

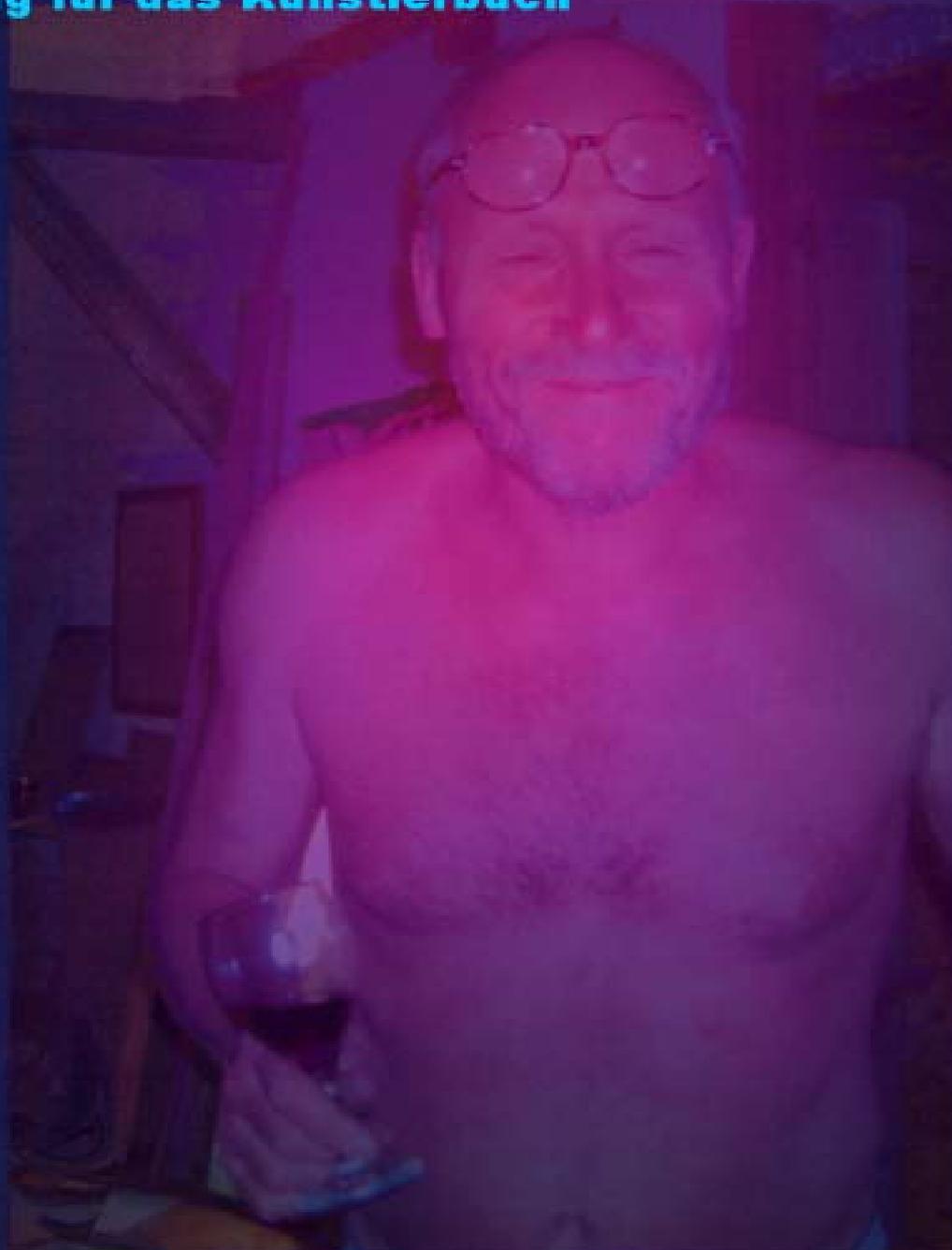
noch GEGENWÄRTIG

SELBST, INSZENIERT

Karl-Ludwig Sauer

**Ausstellung für die
Hamburger Kunsthalle,
Berlin 2008.**

Verlag für das Künstlerbuch



Eugène Ierony

Der Einsame

Verhaßt ist mir das Folgen und das Führen.
Gehorchen? Nein! Und aber nein - Regieren!
Wer sich nicht schrecklich ist, macht niemand Schrecken.
Und nur wer Schrecken macht, kann andre führen.
Verhaßt ist mir's schon, selber mich zu führen!
Ich liebe es, gleich Wald und Meerestieren,
mich für ein gutes Weilchen zu verlieren,
In holder Irrnis grüblerisch zu hocken,
Von ferne her mich endlich heimzulocken,
Mich selber zu mir selber- zu verführen.

Friedrich Nietzsche

SELBST, INSZENIERT

Nollins in Verba
(Nichts ist in den
Worten)



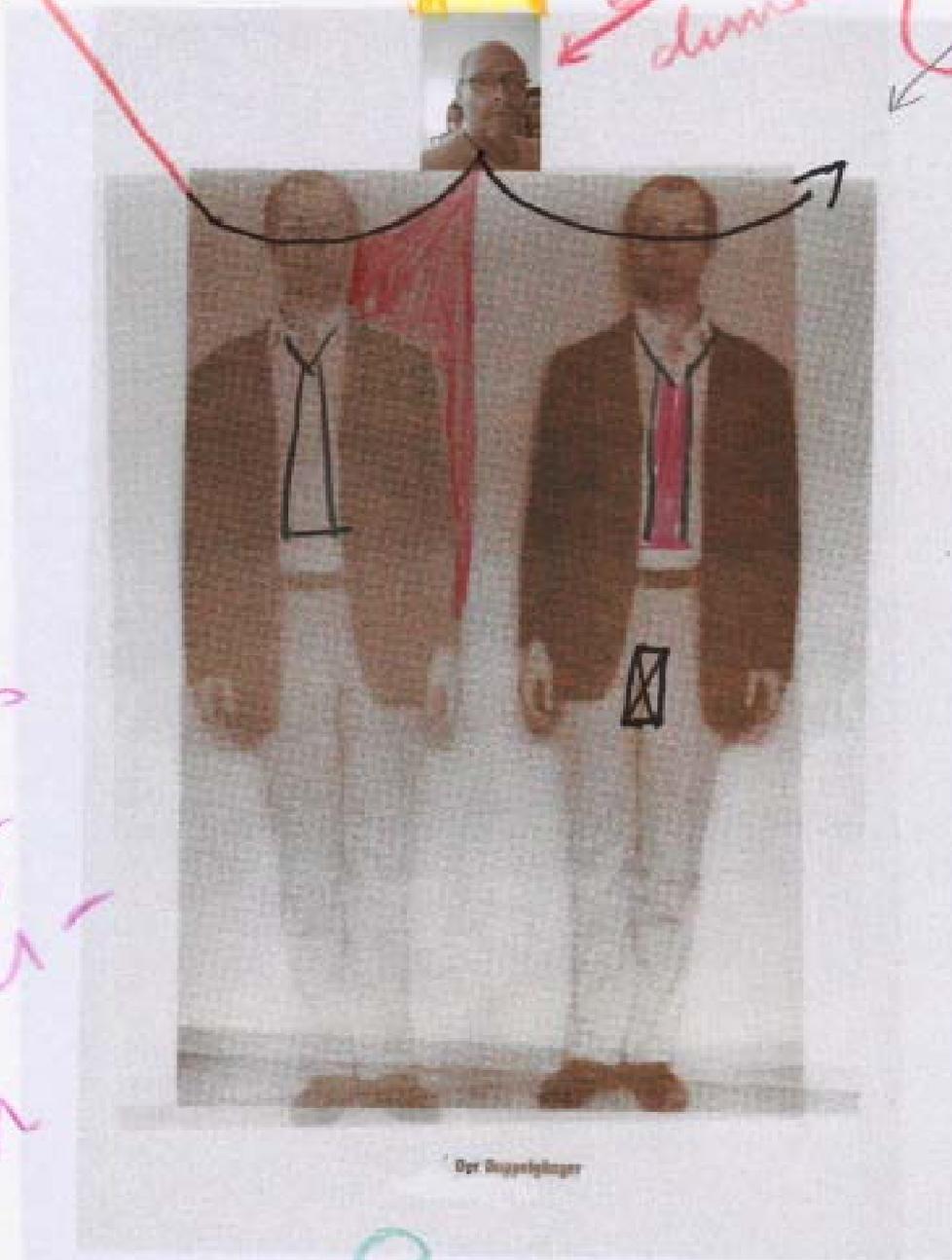
Leonardo

Gott
Wissen



Jesus
dunkel

rote
Kreide



als
Ein-
schrei-
ben

DER Doppelgänger
sterbende
Geheimnis

noch
GEGENWÄRTIG

das Eine + das Andere
SELBST, INSZENIERT

VON MATTHIAS MÜHLING + *K.-L.S.*
Mensch

Gedruckt im Auftrag der
Freunde der Kunsthalle

HAMBURGER KUNSTHALLE

*in Verbindung mit
der Sammlung Karl-L. Gauer*

..
(der Göttliche)



hallo Rainer

Link zur

1 Arnulf Rainer, *Automatenphotos*, Wien, Westbahnhof (4 von 9), 1969

es geht mir auf den Sack, daß
für uns die USS-AA- "Kultur"
das Richtschm ^{-A-} Europäischen
Handelns darstellt,

Unsere sogenannten Multiplikatoren
multiplizieren ~~7~~ id Konto, zumindest
teilweise -, dahingehend, daß es sich
wie ein Füllhorn verhält.

~~Dadurch~~ Durch diese "Sprech-
rohre" werden wir wie unmündige
Vasallen gehalten. Es wird unter-
schlagen, daß unsere Weltkultur eine
äußerst vielfältig strukturierte ist =
Durch diese permanente Unterschlagung
~~versch~~ vielfältigster Muster, verkümmert
unsere Kultur und unsere Welt-
erklärungskompetenz. ~~Es gibt~~

Photo oder das Video der Pose. Dar- aus entstand eine eigene Gattung: die exemplarische Selbstinszenie- rung, in den 70er Jahren unter den Begriffen *Body Language* oder *Body Art* (Lea Vergine, 1974) firmierend.

Beinahe alle Arbeiten, die wir in dieser Ausstellung präsentieren können, kommen aus dem Bestand der Hamburger Kunsthalle. Bereits Werner Hofmann hatte begonnen, Photos von Künstlern zu sammeln. Darauf konnte ich, gemeinsam mit Christoph Heinrich, dem Leiter der Galerie der Gegenwart, in den vergangenen Jahren aufbauen. So wurden etwa weitere Zyklen von Günter Brus erworben, der die Frage nach der Selbstidentität mit der Frage nach der Gültigkeit der Malerei in der Ära des Körpers verknüpfte.

Da mir Jürgen Klauke als beson- ders wichtige Figur sowohl im Be- reich der Photographie als auch mit seiner Thematik der Geschlechter- identität erschien, wurde der Kom- plex seiner Werke ausgebaut. Fast logisch schloss sich daran 1995 der Erwerb der 20teiligen Folge *The Number Girl* von Urs Lüthi an, die mich in Jean-Christophe Ammanns wegweisender *Transformer*-Ausstel- lung von 1974 beeindruckt hatte und die ich dann wie Werke von Klauke in der Ausstellung *Sequen- zen* des Kunstvereins in Hamburg 1977 gezeigt hatte.

Folgerichtig mussten die frappie- renden Rollenportraits der Cindy Sherman hinzugefügt werden -

wobei ich besonders glücklich war, 2001 in New York auf ihren frühe- sten Zyklus *Bus Riders* von 1976 zu stoßen, in dem dieses Rollenverhal- ten bereits perfekt angelegt ist (und fürs Museum ist oft besonders wich- tig, die Anfänge vorzuführen, um der Entwicklung habhaft zu werden).

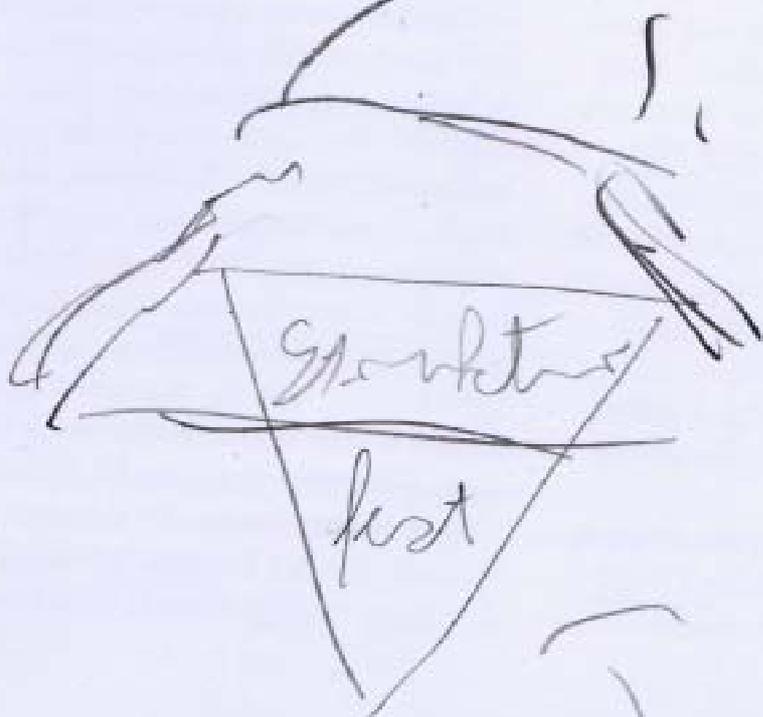
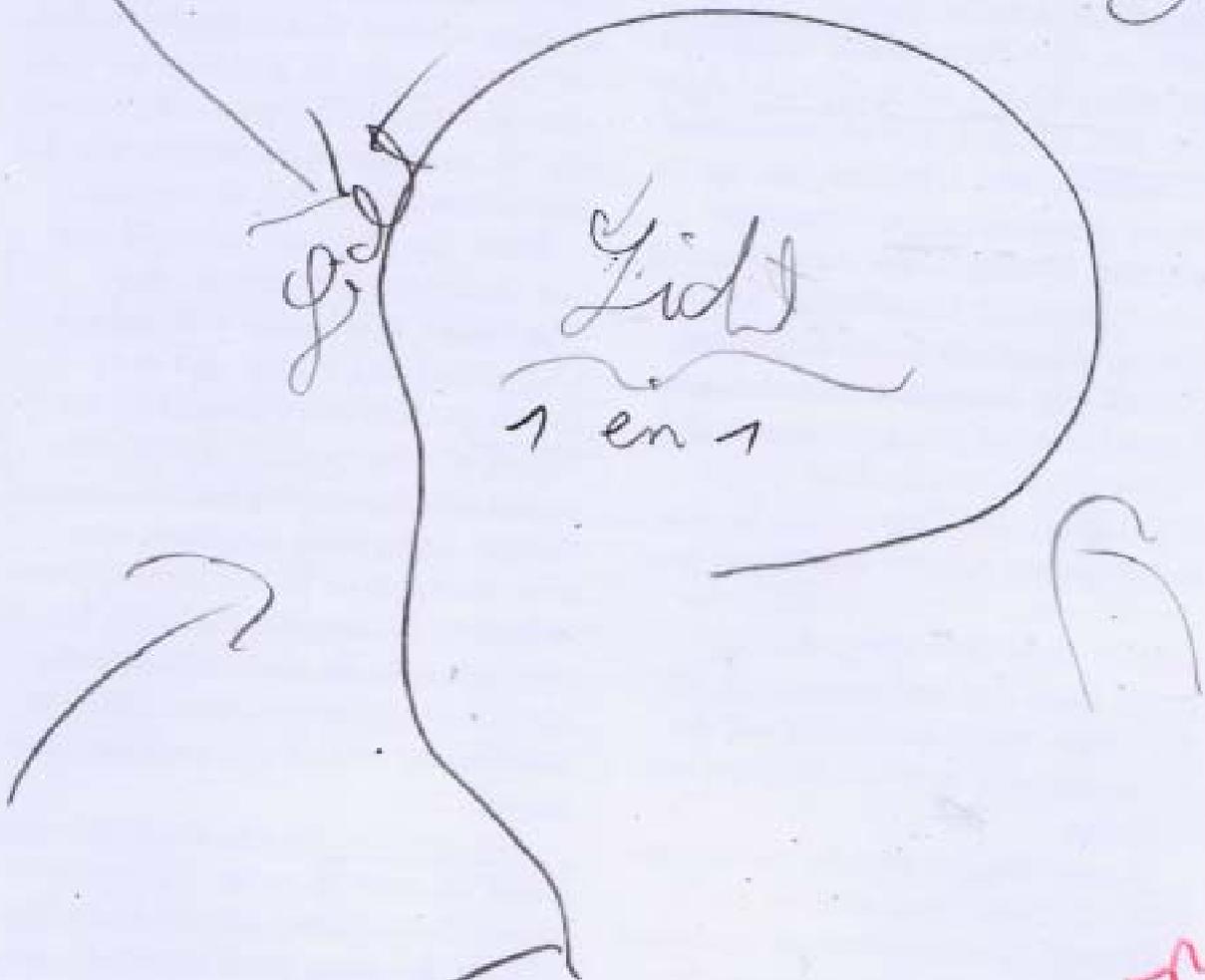
Dass das Ehepaar Scharpff uns zur Eröffnung der Galerie der Gegenwart den Raum von Robert Gober und das Photo, auf dem Gober in dem Hochzeitskleid zu sehen ist, das realiter den Mittel- punkt des Raums bildet, als länger- fristige Leihgaben überließ, war eine aufregende Bereicherung jener Selbstinszenierungs- und Geschlech- terthematik, die sich mittlerweile als ein Sammlungsschwerpunkt in der Galerie der Gegenwart heraus- gestellt hatte.

