andererseits erscheint sehr sinnvoll. Es fehlen jedoch weitere Hinweise, wie diese Betrachtung jeweils erfolgen soll. Im nächsten und wichtigsten, nämlich inhaltlichen Teil, bei ihr Pragmatik genannt, lässt sie uns dann leider völlig im Unklaren. Dort können wir nur auf die anderen Autoren zurückgreifen, die eher inhaltlich vorgehen. Jeder von ihnen stellt einen anderen Aspekt in den Mittelpunkt, und keiner ließ sich in unserer Untersuchung völlig von der Hand weisen. Besonders schlüssig haben sich jedoch die Ansätze erwiesen, die Ghada Amers Arbeitsweise und das Charakteristische des Textilen mit einbezogen haben.

Vor allem aber scheinen mir die Ansätze von Auricchio und Echterhoff tragfähig. Sie verbinden als einzige den Charakter des Textes im Allgemeinen mit dem materiellen und prozesshaften Charakter von Amers Arbeiten im Speziellen. In diesem Zusammenspiel von Inhalt und Form, von Text und künstlerischer Tätigkeit, von Lesen und Erschaffen, liegt wohl der Kern dieser Werke. Wenn wir Maltrovskys Begriff des „Textformulars“ benutzen, so können wir die gestickten Buchstaben als eine Art »Rohmasse« verstehen, aus der Bedeutung erst raffiniert werden muss. Die »unsaubere« Art der Stickerei verweist uns dann darauf, dass die Künstlerin in einem Arbeitsprozess den Text transformiert hat. Andererseits müssen wir uns durch diese Rohheit, diesen Schleier, zum Text durcharbeiten. Vielleicht sogar durch einen zweiten Schleier, der der Text selbst ist.