Als uns British American Tobacco 2001 im Anschluss an die umfas- sende Ausstellung der Warholschen Photos auf unseren Wunsch 75 von Christoph Heinrich aus dem Nach- lass ausgewählte photographische Arbeiten von Warhol zum Geschenk machte, darunter eine Reihe von Selbstbildnissen - Polaroids, aber auch einen Streifen aus dem Photo- automaten von 1964 -, hatten wir bereits Bruce Naumans Grimassen- serie von 1970 erworben, und nun lag es nahe, diesen Komplex um einige frühe Grimassenphotos von ~~Arnulf Rainer~~ aus dem Photoauto- maten zu ergänzen. In seinem Wiener Atelier konnte ich einige der ganz wenigen noch erhaltenen

auf
Generalle
Koste

ausdehnende plastisch

Ladung



Eichhorn



Luzifer

=
"hört hört" = nächtliche Sitzung

Originale, die offenbar von einer einzigsten nächtlichen Sitzung stammen, ausfindig machen.

Nan Goldins soeben vollendete Diafolge All By Myself faszinierte mich 1996 im Rahmen der großen Goldin-Retrospektive des New Yorker Whitney Museum. Sie schien mir die unentbehrliche Ergänzung zu ihrer Diafolge The Ballad of Sexual Dependency (1981-1995), die wir bereits ein Jahr zuvor erworben hatten. Die F. u. W. Stiftung zur Förderung der zeitgenössischen Kunst in der Hamburger Kunsthalle erfüllte unseren Wunsch sogleich. All By Myself ist nun doch wieder eine Selbstreflexion – mit allen Höhen und Tiefen einer von der Zeit und den Umständen geschützten Person.

Dagegen hat mich die Folge der sechs Photographien, die Gerhard Richter von sich selbst machte und die uns die Freunde der Kunsthalle 1992 aus Anlass des Geburtstages von Paul Theodor Hoffmann schenken, angezogen, weil der Künstler sich hier auf eine fast verzweifelte Weise düster-verborgen in seinem Atelier zeigt und damit ein anderes, durchaus altes Thema der Selbstdarstellung erneut ins Zentrum rückt: das Selbstverständnis des Künstlers.

Die ständige Frage nach der Identität wird von Sophie Calle in La Filature noch einmal ganz anders gewendet: Die Künstlerin bat ihre Mutter, einen Detektiv damit zu beauftragen, sie, die Künstlerin,

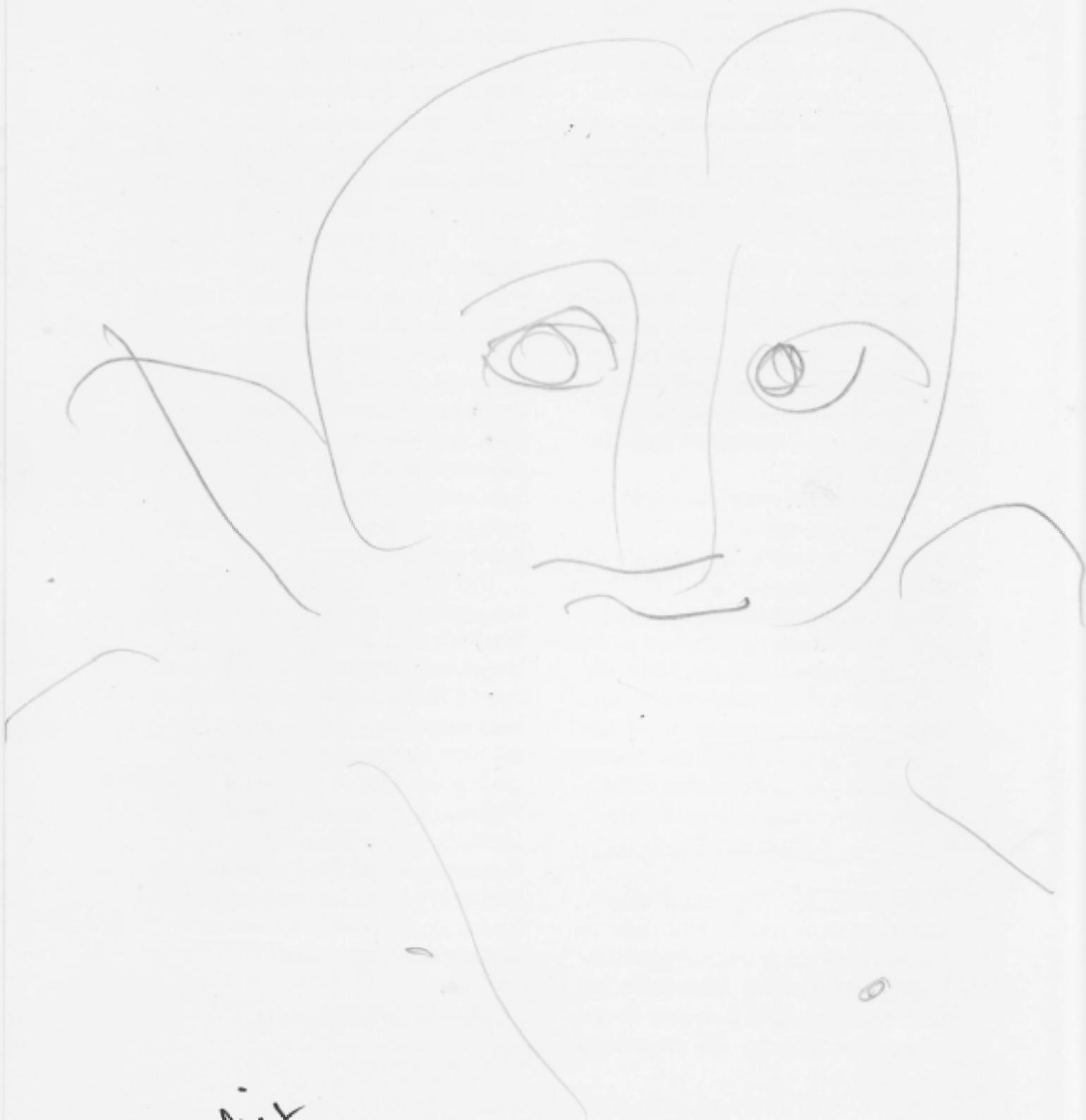
zu beschatten. Die Photos und Berichte des Detektivs sind ergänzt um die Kommentare der Künstlerin. Soeben hat die Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen erfreulicherweise dieses mehrteilige Werk auf unseren Wunsch für die Kunsthalle erworben.

Für die Mediensammlung in der Galerie der Gegenwart konnte Frank Barth zudem einige Videoarbeiten ankaufen, die im historischen Bereich – Bruce Nauman, Vito Acconci, Hannah Wilke, Abramović/Ulay – wie im aktuellen Bereich – Tracey Emin, Christian Jankowsky – auf dem Prinzip der Selbstinszenierung basieren. So rundete sich im Lauf der Jahre dieser Sammlungskomplex, den wir nun zum ersten Mal – gleichzeitig mit den Ausstellungen Ich, Lovis Corinth, und Horst Janssen. Selbst – im Zusammenhang präsentieren.

Gleichwohl waren wir auf einige Leihgaben angewiesen. Wir danken herzlich F. C. Gundlach, Susanna Hegewisch-Becker, Jürgen Becker, Martje Schulz und Harald Falckenberg sowie den Galerien Arndt & Partner, Berlin; carlier | gebauer, Berlin; art agents, Hamburg; Nicolai Wallner, Kopenhagen. Matthias Mühling sage ich Dank für die Konzeption und die Durchführung dieser Präsentation eines wichtigen Sammlungsbereichs in unserer Galerie der Gegenwart.

Uwe M. Schneede

Rembrandt, Rembrand, Rembrand, Rembrand
Rembrand, Rembrand, Rembrandt



infestig



1 in jedem Furz steckt Offenbarung der Person

2 Rembrandt, *Selbstbildnis mit offenem Mund*, 1630

3 Rembrandt, *Selbstbildnis mit federgeschmücktem Barett*, 1638

4 Rembrandt, *Selbstbildnis mit Säbel*, 1634

5 Rembrandt, *Selbstbildnis*, 1639

2002



Unmut

Ich bin kritisiert



Selbst, inszeniert

Von Matthias Mühling

Maskerade und Inszenierung

Die karnevaleske Gegenkultur reißt seit der Antike und dem Mittelalter bestehende Grenzen zwischen Herrschenden und Beherrschten, Kunst und Leben, Ernst und Spaß durch die Möglichkeit ein, für begrenzte Zeit die festgelegte Rolle durch eine andere eintauschen zu können. Das Verkleiden und Verbergen des eigenen Selbst, das Erdenken und Inszenieren einer neuen sowie temporären Identität ermöglicht im Karneval durch den unvermittelten Einbruch des Traumhaften, des Phantastischen und des Grotesken in den Alltag eine utopische Potenz, die im spielerischen Neuerfinden und Andersdenken von einer anderen Gesellschaft spricht.¹

Kulturgeschichtlich ist der Rollen- und Geschlechtertausch im Abendland nicht nur im Karnevalesken verankert, sondern zieht sich durch die Literatur, das Theater und die bildenden Künste wie kaum ein anderes Thema. Im 20. Jahr-

hundert hat sich das spezifische Motiv der Selbstinszenierungen des Künstlers im Selbstportrait herausgebildet. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist von Ich-Inszenierungen und Vervielfachungen des Selbst durchwoben, war sie doch von Anfang an mit der Psychoanalyse Sigmund Freuds aufs engste verbunden. Die Künstler jüngerer Generationen thematisieren ihre Identität infolgedessen aus einer Haltung heraus, die das eigene Ich nicht mehr als unteilbare Einheit denken kann. Das Ergebnis ist ein Theater multipler Verwandlungen, die die als gesichert geglaubte Ganzheit der Identität in einem anderen Licht erscheinen lässt. Körper, Psyche und Geschlecht geraten ins Wanken und werden zur Bühne, auf der der Künstler sich selbst in unterschiedlichen Rollen zur Aufführung bringt.

Eines der ersten überlieferten Selbstbildnisse der abendländischen Kunstgeschichte steht noch ganz im Zeichen einer nur Gott zugänglichen »eigentlichen« Bedeu-

Gustav ist das
Eigenerleben



heilig
Schweigen

nahe die
Erde

und ja was ^{Künstler}
(sichtbar (MACHEN))

tung des Selbst. Es ist Dürer im Selbstportrait aus dem Jahre 1493, der seine Darstellung im Bild mit dem Spruch: »My sach die gat / Als es oben schtat« kommentiert. Sein Leben ist noch unter den mysteriösen Ratschluss des einen Gottes gestellt. Von den ersten authentischen Künstlerselbstbildnissen wird der historische Bogen dann häufig wie folgt gespannt: Erst in der Renaissance wird das Thema der Individualität künstlerisch entdeckt, um nach einer Phase der Steigerung bis zur Vergöttlichung des Künstlers in die Krise der Moderne einzutreten. Am Ende folgt schließlich die unvermeidliche, weil notwendige Dekonstruktion des Selbst, in der alles nur noch als bloße Konstruktion, als Inszenierung vor Augen liegt. Doch das nunmehr demaskierte Subjekt kann uns kein wahres Antlitz präsentieren. Uns blickt die Maske entgegen, die unter der heruntergerissenen verborgen lag.

»Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört, zu denken, zu fühlen und zu wollen!«² Die Antwort auf die von Nietzsche vorgetragene paradoxe Aufhebung des Ichs ist in der Kunst die verschärfte Inszenierung des Ichs. Der Künstler stellt sich nicht mehr dem Spiel der Zeichen zur Verfügung, sondern nimmt es entschlossen in die eigenen Hände, das Bild seiner selbst nach seinem Willen zu gestalten.

Das Theater des Künstlers

Aber schon weit vor Nietzsches paradoxer Selbstaufhebung haben die Künstler mit ihrer Identität zu spielen begonnen. Rembrandts (1606-1669) Selbstportraits zum Beispiel wurden lange als zeitgenössisch kostümierte, realistische Abbilder seiner Person aufgefasst. Erst die jüngste kostümgeschichtliche Forschung hat herausfinden können, dass die im Bild gezeigten Aufzüge ganz und gar nicht der Mode seiner Zeit entsprachen. Im Gegenteil, es sind Verkleidungen, die spezifischen historischen Epochen entstammen, die an das elisabethanische Theater erinnern und in denen er in unterschiedlichen Rollen auftreten konnte. Er kommt als Bettler, als Fürst oder mit einer affektgeladenen Grimasse daher (Abb. 2-5).

Rembrandt ist der erste große Regisseur des Künstlerselbstbildnisses, der Bühne und Licht, Rolle und Drama, Maske und Kostüm zusammendenkt. Mit der Markierung des Historischen in der Kostümierung, mit der Dramatisierung seiner Person durch narrative Requisiten und in der Theatralisierung seines Gesichtsausdrucks betreibt Rembrandt das Selbstbildnis als Möglichkeit, die eigene Identität aus einer Position der Distanz zu beobachten. Der Wille, dem eigenen Ich als etwas Fremdem zu begegnen, der Wille, diese Fremdheit durch die Inszenierung des Selbst zu unterstreichen,

Spekulation

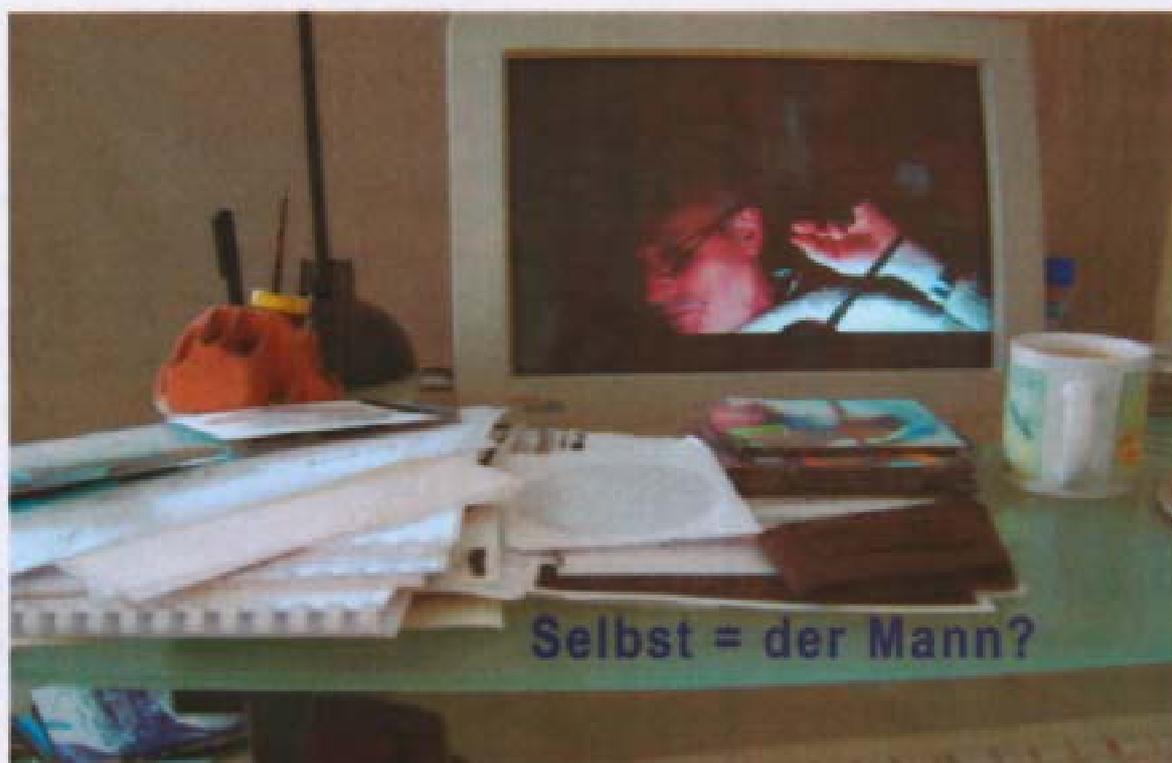
der
1!?

INRI
+ Wissenschaft?!
A. Hitler
mit ihren Moneten

(alle)

konst die Charakter zu mir komm-
en





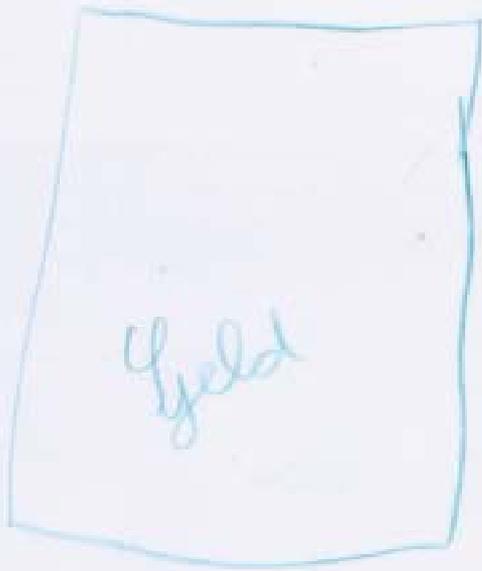
6 Franz Xaver Messerschmidt, *Zweiter Schnabelkopf*, 1770/77

weist die Selbstbildnisse Rembrandts als dem Denken unserer Zeit nahe. Es eröffnet das große Theater des Künstlers als weitere Entwicklung des Selbstbildnisses, in dem der Künstler sich niemals zu enthüllen gewillt ist, sondern sich radikal und immer neu erfinden wird.

Grimasse und Ausdruck

Zu den erstaunlichsten Bildnissen in der Kunstgeschichte zählen die *Charakterköpfe* Franz Xaver Messerschmidts (1736-1783). Als Lehrer an der kaiserlichen Akademie in Wien und als Hofbildhauer in München und Wien zeichnete er für ein eher konventionelles spätbarockes

Werk verantwortlich. Seit etwa 1770 schuf er dagegen, frei von jedem Auftrag, eine Serie von Büsten, deren Gestaltung ihn bis zu seinem Tode in Anspruch nahm. Die Bildnisse sind in Blei gegossene oder in Alabaster geschnittene Charakterstudien, die jenseits des akademischen Kanons und klassischer Schönheitsideale Fratzen schneiden oder in expressivem Ausdruck unterschiedliche Passionen darstellen. Es handelt sich mehr um mimische Experimente als um Charakterköpfe, die dem »zwanghaften Grimassieren«³ des Künstlers entspringen sind. Als Selbstbildnisse können die Köpfe nicht gelten, obwohl sie teilweise als solche



Friede seiner Asche



7 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981

8 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981

9 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981

10 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag (Platinum Pageboy Wig)*, 1981

was noch

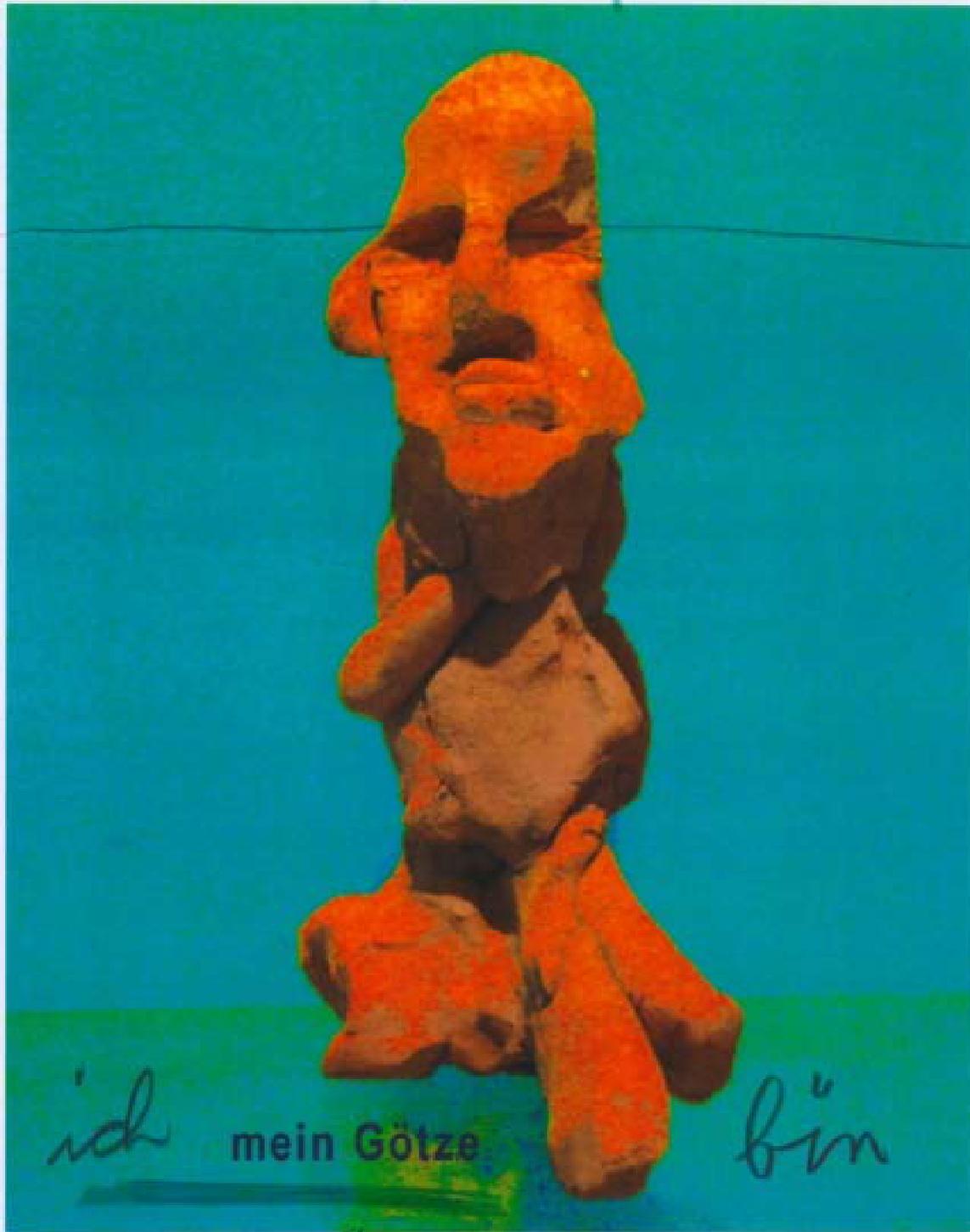
Nichts



Uheld ?

"Machung"
alles

JNR
NATUR



~~11 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*
(with Black Wig), 1981/82~~

~~12 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag* (Long
Reddish-Brown Wig and Plaid Tie), 1981/82~~

~~13 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981~~

~~14 Andy Warhol, *Self-Portrait in Drag*, 1981~~

EE

~~Heiss~~ Spiel = Ziel

gedeutet wurden, eher sind es physiognomische Erkundungen, denen zumeist die Gesichtszüge des Künstlers zu Grunde liegen. Die Identität oder der Charakter des Dargestellten sind in der Verzerrung, Übertreibung und Überdehnung eher verborgen, als dass sie sich offenbaren würden. Und hier zeigt sich die Aktualität der Arbeit, da der Körper des Künstlers zu formbarem Material wird, dessen Gestaltung dem freien Spiel außerhalb der Repräsentationsmuster des Künstlerbildes überantwortet wird.

Zwei der insgesamt 54 heute noch erhaltenen Köpfe, die sogenannten *Schnabelköpfe* (Abb. 6), konfrontieren den Betrachter mit einer Fremdheit des Ausdrucks, der keiner realistischen Mimik mehr zuzuordnen ist. Die unzeitgemäße Typologie des Hässlichen, die gestalterische Aggressivität, das unmittelbar Physische der Skulpturen hat bis ins 20. Jahrhundert die Künstler inspiriert, die eigenen Gesichtszüge als Experimentierfeld dem Schauspiel grotesker Deformationen auszusetzen.

Arnulf Rainers (* 1929) am Wiener Westbahnhof in einem Automaten entstandene Photos (Abb. 1) verweisen direkt auf das Vorbild der *Charakterköpfe* und untersuchen die Oberfläche des Gesichts »durch mimische Attitüden, theatralische Körperposen und graphische Formalismen«⁴. Wie Messerschmidts *Zweiter Schnabelkopf* sind auch Rainers Selbsterkundungen keine

Charakterstudien. Er beschreibt die überspannten Gesichtsausdrücke als Folgeprodukt seiner künstlerischen Arbeitsprozesse: »Wenn ich zeichne, bin ich aufgeregt, spreche mit mir selbst, verziehe mein Gesicht, beschimpfe Leute, bewege und verwandle mich permanent als Leib, Charakter und Person. Diese Nebenerscheinungen bei der Bilderei wollte ich verselbständigen.«⁵

Die Serie der Automatenphotos legt die Spur zum angespannten kreativen Produktionsprozess, doch das neue Produkt ist von der Schwere eines gestischen Identitätsbeweises des Künstlers befreit. Es sind Photographien, die zudem keinen Autor mehr haben, sondern dem Automaten das Auslösen überlassen haben. Allein der Körper des Künstlers, seine Ausdrucksqualitäten und sein mimisches Talent bestimmen das Werk. Rainer schuf damit eine hybride Werkform, deren Theatralität sich aus der Synthese von darstellender und bildender Kunst herleitet und die photographische Selbstbespiegelung zur Richtschnur der Identitätsbefragung erhebt. Er weist damit den Weg, den die Künstlerselbstinszenierung in den folgenden Jahrzehnten gehen wird. Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Cindy Sherman oder Nan Goldin sind diejenigen Künstler, die im Medium der Photographie das »Andere des Ichs« spielerisch zum Gegenstand ästhetischer Selbstanalyse machen. Im Rollentausch, in

k ↓ ein



na, wer wohl

ische
Zeichnung

* wer mich kennt
der ist eich sidet !!

der Maskerade des Geschlechts und der Identität sowie im radikalen Einsatz des eigenen Körpers ist es die Photographie, die am besten geeignet erscheint, diese Prozesse zu dokumentieren.

Der Super-Künstler *

Der durch Operationen und Kosmetik bereits veränderte Körper war für Andy Warhol (1928-1987) das Material, um sich und seine Modelle mittels der Photographie zu entwerfen. Individualität oder der Aspekt der Wiedererkennbarkeit des Portraitierten spielten dabei eine untergeordnete Rolle, sie wurden eher vermieden. Sich in die Pose eines anderen zu werfen, sich zu dessen Kopie zu machen, war für Warhol vorrangiges Mittel zur Erschaffung seines Selbstbildes. Zur Vorbereitung der endgültigen Aufnahmen hielt Warhol Gesicht und die Brustpartie zunächst unter einem grellen, die letzten Unebenheiten ausgleichenden Licht photographisch fest. Auf den Polaroids wurden nun vorzunehmende Verbesserungen eingetragen, Frisuren hinzugefügt, Augen und Lippen stärker geschminkt, Licht oder Kleidung verändert. Er war dabei bemüht, sich selbst entsprechend seiner eigenen Vorstellung gut aussehen zu lassen. Auswahl und Korrektur zielten stets auf die Annäherung an eine idealisierte Schönheit, wie er diese mit Marlene Dietrich oder Greta Garbo verband.

Die *Self-Portraits in Drag* (Abb. 7-14) zeugen in besonderer Weise von der erstaunlichen Wandlungsfähigkeit des Künstlers, das ästhetische Vokabular der geschlechtlichen Identität auf den Kopf zu stellen und in zahlreichen Variationen neu zusammensetzen. Dabei lesen sich seine Selbstbildnisse als Kommentar zum Zustand der Subjektivität im fortgeschrittenen Medienzeitalter. Seine Posen sind Stereotypen, die über den Glamour der Hollywood-Stars im amerikanischen Bewusstsein verankert sind und bis heute Gültigkeit haben. Haarfarben, Make-up, Lippenstift sowie die Drehung des Kopfes und der Blick zur Kamera sind aus den kollektiven Bildarchiven übernommene Haltungen und Inszenierungen. Ohne dass das Vorbild immer erkennbar bliebe, vermischen sich im Portrait verschiedene Realitätsebenen und Identitäten, und ein Kreislauf von Pose und Imitation entsteht, in dem der Betrachter zwischen wahr und falsch nicht mehr zu unterscheiden vermag.

Die Verkleidung des Künstlers

Sie ist es – ist es nicht. Immer wieder betont Cindy Sherman (* 1954), dass sie keine Selbstportraits anfertigt. Sie betrachtet sich lediglich als Protagonistin ihrer Photobilder (Abb. 15-17). Darin verkörpert sie verschiedene Rollen, die Hure sowohl wie die Hausfrau, die Piratin und das Collegegirl, die schmach-

dumm
na halb so wild.

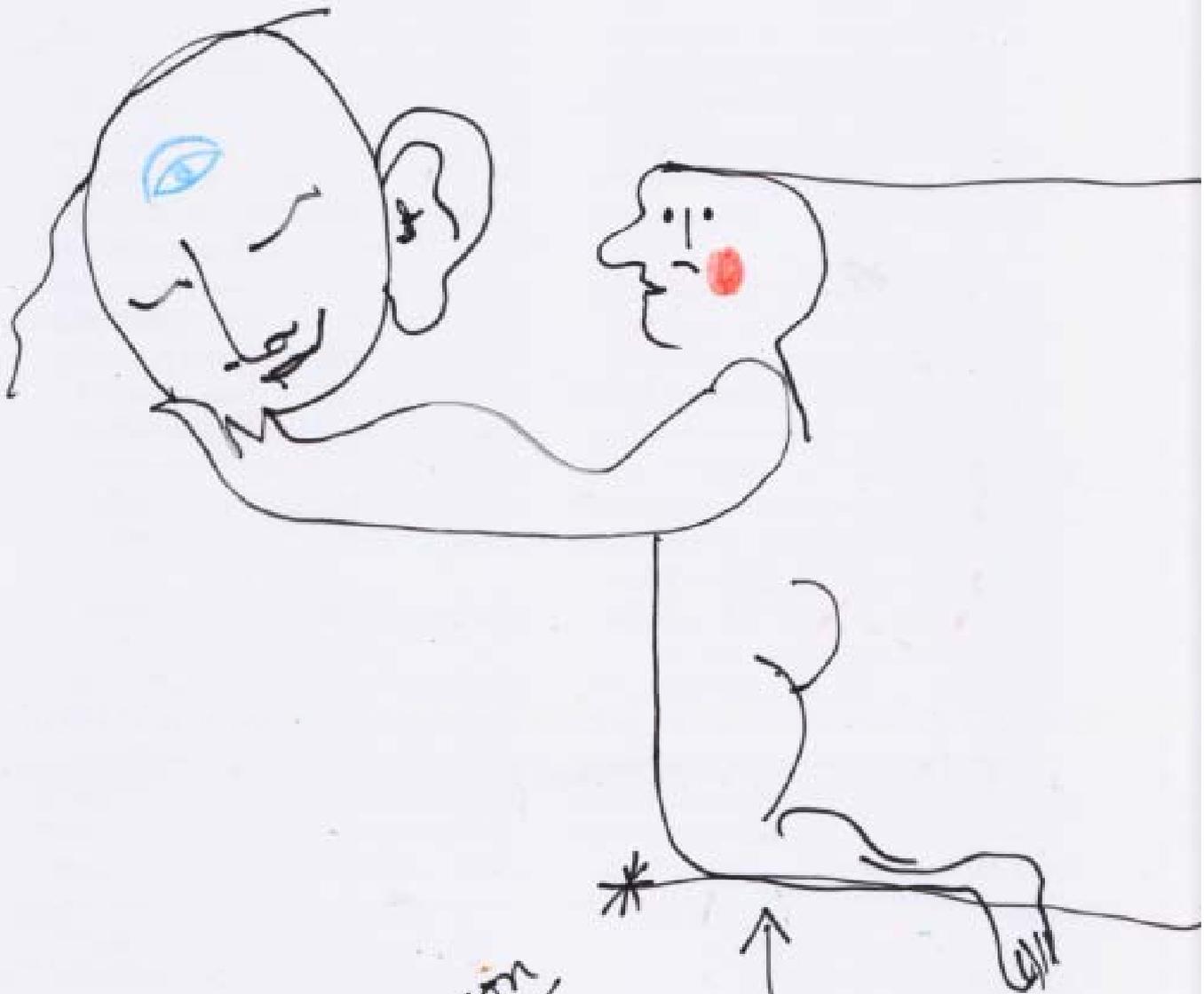
gutes Wetter

trotz



HUT

allem



Grand Canyon

gemein

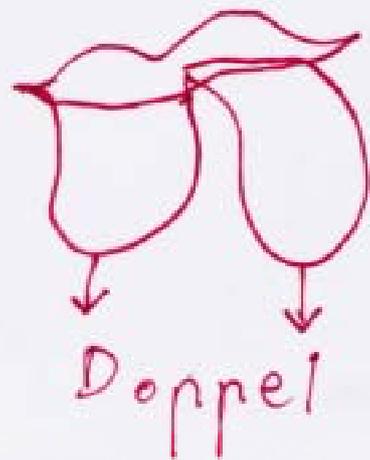
...

...