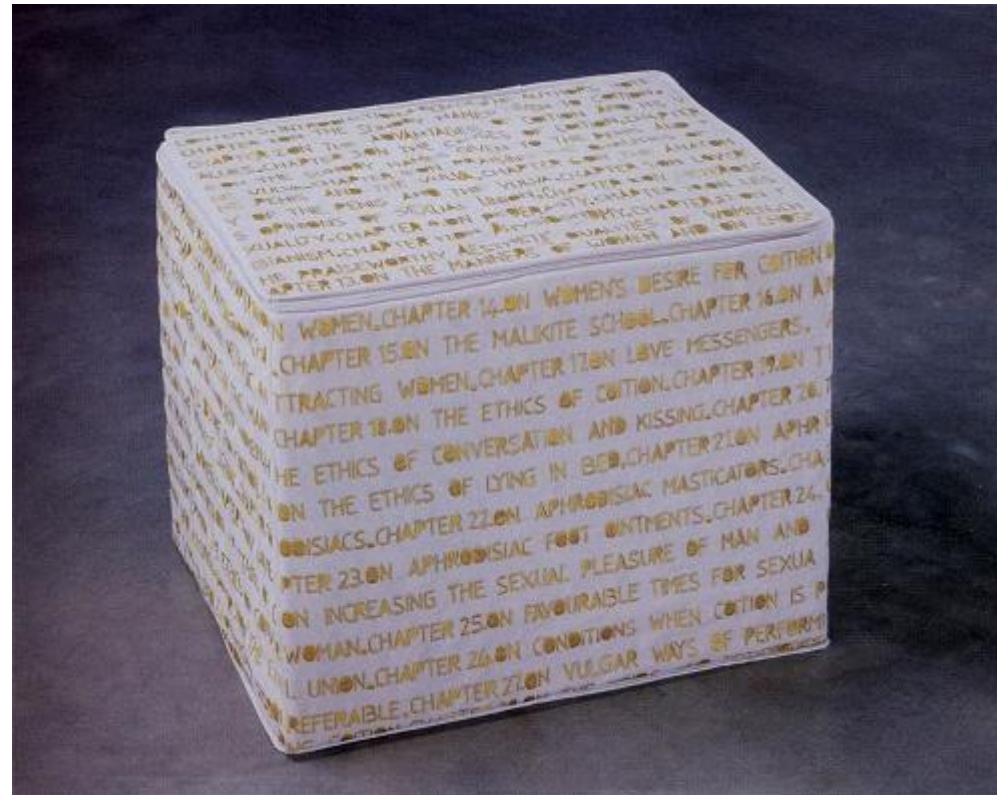
## F. ABBILDUNGEN

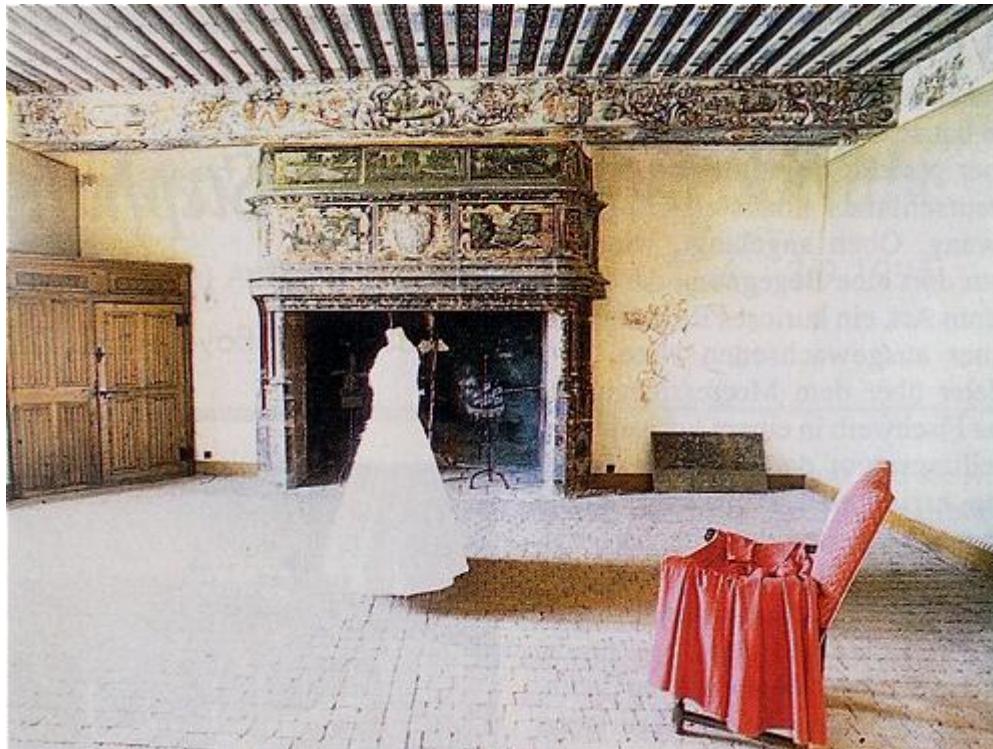


*Définition de l'amour d'après  
Le Petit Robert  
Maße n.a., Stickerei auf Lein-  
wand, 1993*