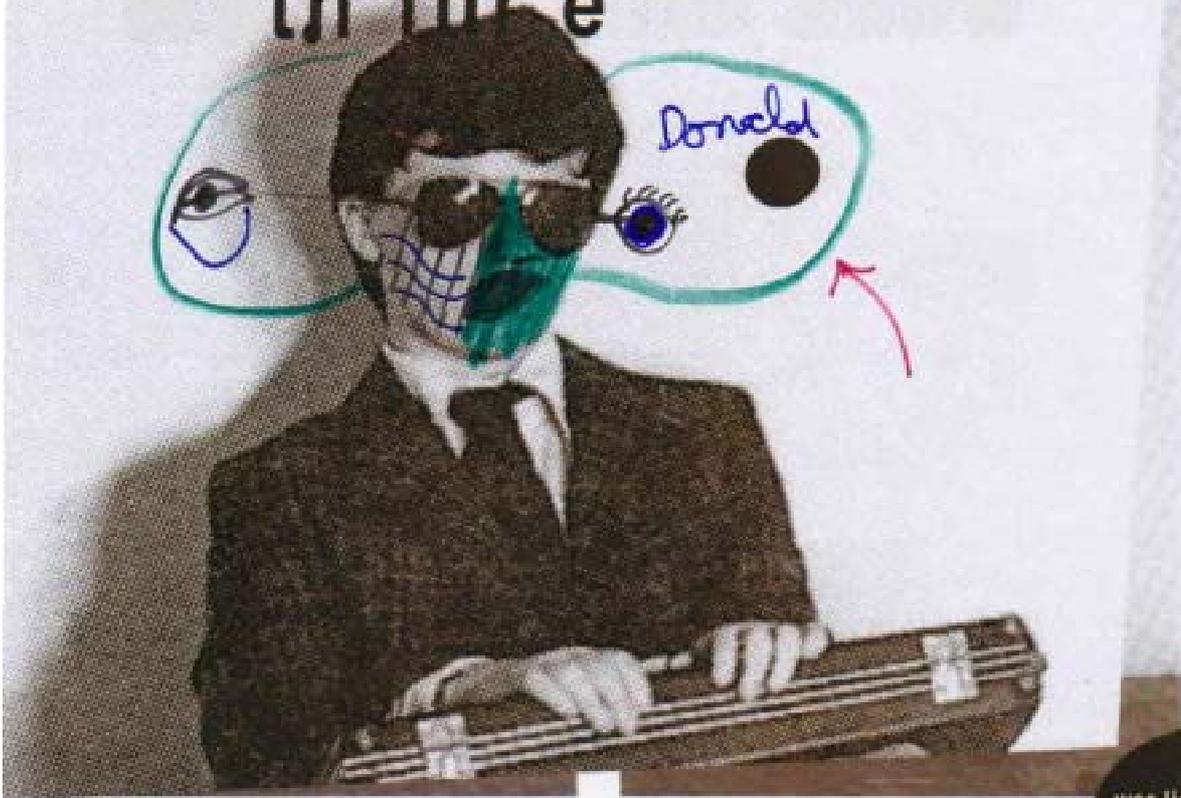


wichtig

Raum



th für e



wer liefert Waffen?
Der Chief.

17 Chap. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

...die Macht über die ...
...die Macht über die ...

...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...
...die Macht über die ...

Was sind Politik

Leben ist Sex und Sex ist Politik

...die Macht über die ...
...die Macht über die ...

dumm ist an Politik

*3 "nachste Seite unten
MAN = gemeint!!



all

halett

*immer präsent
in Europa
und Übersee
Ch.w. Berleind

sich selbst zu erschaffen

*¹ *²
Liber Ricky

versiven Strategie einer Generation, deren politisches Handeln und Denken im Privaten gründet. Goldins Diashow *All by Myself* von 1993 bis 1996 ist ein solcher Versuch, die enge Beziehung zwischen Leben und Arbeit festzuschreiben (Abb. 18).

In 89 ausgewählten Selbstportraits enthüllt sie kompromisslos die Geschichte ihres eigenen Lebens. Das Elternhaus hatte sie bereits mit 14 Jahren verlassen, um sich den restriktiven Lebensverhältnissen der Suburbs von Boston zu entziehen. Den Ort, ihr Leben neu zu gestalten, findet sie in der Subkultur der gesellschaftlichen Außenseiter, unter den Schwulen und Drag Queens, deren Fähigkeit, sich selbst neu zu erschaffen, zum Thema ihrer Arbeit wird. Es ist die ungeschminkte Beschreibung einer Subkultur, die jede Droge und Abhängigkeit am eigenen Leibe erproben und bekämpfen.

Ein solch tabuertes Leben war anarchisch gegen jede gesellschaftliche Konvention gerichtet, und ebenso war es Goldins Obsession, dieses Leben photographisch aufzubereiten. Schonungslos hält sie aus einer Nähe, die nur der Kamera eigen ist, alle Facetten ihrer Beziehungen fest: Sexualität, Leidenschaft, Krankheit und Gewalt. Ihre Bilder sprechen von permanenter Selbstdefinition und -erprobung, von Rollen und Fesseln. Bezeichnend ist das wiederkehrende Motiv des Spiegels und die Kultivierung einer

Schnappschuss-Ästhetik, die bereits die Anfänge ihrer Arbeit bestimmt haben. Unschärfen, schräge Blickwinkel, verzerrende Nähe und unnatürliches Licht vermitteln die Fiktion von spontan geknipsten, durch und durch authentischen Bildern. Es ist das Authentische des eigenen Lebens, das hier im Auge der Kamera zur Inszenierung wird.

Robert Gobers (* 1954) für die Hamburger Kunsthalle eingerichtete Installation (Abb. 19) kennzeichnet eine geheimnisvolle Künstlichkeit, die weit entfernt von Goldins momenthafter Identitätsbeschwörung zu sein scheint. Dem in der Mitte des Raums ausgestellten *Wedding Gown* haftet mit seiner weiten Schleppe die modische Attitüde einer längst verflossenen Zeit an. Die Behaglichkeit eines amerikanischen Kinderzimmers wird durch die Tapete heraufbeschworen, doch wiederholt sich auf ihr das Bild eines schlafenden Weißen und eines gelynchten Farbigen: ~~Hangin' Man/Sleeping Man~~ ist ihr Titel. Geisterhaft formt das Kleid vor diesem Hintergrund den Körper seines einstigen Trägers – des Künstlers selbst –, für den es maßangefertigt wurde, doch es ist nur noch der bloße Abdruck, der als leere Hülle melancholisch auf etwas Abwesendes verweist.

Auf einer Schwarz-Weiß-Photographie (Abb. 20) inszeniert sich Goyer mit Make-up und falschem Haar im weißen Kleid als ambiva-

MAN
= *
3

Link:
ESPERANTO,
Hilfer
unvergessen
(Video)

hoffen was endet
18
*¹ = weg
*² = ?
* = ..

~~jed~~ ³ Pläter ^d
desto ^K Väter

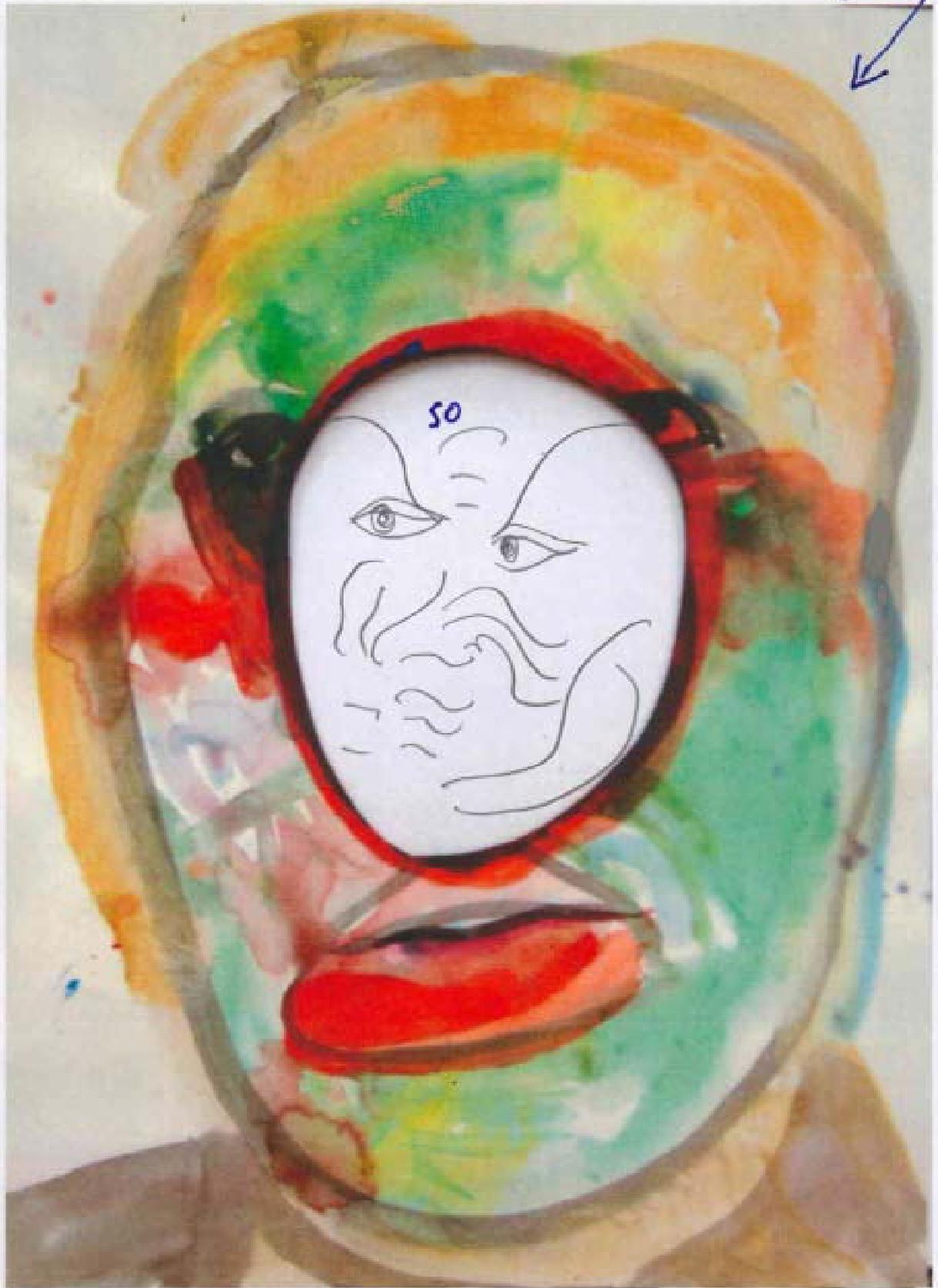
to = see

1 2 3 4 5 6 7

ei, wo = Hans geblieben
was Tänzchen nicht
lernt tanzt Hans
immer sehr.

Landschaft

Lokuser



18 Hans Gelpi, ~~Portrait~~, 1993-1996

Rechts:

~~Ferry~~ ~~hoben~~, ~~oberes~~ ~~Centrum~~

Anatol!

hoben fehlt!

fehlt

Landschaften, verschiedene Ebenen, Sonne, Wind.

Inneres Hören

Man

leicht abweichend vom Original!
weils im Wald



19 Robert Rauschenberg

1989, Cor

dieser
 bei
 ausge
 Aggression
 Selbstbetrug
 von
 dentität

es nur an der weißen Schleppe des
 Hochzeitskleides, die durch den
 Schmutz schleift.

Androgynität *

*Maria
 auch*

In der Serie der *Numbergirls* von
 1973 begegnen wir Urs Lüthi
 (* 1947) zwanzigfach in androgynen

81

geschah

fehlt

F from adte auf
Beckenarbeit ^{keine Arbeit}
oben
schwach



← alternativ

in Braun





20. Jochen Schöler, Oh Mama, 1974

Das Bild zeigt einen Mann, der sich in einer Pose befindet, die an eine klassische Statue erinnert. Er hat blaue 'X' Zeichen auf seinem Körper, was auf eine künstlerische Intervention hinweist. Die Komposition ist einfach, mit dem Mann als zentralem Element vor einem hellen Hintergrund. Die Farbgebung ist durch die blauen Markierungen und die farbigen Elemente im Hintergrund geprägt.

Das Bild ist eine Darstellung, die auch als 'Oh Mama' bekannt ist. Es zeigt einen Mann, der sich in einer Pose befindet, die an eine klassische Statue erinnert. Er hat blaue 'X' Zeichen auf seinem Körper, was auf eine künstlerische Intervention hinweist.

Das Bild ist eine Darstellung, die auch als 'Oh Mama' bekannt ist. Es zeigt einen Mann, der sich in einer Pose befindet, die an eine klassische Statue erinnert. Er hat blaue 'X' Zeichen auf seinem Körper, was auf eine künstlerische Intervention hinweist. Das Bild ist gewidmet dem Kreis von Andy Warhol.



21. Jochen Schöler, Oh Mama, 1974

Handstrich
 Marke: Oh mama
 des Schweiz

r

Schnitte



geist



Schnitte, Ritte, Tritte, Tette
Schnitter

det* Glas = noch voll

det* Glas = noch voll



22 Jürgen Klauke, *Die Zeitgenossen* (8 von 9), 1973

22

22 Jürgen Klauke, *Eine Zeitigkeit ein Lächeln* (8 von 9), 1973

22

ich bin fast blind ohne
Brille

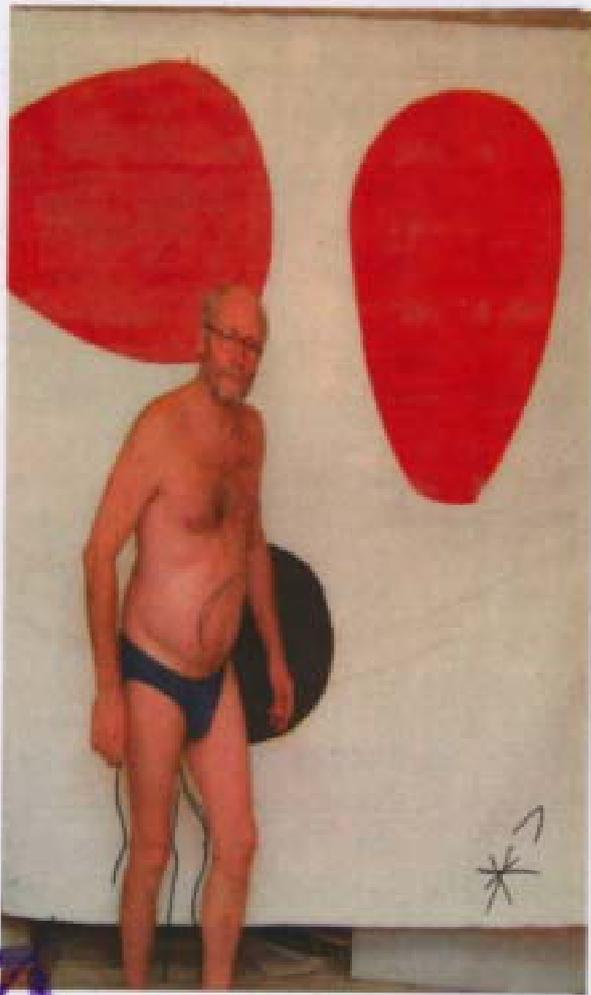


die sehe + "grüne" id

das = schön

= wunderbar

Volkssport abnehmen



Es ist die Zeit, in der die Muster der Geschlechteridentität in der Populärkultur ins Wanken gerieten und im Glam-Rock hybride Phantasiewesen ihre ausschweifenden Inszenierungen betrieben. Klauke entwickelt in seinen Photographien theatrale Sequenzen, in denen sein Körper und seine Identität dem freien Spiel der Signifikanten überantwortet werden.

Am Ende dieser Reihe steht das ganz ruhige und eindringliche Selbstportrait (Abb. 23) von Richard Prince (* 1949). Er steht uns elegant und androgyn gegenüber und blickt

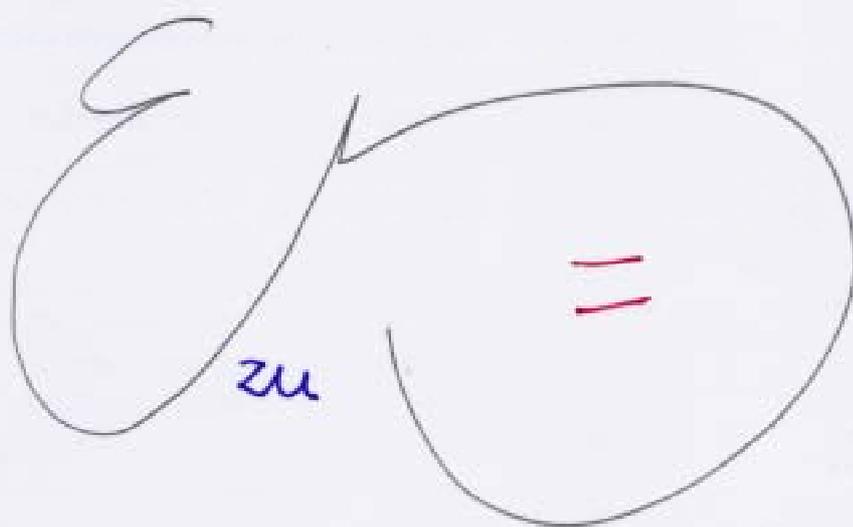
den Betrachter unverwandt an. Das zurückgekämmte Haar, die geschmackvolle Kleidung und die Schimmer, die er mit seiner Lichtregie zu erzeugen weiß, erinnern an eine Figur der zwanziger Jahre, an ein Photo aus den Jugendtagen eines Stars. Es ist ein Bild, das so erstaunlich inszeniert wie spontan und realistisch wirkt. Ein Bild, das die Darstellungskonventionen des Portraits als generische Stereotypen ausweist und doch anrührend auf den Betrachter wirkt. Bruce Hainley stellt sich im Anblick der Bilder von Prince Fragen: »Wie sieht Sexualität aus? Wie sieht Rassenzugehörigkeit aus? Wie sieht Klassenzugehörigkeit aus?« Es sind Fragen, die oft eindeutig zu beantworten sind, und doch bleibt ein undarstellbarer Rest, der die Identität des Dargestellten offen lässt: »Wie sieht einer aus? Wie soll man das wissen?«

Paarungen

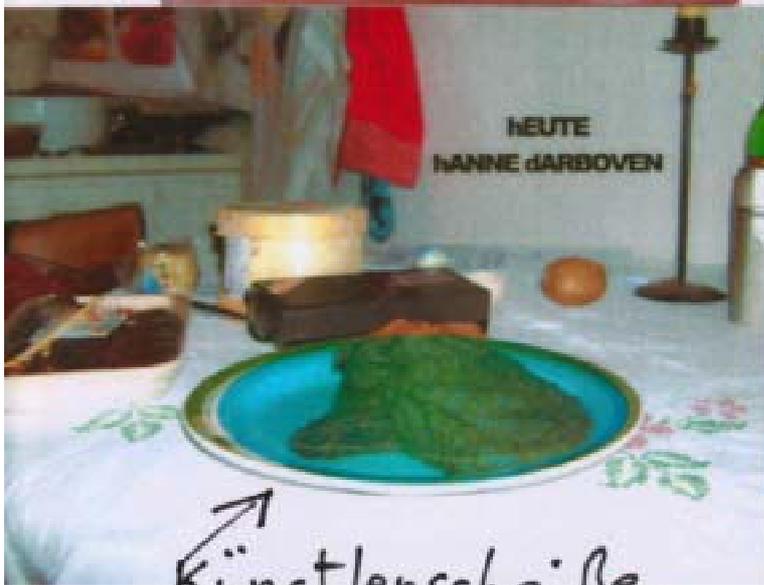
Das Selbstbildnis ist in der Geschichte der Kunst nicht nur ein Motiv gewesen, welches den Künstler als isolierte Figur zeigt. Gerade der Künstler hat sich häufig mit einem weiblichen Gegenpart portraitiert. Es sind die klassischen Rollenmuster, in denen die Partnerin entweder als Modell oder Muse auftrat. Bildwürdig ist die Frau jedoch nur durch die Verbindung zum genialen männlichen Partner. Er besitzt Genie, eine Karriere und ein Werk, sie ist allenfalls talentiert

23

* Gemälde für die Nationalgalerie in Krakau. (ohne Rahmen)



spad



Künstlerscheiße

und ganz auf die unterstützende Rolle festgelegt. Die Frau an der Seite des Künstlers tritt daher vielfach in einer Doppelrolle auf, gleichzeitig Modell, Muse, Managerin oder Mäzenatin und Geliebte, Lebensgefährtin oder Ehefrau. Auch wenn sie selber künstlerische Ambitionen hegt, und auch wenn sie in ein kreatives Wechselverhältnis eingebunden ist, bleibt ihr Status doch zumeist auf eine nahezu unsichtbare Position im Hintergrund beschränkt. Oft hat auch die Kunstgeschichte erst nachträglich die zu

Lebzeiten marginalisierten Künstlerinnen entdeckt.

War das Künstlerpaar also durch das Ungleichgewicht der Geschlechterrollen in eine Krise geraten, konnte es in einer Neudefinition seit Ende der sechziger Jahre erneut Potenziale entfalten. Im selbstreflexiven Thematisieren des Geschlechterkonflikts und in der Aufhebung und Travestie der Rollenmuster haben besonders Gilbert & George und Marina Abramović/Ulay dem Künstlerpaar bedeutende Impulse gegeben.

(verfeinert)

(besser machen)

im Waschmaschine, werden sie (wie)

M^{eu}

f.
Frühstück
um

3

ich lebe: also bin ich

Die Performance ist die bevorzugte künstlerische Ausdrucksform von Marina Abramović und Ulay. Als Paar gingen sie in verschiedenen Performances von 1976 bis 1989 wiederholt der Frage eines geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens sowie einer körperlichen Extremerfahrung in Zeit und Raum nach. Ihre Arbeiten sind von fühlbaren Risiken, Qualen und Schmerzen gekennzeichnet, die sie oft an die physischen Grenzbereiche des Möglichen führten. Die öffentliche Zurschaustellung ihrer selbst vollzogen sie in der Absicht, die komplexen Bedeutungsschichten, die den Körper historisch und kulturell beschrieben haben, aufzudecken.

Während einer der Selbstverletzungs-Performances von Marina Abramović lernte sich das Paar kennen. Das Treffen war der Anfang einer zwölfjährigen Lebensgemeinschaft und künstlerischen Zusam-

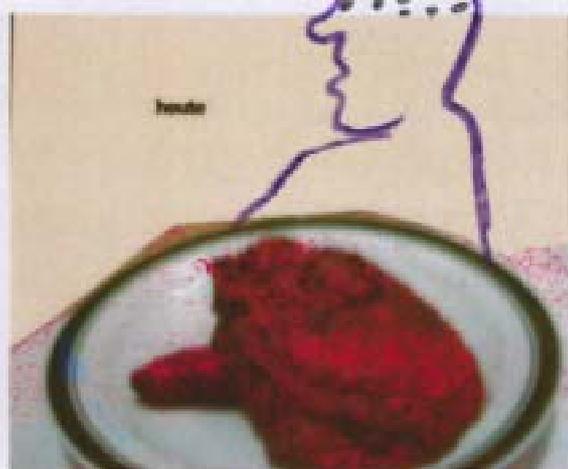
menarbeit. Programm dieses produktiven Zusammenschlusses war ein nomadisches, einfaches Leben, dessen einziger Rückzugsraum ein Citroën darstellte. Am Beginn ihrer Gemeinschaftsarbeiten stehen die *Relation works*.

Die frühen Arbeiten *Relation in Time* (Abb. 25) und *Light/Dark* (Abb. 24) zeugen bereits vom rituell repetitiven Charakter ihrer späteren Performances. Im Aufeinandertreffen ihrer Körper durch zum Teil mehrere Stunden andauerndes An-den-Haaren-gebunden-Sein oder im scheinbar konträren Sich-gegenseitig-Ohrfeigen hinterfragen beide Künstler die Verfasstheit ihres individuellen körperlichen Seins in seiner Abgrenzung und Übereinstimmung zum jeweils anderen.

In *Light/Dark* knien sich Abramović/Ulay gegenüber, blicken sich an und geben sich zuerst im langsamen Rhythmus abwechselnd eine



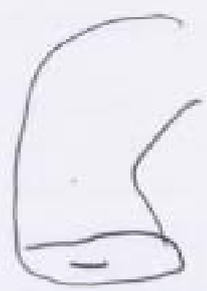
25 Marina Abramović/Ulay, *Relation in Time*, 1977



26 Marina Abramović/Ulay, *Breathing in Breathing out*, 1977



meinen Zeigefinger
meinen Mittelfinger
+ den kleinen Finger.



drei Finger
hat meine
Hand

Tussi

statt Amen

Atmen sagen!!

Video 11 Min. ~~197~~
1706
2006 → 5. März

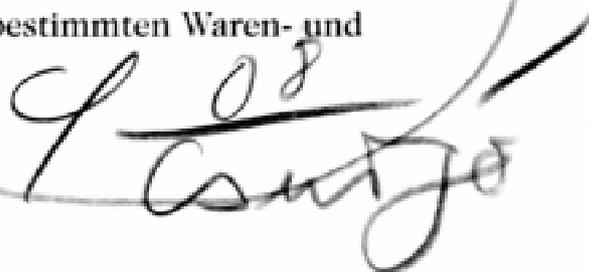
Ohrfeige, bis sie schneller werden und einer von beiden nach ca. 20 Minuten aufhört. *Relation in Time* gerät zur siebzehnstündigen körperlichen Extremerfahrung. Der dabei erfahrene Schmerz ist wesentlicher Bestandteil der Performances. Er bestimmt den Moment der Überschreitung des körpereigenen Ichs und in der Überwindung des Schmerzes die Hingabe und Verschmelzung mit dem Gegenüber. Die dabei vollzogene Transgression erhält vor dem Hintergrund der Lebens- und Arbeitspartnerschaft besonderes Gewicht. In einem Interview über ihre ersten gemeinsamen Performances formuliert Abramović: »Was wir wollten, war ein drittes Ich zu schaffen, unabhängig von unseren beiden Ich: ein Ich, das wir »Dasselbst« nannten. Es war für uns eine beinahe hermaphroditische Situation.«¹⁰

Die Idee einer außerhalb des individuellen Ichs vorhandenen Einheit suchen Abramović/Ulay oftmals in Anordnungen von Performances, die beide Akteure gegeneinander oder miteinander in einen Status des Aufeinander-Angewiesenseins auftreten lassen. Ein solches Abhängigkeitsverhältnis bestimmt die Performance *Breathing in, Breathing out* (Abb. 26). Das Video zeigt beide Künstler in Nahaufnahme, während sie ihre Mäuler aufeinander pressen. Die Nasen sind für das Ein- oder Ausatmen mit Zigarettenfiltern verstopft. Ulay kommentiert zur Performance: »Ich

atme Sauerstoff ein und Kohlendioxid aus«, Abramović: »Ich atme Kohlendioxid ein und aus«, und Ulay wiederholt Marinas Satz.¹¹ Während der 19 Minuten dauernden Performance im Studenski Kulturni Centar in Belgrad ist das Geräusch des Aus- und Einatmens laut zu vernehmen.

Bei mehreren Gelegenheiten haben Abramović und Ulay betont, dass ihre Performances mentale und physische, aber auch emotionale Vorbereitungen erforderten, die alle darauf beruhten, einen Schritt »aus dem Leben« zu tun und den Körper auf die öffentliche Präsentation vorzubereiten. Nur der »bereite« Körper, so Ulay, besitze die Fähigkeit zum »Eintritt in die mental-physische Sphäre«, die als Ziel der Performances beschrieben wird.¹² Abramović erklärt im Zusammenhang einer ihrer späteren Soloperformances die Absicht, Körper und Seele innerhalb einer kosmischen, übergeordneten Konstruktion neu zu arrangieren.

Im Gegensatz zu Abramović und Ulay bedient Jeff Koons nicht das Bild eines im Mikrokosmos der Kunst- und Lebenspartnerschaft sinnsuchenden schöpferischen Künstlers. Auch definiert sich seine Arbeit nicht als Infragestellung traditioneller Geschlechterrollen. Seine Arbeit zielt vor allem auf die Etablierung seiner Selbst als Markenprodukt innerhalb einer von Massen bestimmten Waren- und

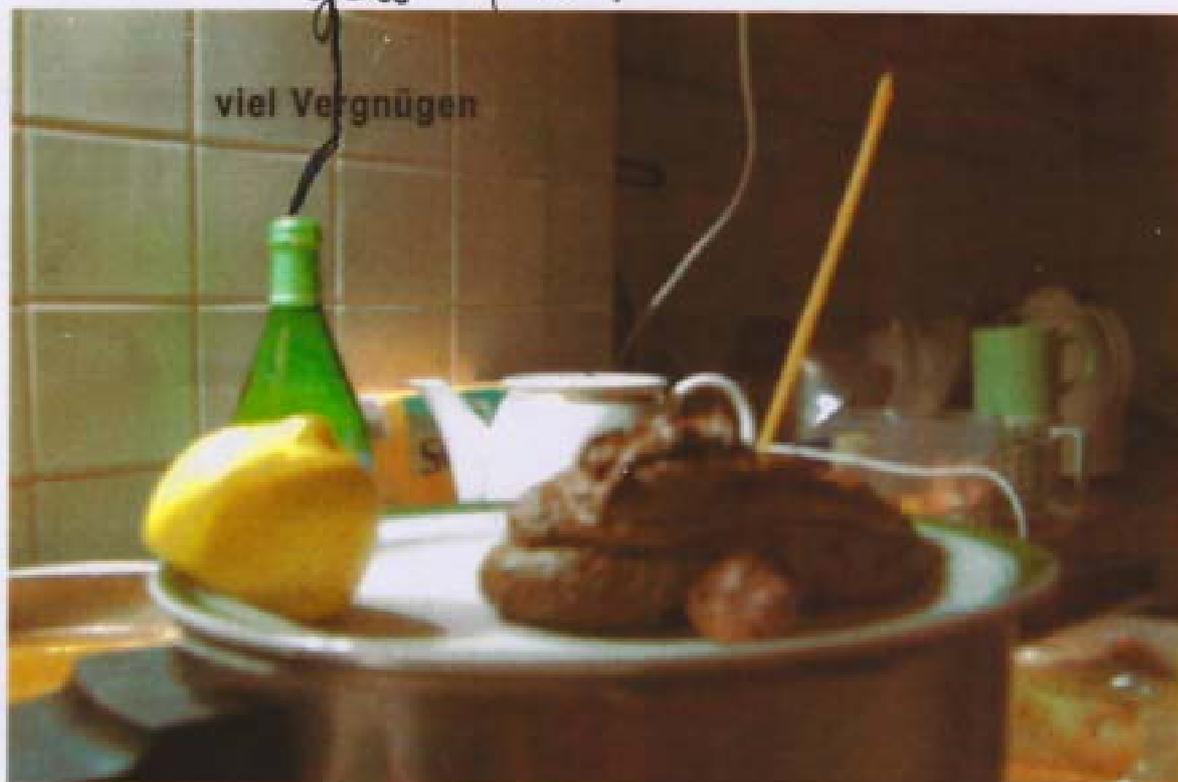




3x jeft

und 1x icke

- Prost -
- gelber, gepresster



27 Jeff Koons, ~~Made in Heaven~~ - Starring: Jeff Koons and Cicciolina, 1989

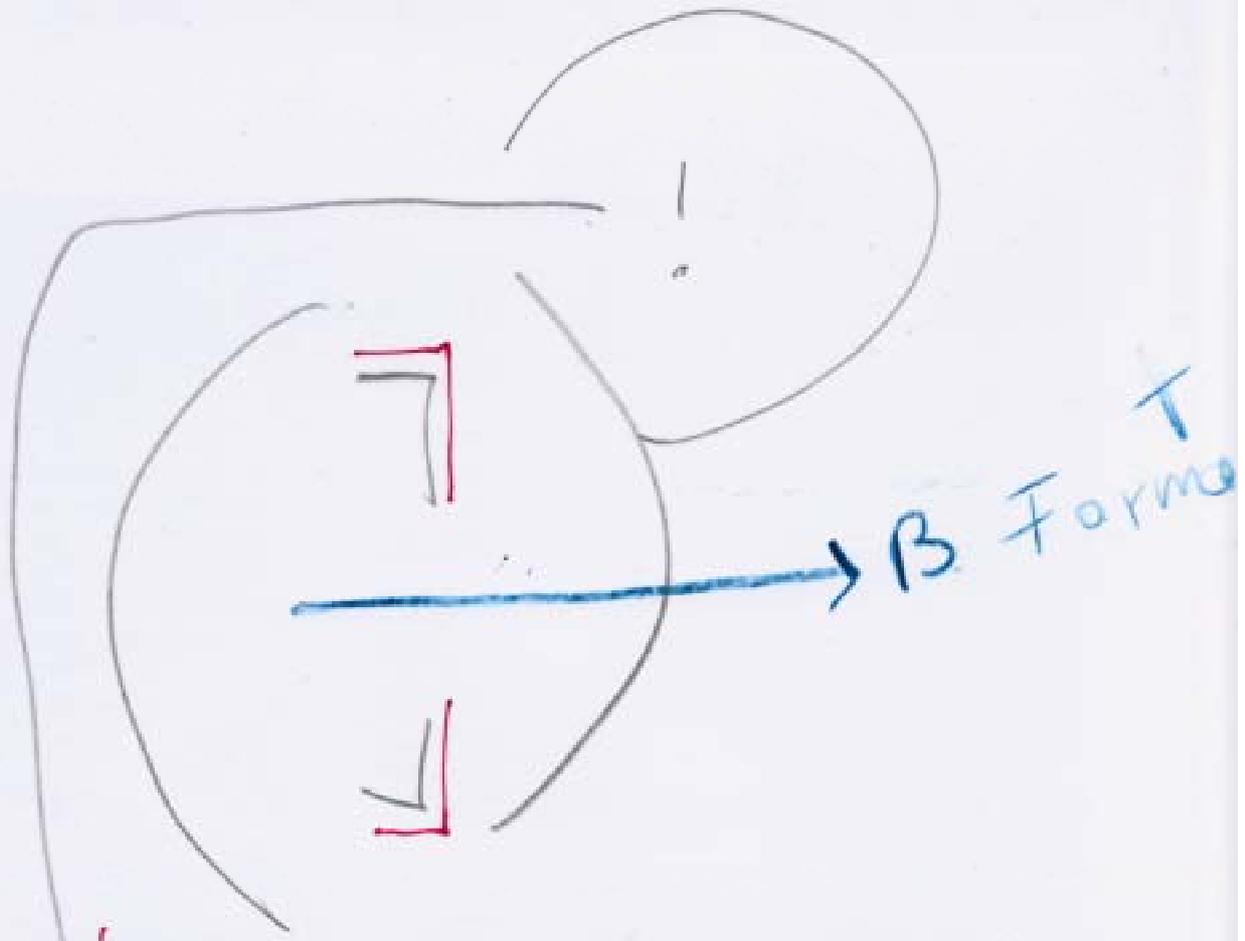
Zitronensaft

Konsumwelt. Ähnlich wie Andy Warhol hat er die Öffentlichkeit und die Kanäle der Massenmedien für seine Selbstdarstellungen genutzt. Koons generiert eine perfekte Bildwelt, die sich aus den Wünschen und Vorstellungen eines breiten Publikums speist. Dabei greift er bewusst auf die Bildkonstruktionen der Werbung und der Pornographie zurück, die als Projektionsflächen einer konsumierenden Öffentlichkeit bereitgestellt werden.