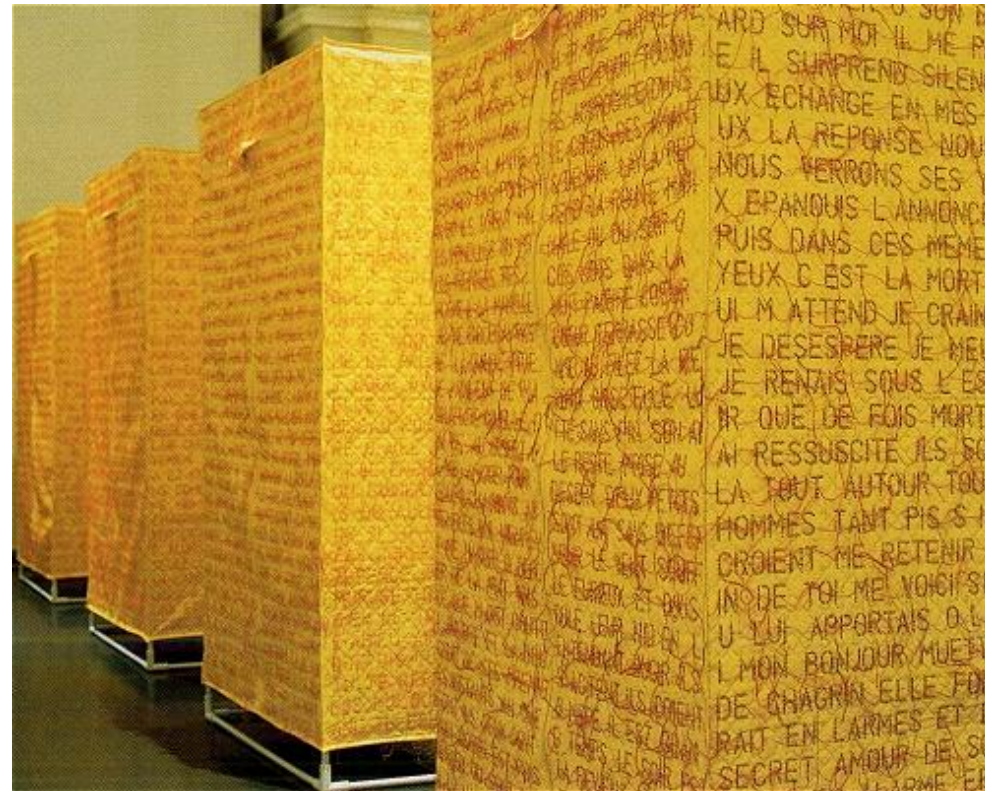
*Encyclopedia of Pleasures,  
Maße n.a., mit Goldfaden bestick-  
te weiße Box, 2001*





*Dornröschen,  
Maße n.a., Installation aus zwei  
bestickten Kleidern, 1995*

*Májnun*  
Maße n.a., Installation aus  
bestickten textilen Kleiderschrän-  
ken, 1997



## **G. LITERATUR**

- Ausstellungskatalog Echolot, Museum Fridericianum Kassel 1998
- Auricchio, Laura: Works in Translation: Ghada Amer's Hybrid Pleasures.  
In: Art Journal 60, 2001, S. 26-37
- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt 1974
- Breitz, Candice: Kritische Fäden. In: Ausstellungskatalog Echolot, Kassel 1998, S. 4-8
- Brock, Bazon: Wir wollen Gott und damit Kunst, basta! In: Hollein, Max und Steinle, Christa (Hg.):  
Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Frankfurt 2005, S. 68 - 74
- Dannat, Adrian: Ghada Amer: when Islam was sensual. Gespräch mit Ghada Amer. In: The Art  
Newspaper. <http://www.theartnewspaper.com/news/article.asp?idart=8190> vom 6.11.2004
- Echterhoff, Gerald: Ghada Amer - Intimate Confessions. In: Springerin. Hefte für Gegenwarts-  
kunst, Heft 3/00, <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=10&pos=1&textid=201&lang=de>  
vom 22.1.2005
- Frangenberg, Frank: Ghada Amer. In: Grosenick, Uta (Hg.): Women Artists. Köln 2002, S. 30-35
- Knode, Marilu: Ghada Amer.  
In: o.V.: Vitamine P. New Perspectives in Painting. London 2003, S. 34
- Maltrovsky, Eva: Die Lust am Text in der bildenden Kunst. Frankfurt/Main 2004
- Metzger, Rainer: Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne. Köln 2004
- Metzger, Rainer: Fragmente aus der Zukunft. In: Hollein, Max und Steinle, Christa (Hg.):  
Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Frankfurt 2005, S. 37 – 45
- Michely, Viola: Scheiße, Sex und Wahrheit. In: Kunstforum 159, 2002, S. 331-335