Seine Heirat mit dem Pornostar Iona Staller, alias La Cicciolina, im Jahr 1991 wurde aufwändig als gesellschaftliches Spektakel für die Yellow Press inszeniert. Flankiert wurde die Liaison seitdem durch

die gezielte Weitergabe intimer Details der Beziehung an die Presse. Bis zur Entführung des Sohnes an Weihnachten, der die Scheidung und ein nicht enden wollender Sorgerechtsstreit folgten, war die Beziehung ein öffentliches Theater, das weniger reales Leben abbildete als die Gesetze medialer Aufmerksamkeit.

»Wir sind Adam und Eva unserer Zeit«, kommentierte Koons 1989 das auf dem Broadway installierte überdimensionale Filmplakat *Made in Heaven* (Abb. 27), das den gleichnamigen fiktiven Pornofilm mit Staller und ihm bewarb, und bespielt auf diese Weise die leere und indifferente Oberfläche des



Wann

Ausdruck
" "

ahem

unterminiert die "ahem"
des Kunstwerks

* siehe Seite
24, 25, 27
bitte alles aufessen

Plakats affirmativ-subversiv mit archetypischen Ikonographien im quasireligiösen Kontext von Partnerschaft, Liebe, Sexualität und Sünde.

Koons stereotyper Exhibitionismus im Billboard-Format unterminiert die Einzigartigkeit und Wahrhaftigkeit des Bildwerks und stellt die Besonderheit von Kunst und Künstlern in Frage. Sein Realismus bedeutet jedoch nicht die unkritische Affirmation der Wirklichkeit, sondern die Markierung gesellschaftlicher Wahrnehmungsmuster und Strukturen, die gegen den tradierten Topos vom kreativen Subjekt als Urheber eines eigenen, unverwechselbaren künstlerischen Stils gerichtet sind. Koons karikiert die gängige Vorstellung vom Künstler, indem er selbst seine Ehe zum Teil der allseits verfügbaren Warenwelt macht. Er schreibt den Topos der Kunstgeschichte vom Künstler und seiner Muse in radikalisierte Form weiter: Pornostar und Super-Künstler. Es ist die sorgfältige Konstruktion einer Biographie, deren kitschige Übertreibung die Klischees der Künstlerpaare auf ihre Spitze treibt.

Bewegte Körper

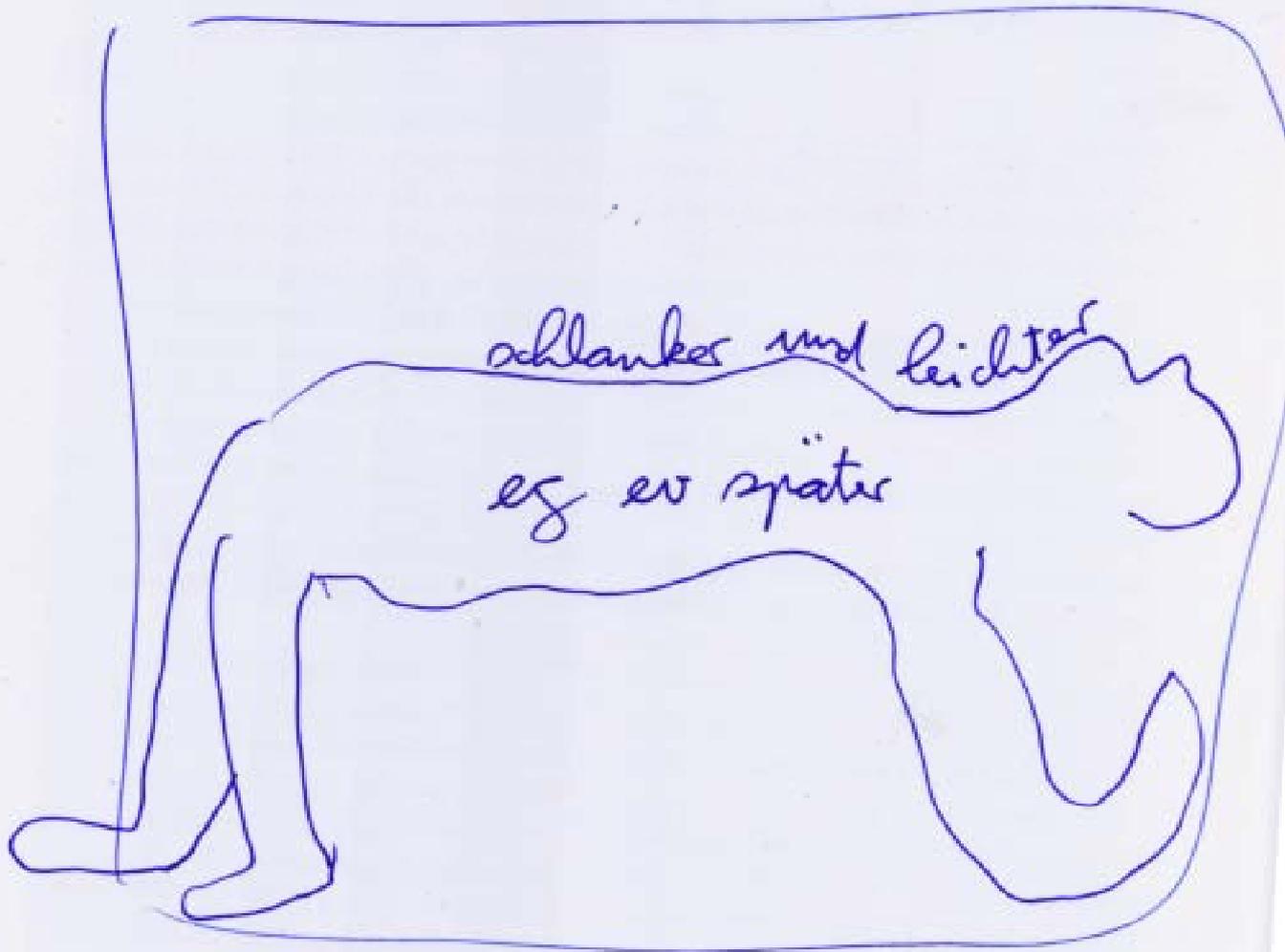
Aber nicht nur die Photographie, sondern auch das bewegte filmische Bild wurde zeitgleich mit Arnulf Rainers photographisch bezeugtem Mimenspiel als künstlerisches Ausdrucksmittel entdeckt. Das Bewe-

gungsbild ist besonders geeignet, einerseits den nur temporären Aufführungen der Performancekunst eine Dauer zu verleihen und andererseits den physischen Erkundungen des Künstlers deutlich emphatischer und vollständiger zu folgen. Die Tonspur tut ihr Übriges und untermalt die Dramaturgie der mit dem Körper durchgeführten Selbstversuche. Gleichzeitig wurde die Technik der Videoaufzeichnung gegen Ende der sechziger Jahre zum ersten Mal für breitere Konsumentenschichten verfügbar. Die deutlich kompaktere und leichtere Technologie konnte ohne professionelle Ausbildung verwendet werden und beflügelte die neue Gattung der Videokunst.

Leo Castelli hatte 1968 eines der ersten tragbaren Videogeräte gekauft und Bruce Nauman zur Verfügung gestellt. Das so genannte Portapak leitete im Atelier von Nauman eine Sternstunde der Videokunst ein. Von 1968 bis 1969 führte er zahlreiche Performances in seinem Atelier in Kalifornien durch. Allein, ohne eine weitere Person, die die Kameraführung übernahm, zeichnete er sich selbst mit feststehender Kamera auf. Es sind Choreographien, deren Dauer in der Regel nur durch die Länge des Videobands bestimmt wurde. In *Lip Sync* von 1969 steht die Kamera wie in vielen Arbeiten von Nauman während der Aufzeichnung auf dem Kopf. Das Bild auf dem Monitor zeigt deshalb den Künstler um

i. A.

(auch) (haben)



schlanker und leichter

es ev später



Alte
icke mahle bin ick!

G. B. 1910





29 Günter Brus, *Selbstbemalung II* (2 von 20), 1964/1993

klassische Grenze zwischen Subjekt und Objekt in der Kunst.¹³ Während im Informel der Malprozess bis zur Zerstörung des Bildes betrieben wurde, wird bei Brus die Gefährdung existenziell, da sie seine eigene Physis betrifft, er sich selbst verletzt. Der Strich wird zum Schnitt. Die Aktion *Selbstbemalung II* (Abb. 29) von 1964 zitiert die rituelle Bemalung des Körpers primitiver Stammesgesellschaften als modernen zerstörerischen Akt des Künstlers, der das Malen gegen den malenden Künstler bis zur Verletzung wendet.

Die Tradition der Grenzüberschreitung in der Kunst konnte seit Günter Brus' Aktionen nur schwer fortgeführt werden. Der Tabubruch bezüglich der Behandlung, Verwen-

dung und Darstellung des eigenen Körpers konnte nur eingeschränkt in der Popkultur überleben. Selbst der nackte Popstar ist weniger eine Transgression als eine schwiegermüttertaugliche Marketingstrategie. Wie Günter Brus bemalt auch Kembra Pfahler ihren Körper, und wie er ist sie auch eher für ihrer Performances als für ihre Bilder bekannt. Mit ihrer Schock-Horror-Porno-Rockband *Karen Black* übertreibt und pervertiert sie die gängigen Muster rebellischen Musikergehabs. Doch sogar die Darstellung *Kembra* (in *Penthouse, setzen vagina*) (Abb. 30), die die Künstlerin zeigt, wie sie mit grobem Faden ihre eigene Vagina zunäht, kann nicht mehr als Transgression, sondern nur noch als ihr Zitat gelten.

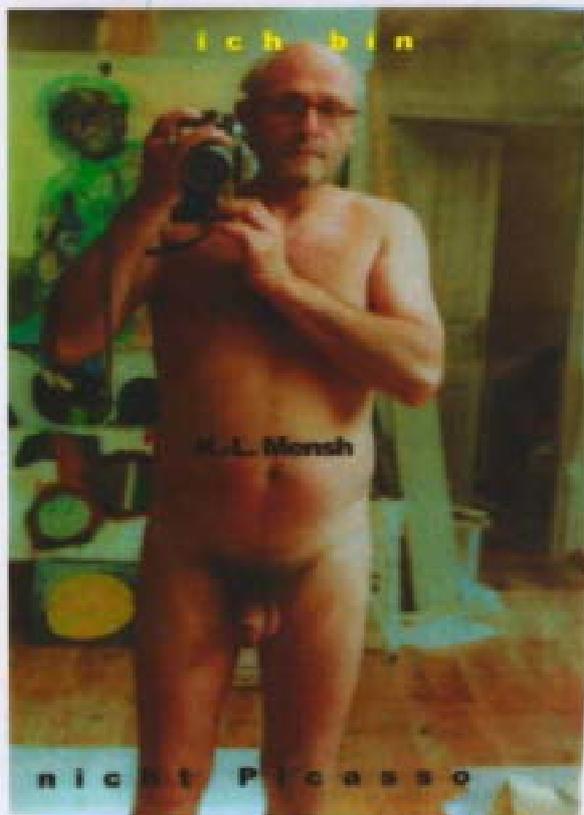
The pathographer
Jokushi



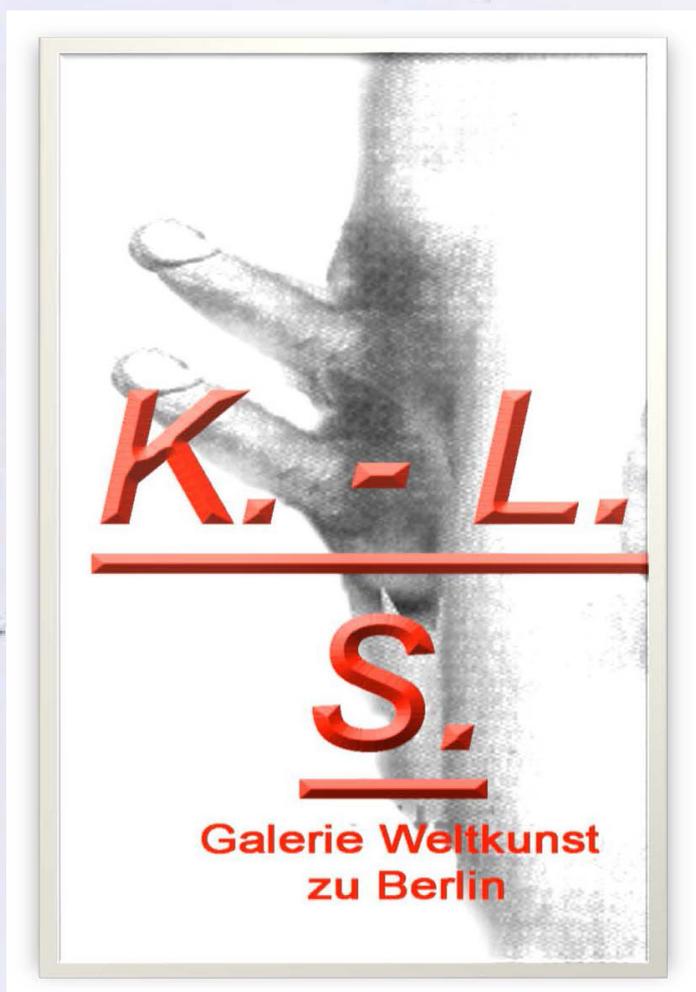
Pfahlers Bildwelten definieren sich als Pornographie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Die neue mediale Form gewährt vor allem ihre ständige Verfügbarkeit.

Was früher unter dem Ladentisch gehandelt oder im neutralen Umschlag versandt wurde, wird heute rund um die Uhr via Fernsehen und Internet verbreitet. Pornographie ist ubiquitär, sie scheint gesellschaftsfähig geworden zu sein, das Stigma des Vulgären und Unkultierten hat sie spätestens mit dem Börsengang von Beate Uhse oder den Quotenerfolgen von »Peep« und »Liebe Sünde« abgelegt.

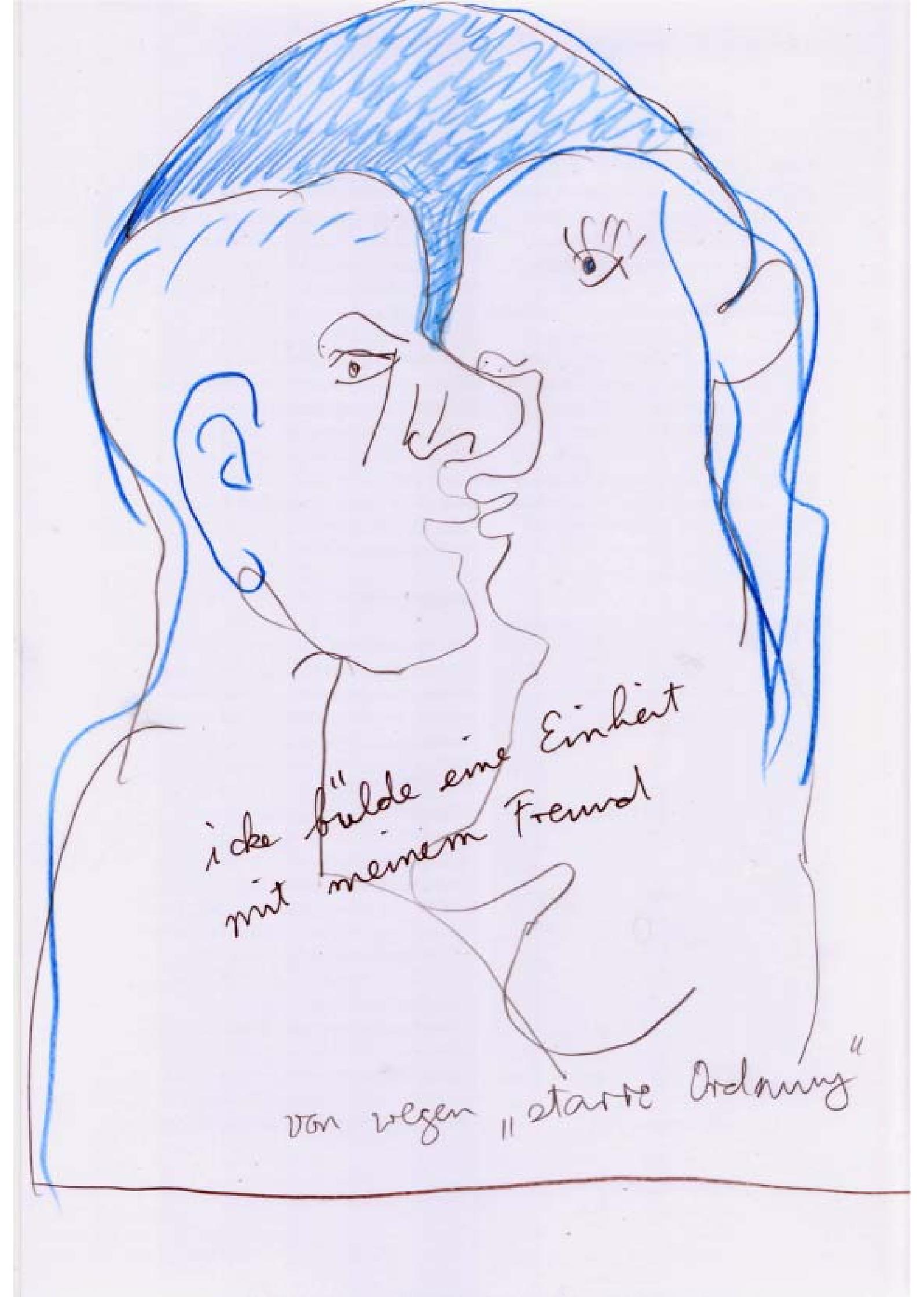
So ist das Zurschaustellen des Körpers bei Kembra Pfahler eine überzogene Beschreibung des Stellenwerts der Pornographie im Informationszeitalter. Sie zeigt aber, was für Kunst und Leben unwiederbringlich verloren ist: die Authentizität der Erfahrung und der Wahrnehmung des Körpers. Was an ihre Stelle tritt, sind nur noch Bilder im Dienste einer globalen Verwertbarkeit. Die Versprechen der Pornoindustrie im Cyberspace, lösen auch die Bilder von Pfahler nicht ein: Statt synästhetischer Sensationen für alle erhält man nur kalte, ästhetisierte Bilder.



30- Kembra Pfahler, *Kembra (in Penthouse, seen vagina)*, 2001



Vortrag: Künstlichkeit des Körpers



ich würde eine Einheit
mit meinem Freund

von wegen "starke Ordnung"

MANN

FRAU

MENSCH

reales Objekt wie als Motiv der Kunst von seinen Rollenmustern zu emanzipieren. Zu den Protagonisten dieser Bewegung in der Kunst gehören Eleanor Antin (* 1935) und Hannah Wilke (1940-1993), die mit dem Einsatz des eigenen Körpers wider die starre Ordnung im Gegenüber von Mann und Frau ankämpften.

Der Film *Representational Painting* von 1971 zeigt Eleanor Antin in ihrem Atelier zwischen zwei Kameras (Abb. 31). Vor ihrem Gesicht, doch außerhalb des Kameraausschnitts und für den Betrachter unsichtbar, befindet sich ein Monitor, der Antins Antlitz im Closed-Circuit-Verfahren für sie überträgt. Analog zum traditionellen Selbstbildnis wird hier der Monitor wie ein Spiegel eingesetzt, doch nicht um in der genauen Beobachtung die Gesichtszüge in ein Bild zu übertragen, sondern um eine Tätigkeit auszuführen, die mit dem klassischen



Spiegelbild der Frau assoziiert ist: das Make-up. Das Bild, welches der Video-Monitor zeigt, ist jedoch kein seitenverkehrtes Spiegelbild, sondern das direkte Konterfei der Künstlerin. Die gewohnten Ausführungen mit dem Kajalstift, hundertmal eingeübt im seitenverkehrten Beobachten, geraten zu unsicheren Gesten.

Als Pionierin der Videokunst hat Antin das noch junge, um Autonomie bemühte Medium aus den Zwängen einer bloß apparativen und medial reflexiven Nutzung befreit. Nun konnte das narrative Element der filmischen Aufzeichnung für eine inhaltliche Besetzung genutzt werden. Viele ihrer Arbeiten hat sie allein und ohne Hilfe im Atelier ausgeführt. Sie hinterfragen die seit Ende der sechziger Jahre unablässig der Dekonstruktion ausgesetzten Kategorien, wie die des Subjekts, seiner Identität und seines Geschlechts. Aber vor allem fragen sie nach den Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung dieser Kategorien.

Ganz ähnlich wie Antin operiert auch Hannah Wilke in ihrem Film *Gestures* von 1974 mit ihrem eigenen Gesicht (Abb. 32). Sie agiert vor der Kamera wie vor einem Spiegel. Mit den Händen formt sie die Haut ihres Gesichts und bringt so unterschiedliche Ausdrucksqualitäten zum Vorschein. In hingebungsvollen, zuweilen auch erotischen Gesten behandelt sie ihr Antlitz als flexibles Material. Etwa



Das Jüngste Gericht, nach Hans Memling

Ich bin Körper

Musikkomposition
rohling-musikverlag.eu

Karl - Ludwig Sauer

ISBN: 978-3-943939-60-6

32 Hannah Wilke, *Gestures*, 1974

eine halbe Stunde lang werden alle Spielarten bis zur komischen Fratze für die Kamera in Szene gesetzt. Der Blick wendet sich in direkter Ansprache dem Betrachter zu. Er erkennt als neutraler Beobachter wie als entlarvter Voyeur die konventionellen Muster der femininen Selbstdarstellung.

Knapp zwanzig Jahre später hat sie diese Videoperformance vor einer Photokamera wiederholt und eine Bildserie über ihren nun von einer tödlichen Krankheit schwer angegriffenen Körper gemacht. In stetiger Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper thematisierte sie in Photographien und Perfor-

mances die weibliche Schönheit genauso wie deren unaufhaltsame Vergänglichkeit.

Weil ich ein Mädchen bin!

»Als ich ein Mädchen war, schlief ich mit vielen Männern in meiner Heimatstadt, ich liebte Sex. Und sie hassten mich dafür. Schließlich ging ich weg, wegen größerer und wichtigerer Dinge.« In dem Video *Why I never became a dancer* (Warum ich nicht Tänzerin geworden bin) von 1995 rekapituliert Tracey Emin (* 1963) einen Abschnitt ihrer (sexuellen) Biographie. Die mediale und narrative

Drecksau



icke
als id $\frac{1}{2}$ so alt
war wie jetzt





der Tänzer tanzt
114 auch ohne Eis

es (icke) tanzt und tanzt
und wird vom tanzen heif.

ins Bild (Abb. 33). Tanzend zeigt sie ihren heutigen Körper und wie der damals erlittene Bruch in ihrer Biographie Teil ihrer Identität – wenn auch nicht derjenigen einer Tänzerin – geworden ist.

Sadie Benning (*1973) nutzt in ihren Videos eine vergleichbare narrative Technik, um einen intimen Dialog mit dem Betrachter aufzunehmen. In *If Every Girl Had a Diary* (Wenn jedes Mädchen ein Tagebuch hätte) von 1990 hört man wiederum eine Künstlerin scheinbar zu sich selbst über ihre – lesbische – Sexualität sprechen. Benning begann mit sechzehn, ihre ersten Videos zu machen, als ihr Vater, der experimentelle Filmemacher James Benning, ihr eine Pixelvision-Spielzeugkamera zu Weihnachten schenkte. Die Pixelvision war ein Flop auf dem kommerziellen Markt – erlebte aber, vielleicht mit der Lomo-Kamera zu vergleichen – einen zweiten Frühling in der experimentellen Szene, gerade weil sie eine schlechte Kamera war: Die Bilder sind schwarz-weiß, der Ton ist blechern.

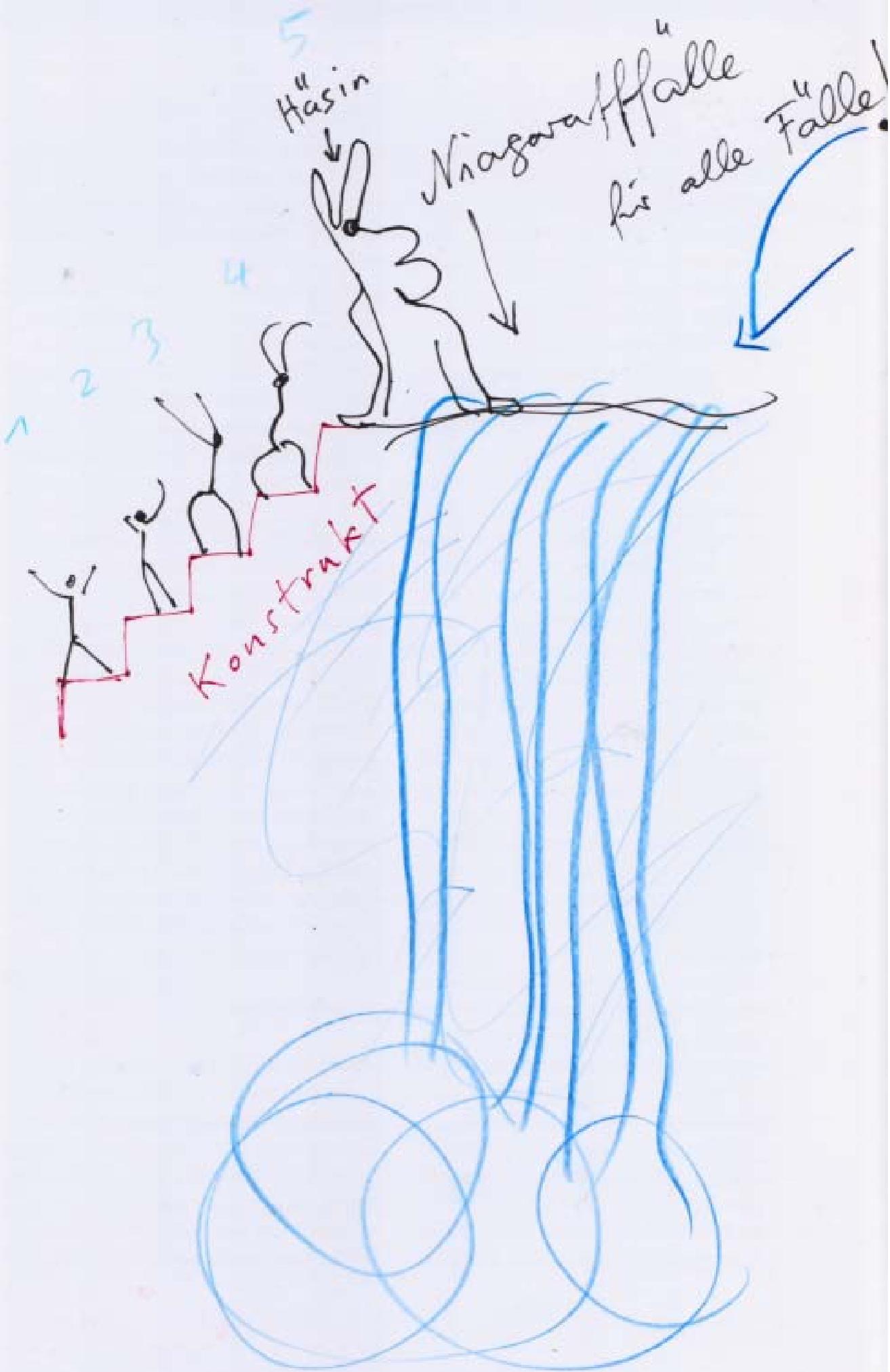
Benning inszeniert sich in der Privatsphäre ihres eigenen Zimmers – einem im Sinne des Filmthemas bereits autobiographisch aufgeladenen Ort. Die gesprochenen Texte beruhen auf im Skizzenhaften verbleibenden Tagebuchaufzeichnungen, die, immer wieder gegen Close-up von ihrem Gesicht geschnitten, von privaten Sehnsüchten und gesellschaftlichen Perspek-

tiven des Lesbischseins erzählen. Ihr Videotagebuch ist zugleich Dokumentation und Schilderung ihrer Ängste, Einsamkeit und Frustrationen. Der Zuschauer und -hörer ist auf eine gespaltene Rolle verwiesen, mit Verständnis berührt ihn die tragische Identitätsfindung eines Teenagers, als Voyeur wartet er auf die spektakulären Momente der intimen Bekenntnisse.

Sowohl Emin als auch Benning spielen mit der Erwartungshaltung des Kunstbetrachters. Er will latent Biographie und Werk zusammendenken. Beide inszenieren sich im Modus des autobiographischen Erzählens, beide stellen eine Geschichte vor, die als tatsächlich erlebte verstanden werden soll. Doch jede Erzählung, unabhängig davon, ob sie sich tatsächlich zugezogen hat, ist als Kunstprodukt zum Leben in Distanz getreten, sie ist Kunst, und hier gilt kein Wahr oder Falsch mehr, hier ist alles in der Kategorie des Fiktionalen aufgehoben, denn nur so kann sie als Projektionsfläche für andere zur Verfügung stehen. ? ... ba", ba"

Autobiographie

Die Autobiographie ist nicht in erster Linie glaubhaftes, weil realistisches Dokument eines gelebten Lebens, sondern eine der wichtigsten Techniken der Selbstinszenierung. In der Autobiographie beobachtet sich der Mensch selbst und setzt sich gleichzeitig der Beobach-



~~ist~~
ist

^{ff} Bloßsinn. Bedenkbar! Vergangenheit
in Gegenwart und Zukunft wichtig, für
die Konkretionen des Wesentlichen.

tung anderer aus. Das Ich enthüllt sich als ein widersprüchliches Konstrukt, das nicht nur immer neu und anders geschrieben, sondern auch verstanden werden kann.

Das Video *Face Off* von Vito Acconci (* 1940) zeigt den Künstler, wie er sich über ein Tonband beugt und der Aufzeichnung seiner Stimme lauscht. Was er hört, sind die eigenen intimen Bekenntnisse. Für den Betrachter jedoch werden diese persönlichen Äußerungen nicht vollständig fassbar, denn Acconci übt an ausgewählten Passagen Zensur. Mit lautem Geschrei über-tönt er, was nicht für andere Ohren bestimmt ist. Die nachträgliche Wahrnehmung der eigenen Gefühlslage führt zu empathischen Überreaktionen. Wie die Figur des Krapp in Samuel Becketts *Krapp's last tape*, der im hohen Alter ein Tonband mit jugendlichen Aufzeichnungen anhört, setzt sich Acconci den eigenen autobiographischen Dokumenten aus.¹⁴ Wie Becketts Drama wird auch Acconcis Video mit dem Auslaufen des Tonbandes beendet.

Als Tonspur sprechen die Erinnerungen viel unmittelbarer die Emotionen an, als zum Beispiel schriftliche Aufzeichnungen in der Lage wären. Die Stimme transportiert in ihrer Flüchtigkeit etwas Irreversibles, das die Ereignishaftigkeit des Sprechens betont. Es ist die dramatische Präsenz der Laute, das spontane und emotional aufgeladene Schreien Acconcis, welches

die Eindringlichkeit der Arbeit auf den Betrachter überträgt.

Acconcis Videoperformance *Face Off* schildert die jedem Menschen bekannte Erfahrung, in der die eigene Identität aus einer retrospektiven Perspektive beobachtet wird. Das Ich ist sich in dieser Selbstbeobachtung fremd geworden. Was gelebt, gedacht, gesagt und gefühlt wurde, ist unwiederbringlich Vergangenheit. Wie jede autobiographische Erzählung ist auch diejenige Acconcis eine zum Scheitern verurteilte. Er beschreibt den unabschließbaren Widerstreit zwischen dem empfindenden und agierenden Subjekt der Vergangenheit und dem reflektierenden der Gegenwart. Die einzelnen Episoden in der Erzählung des Lebens werden in der Erinnerung bereinigt, ausgemalt oder ganz verdrängt.

Acconcis Arbeit strapaziert die Möglichkeiten des autobiographischen Darstellens so weit, dass sie als Mittel der Identitätsbeschreibung fraglich wird. Wie das Ich als ein nicht repräsentierbares, unbegreifbares Wesen erscheint, wird auch dessen Abbildung und Beschreibung in der Kunst zu einem unmöglichen Unterfangen.

~~Christian Boltanski (* 1944)~~ spricht es radikal aus: »Was mich interessiert: Es gibt so etwas wie eine Autobiographie gar nicht.«¹⁵ Die tatsächlichen Autobiographien seien nur interessant, wenn sie nicht von ihrem Autor sprechen, sondern in einem generalisierten

in gewählten Menschen und verändert sich permanent weiter.

Es perme-tiert



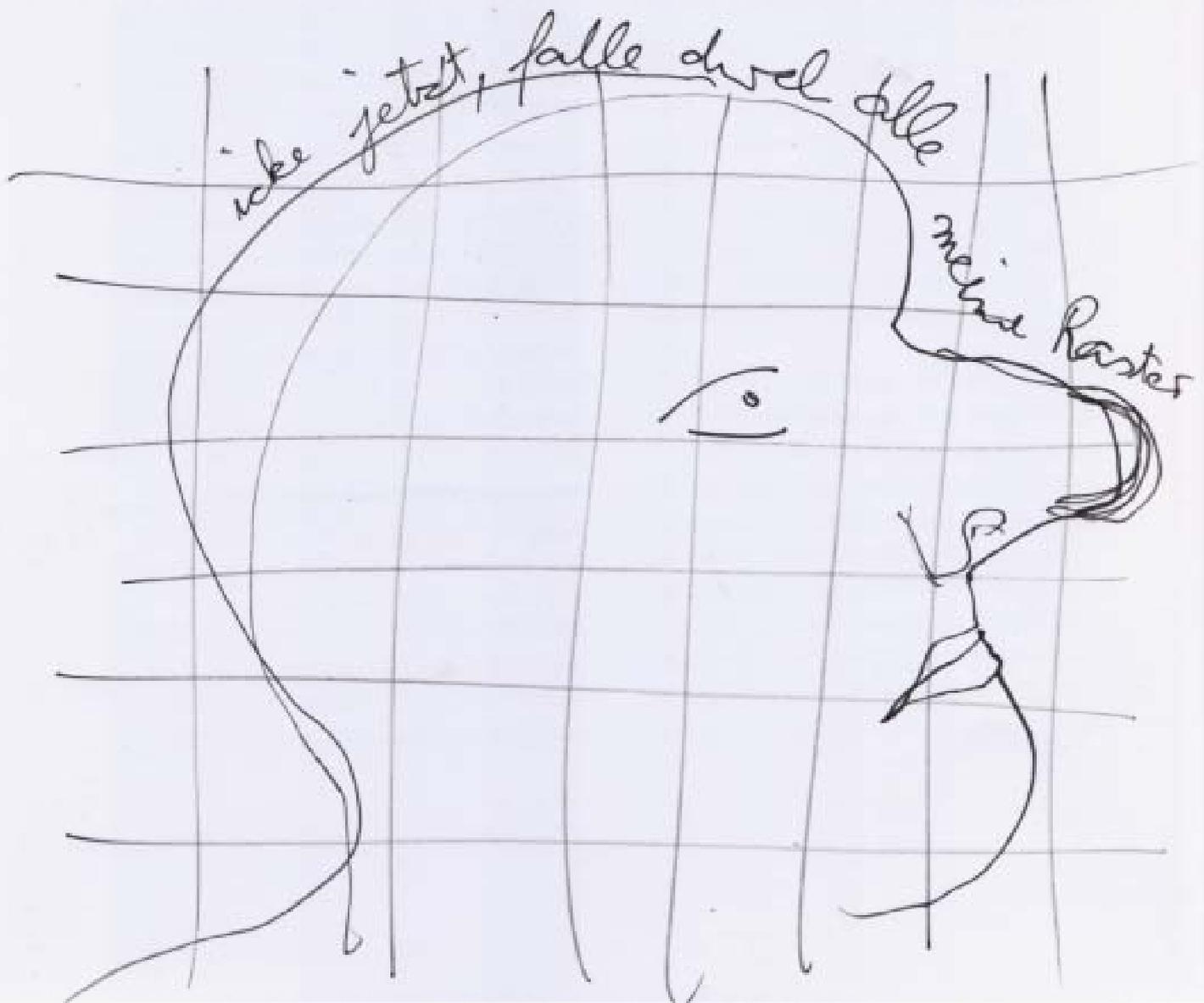
heiße Luft

Arslöcherlein

*¹ in Berlins Tiergarten
(Trimm dich) - (Ausschnitt) +
aus dem wirklichen Erleben!

Foto ~~*~~ = = = = Gedankenstütze
und Reflektionsfläche für mich,

aber auch für Kunstfreunde



Sinn von jedem Leser. In seinen Vitrinenarbeiten, wie zum Beispiel der *Vitrine de Référence* (1970), nimmt Boltanski die Struktur der autobiographischen Konstruktion durch Artefakte zum Ausgangspunkt seiner Untersuchungen (Abb. 34). Die dort versammelten wertlosen Alltagsgegenstände und Dokumente des Alltagslebens werden durch die museale Art der Zurschaustellung und Bezeichnung zu Kostbarkeiten. In der *Vitrine de Référence* stellte er über die gezeigten Gegenstände zugleich Bezüge zu vorhergehenden Arbeiten her. So legt er etwa ein Photo von Photos aus: zwei Passbilder, die ihn im Abstand von 5 Jahren zeigen und über die Alterungsspuren in seinem Gesicht die Zeitspanne greifbar

machen. Die Arbeit wurde 1970 als mail art an 60 Personen versendet – in der Vitrine verweist das eine Photo auf die gesamte Aktion. Auch damit bildet Boltanski museale Arbeitsweisen ab, da in keiner Präsentation je alle Artefakte gezeigt werden können und ein einzelner Gegenstand immer stellvertretend für eine ganze Klasse von Objekten steht. Notwendigerweise wird ein einzelner Ausstellungsgegenstand dadurch symbolisch überhöht – er verliert seine Selbstverständlichkeit. Diesem Prozess spürt Boltanski nach und demonstriert anhand von Objekten aus den verschiedensten Materialien, angefangen von seinem eigenen gesammelten Haar, Erdkugeln und selbst gebastelten Messerklingen bis zu reprodu-



34 Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1970 2004

Jutta 1

Jutta 2

37

alle beide,
mit zur Freude. ¹*

tatütatta
vorbei es was,
des Krankenwagen.

zierten Photographien, wie die Authentizität, die solche Erinnerungsformen suggerieren, durch die Art und Weise ihrer Präsentation uneinholbar verloren ist.

Der eigentliche Gegenstand der Erinnerung, das gelebte Leben selbst, bleibt jeweils undarstellbar – Boltanski zeigt stattdessen auf, wie die Mechanismen konstruiert sind, mit denen in unserer Gesellschaft Erinnerung erzeugt wird.

Authentizität

Sophie Calle (* 1953) legt die eigene Biographie in fremde Hände: »Im April 1981 ging meine Mutter auf meinen Wunsch zu einer Privatdetektei. Sie erteilte den Auftrag, mir zu folgen, meine täglichen Aktivitäten zu protokollieren und meine Existenz durch Photos zu beweisen.« Ergebnis dieses Auftrages ist die Arbeit *La filature* (Abb. 35), sie dokumentiert mit Photographien und Texten einen Tag im Leben der Sophie Calle. Ein Teil der Arbeit setzt sich aus den Observationsphotos des Privatdetektivs und dessen Protokoll zusammen, der andere Teil ist die Beschreibung des Tages aus der Perspektive der beobachteten Person. *La filature* bedeutet wörtlich übertragen Spinnerei, damit ist nicht das Verrücktsein gemeint, sondern das Faden-Spinnen; »prendre quelque'un en filature« ist dann nicht einfach nur mit dem deutschen »beschatten« beschrieben, da es immer die Kon-

notation von Spinnennetz, von Einspinnen hat. Wer hier von wem ins Netz gezogen wird, unterscheidet sich denn auch vom üblichen Szenario, in dem der Privatdetektiv das zu beobachtende Subjekt aus einer unbeobachteten Perspektive beschattet. Doch die Regie der Künstlerin wendet diese einseitige Perspektive des männlichen und zudem anonymen Blicks in ihr Gegenteil. Er weiß nicht, dass sie weiß, dass er sie beobachtet. Das scheinbar Zufällige ihres Tuns ist in Wirklichkeit sorgfältig abgestimmt auf den Blick, der ihr folgt. Der Blick ist synonym mit der Perspektive der Macht, deren Kontrollinstanz jedoch im Wechsel der Perspektiven konzentrisch um die Definition des – künstlerischen, politischen, privaten – Raumes kreist.

Der Künstler als Revolutionär

Die Attitüde, mit der sich uns Joseph Beuys (1921-1986) auf dem fast lebensgroßen Photo *La rivoluzione siamo Noi* als entgegenschreitender Revolutionär präsentiert (Abb. 36), nimmt Bezug auf das Gemälde *Il quarto stato* (1901) von Giuseppe Pelizza da Volpedo in der Galleria d'Arte Moderna in Mailand. Das Bild hatte zu Anfang der siebziger Jahre den Status einer kulthaft verehrten Polit-Ikone. Während Volpedo noch eine in Solidarität und Zielen unteilbar voranschreitende Menge zeigt, hat Beuys sich als Anführer isoliert. Es ist der

Mester *

Mrstr. Benys



*
mit Fedles

die Rechnung bitte

Die Sitzung war sehr anstrengend. Ergebnis: Zufriedenstellend.



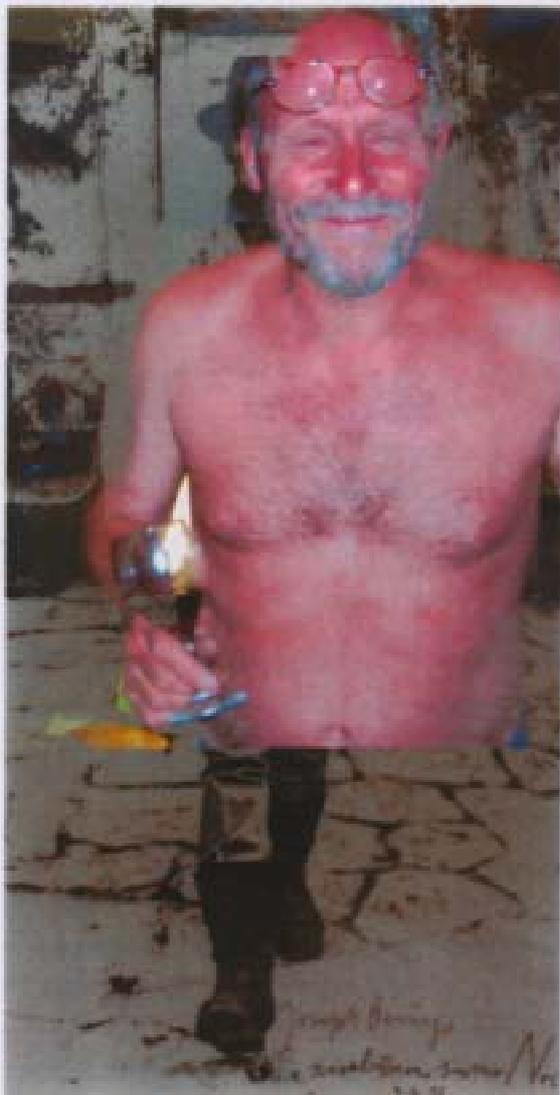
35 Sophie Calle, *La Filature or The Shadow (The Detective)*, 1981

* Mond

Kitsch
+ Anti - Kitsch

icke

ungebrochene Wille ausgedrückt, die Gesellschaft revolutionär zu erneuern. Den notwendigen An Schub liefert der Künstler, er schreitet voran, stellt Kreativität bereit, diskutiert, hält Vorträge, er weiß, Handlungsräume zu eröffnen.³⁶ Es ist der große Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, den der selbst zum Mythos gewordene Beuys



36 Joseph Beuys, *La rivoluzione siamo Noi*, 1972

vorträgt. Unverkennbar mit Hut und Weste ist er in unzähligen Bildern zur Ikone auratisiert worden. Schon sein Bild schlägt das große Thema der Einheit von Leben und Werk an, genauso wie es markant die Signatur des Revolutionärs in sich trägt.

Doch jede Ikone birgt latent die Möglichkeit der popkulturellen Vermarktung in sich, und so, wie Joseph Beuys durch die Portraits von Andy Warhol in der Oberfläche der Popart aufgegangen ist, wurde auch das Bild des Revolutionärs zum Postkartenmotiv und T-Shirt-Aufdruck und damit als bloßes Label der Populärkultur einverleibt. Gavin Turk (* 1967) spielt mit dieser Ambivalenz und entwickelt eine Kritik am Mythos des Künstlers als Teil der europäischen Avantgarde. Er zeigt sich selbst lebensgroß und -echt als Sex-Pistols-Sänger Sid Vicious in der Pose des von Andy Warhol mit einer Pistole ausgestatteten Elvis-Cowboys. In der Fortsetzung zeigt er sich als Che Guevara (Abb. 37) und demonstriert den symbolischen Tod nicht nur des Künstlers, sondern des Künstlers als Revolutionär. »Are you warm, are you real, Mona Lisa, or just a cold and lonely lovely work of art?«, hat schon Elvis Presley melancholisch gefragt. Hat er bereits wissen können, dass im »Pop« die großen Potenzen der Autorschaft, der Avantgarde und der Revolution verwandelt und entzaubert würden? Der Künstler ist für Turk – genau

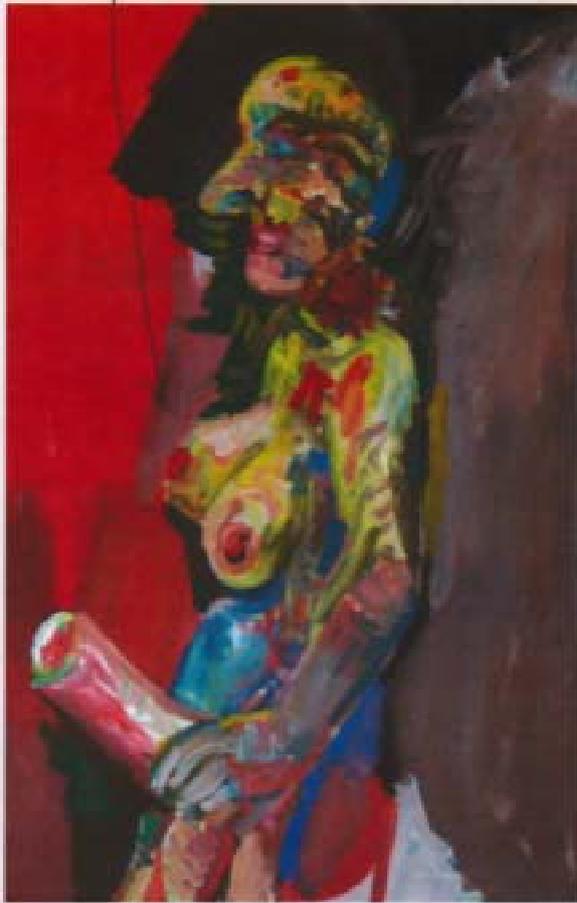
„Schritte“ → = gemeint.

Shirley Flint



Mona

Polke montieren



Entzauberung des Künstlers

37 Gavin Turk, *Che*, 1999

wie Lenin, Che Guevara oder Elvis – nur noch eine Wachsfigur im verstaubten Kabinett des Historischen.

Entzauberung des Künstlers

Bereits seit den sechziger Jahren hat eine Reihe von Künstlern in ausgestellt ironischen Gesten die

tradierte Gattung des Selbstportraits kommentiert und unterminiert. Die Serie *Höhere Wesen befehlen* von Sigmar Polke (*1941) benutzt Photographien von ihm selbst, um sinnbildhaft über die Geschichte der Selbstdarstellung des Künstlers in seiner eigenen Kunst zu reflektieren (Abb. 38 und S. 2). *Polkes Peitsche* besitzt statt der schmerzhaften Knötchen am Ende des Peitschenriemens Automatenphotos, auf denen er verschiedene Fratzen schneidet, die Zunge bleckt. Er macht hier einen Scherz auf Kosten der Tradition der Moderne, in der das Künstlerelbstportrait von der Leitidee geprägt war, den Schmerz, die Zerrissenheit und das existenzielle Leiden des Künstlers einzufangen. Polke züchtigt sich mit dieser Peitsche selbst und streckt dieser Erwartungshaltung gleichzeitig die Zunge heraus.

Eine andere Arbeit aus der Mappe zeigt Polke als seinen eigenen Doppelgänger oder wie er sich in den hohlen Stamm eines Baumes hineindrückt. *Der Baum, der meinerwegen hohl gewachsen ist* betitelt er die Aufnahme und ironisiert damit wiederum das genialische Künstlersubjekt der Moderne, das sich nach dem Tod Gottes selbst in den Mittelpunkt des Universums rückte.

Gerhard Richter (*1932) verarbeitete das Motiv des ridiculisierten Künstlergenies unter anderem in der Schwarz-Weiß-Photoserie 2. 5. 89 – 7. 5. 89, die mit Hilfe eines

otto



Bierkönig



38 Sigmar Polke, *Höhere Wesen befehlen*, 1968

Selbstausslösers entstand (Abb. 39). Er fertigte bewusst unscharfe Aufnahmen von sich selbst im Atelier – dem klassischen Ort des Künstler-selbstportraits – und belichtete die Bilder mehrfach. Die Aufnahmen zeigen schemenhaft die Figur Richters – der sich als Figur nicht mehr fassen lässt und im Verschwinden begriffen wie ein schamanistischer Zauberer an mehreren Stellen des Raumes gleichzeitig auftaucht. Es ist die Demaskierung der künstlerischen Produktion als Ritual, als Akt von Auge und Hand im Atelier.

Was bleibt von der Künstlerfigur, wenn der mystische Zauber des Genies entlarvt ist und die Witze

darüber gerissen sind? – Dieser Frage stellt sich der 1966 in Dänemark geborene Peter Land (* 1966). In seinem Video *Pink Space* von 1995 inszeniert er sich selbst in der Rolle des zweitklassigen Entertainers – mit einem Glas Whiskey in der Hand, einer Fliege und einem grauenhaften paillettenbestickten Sportmoderatorenjackett. Doch ist er weder in der Lage, sich vorzustellen noch jovial einen Witz zu platzieren, da er permanent betrunken von seinem Stuhl stürzt. Das wiederholt sich einige Male, bis diese Burleske aufhört, komisch zu sein, und die Szenerie mit dem heillos Betrunkenen und der Whiskeyflasche auf dem pinkfarbenen Teppichboden vom Komischen ins Deprimierende umschlägt. Die Künstlerfigur ist damit im wörtlichen, aber auch im übertragenen Sinne zu Fall gekommen. Die Welt ist eben noch nicht einmal mehr, was der Fall ist.

Was ist ein Künstler?

In der Performance *Star* von Olga Lewicka (* 1975) ist die Künstlerin in der Rolle der Künstlerin zu sehen (Abb. 40). Auf einem Bett, dessen Laken mit im Wortsinne kunstkritischen Bezügen überzogen sind, steigert sich die Darstellerin in die Aufführung des Genies hinein. Frei nach Stanislawski arbeitet sie an ihrer Rolle als Künstlerin und an sich selbst, bis sich die Identifikation mit einem postmodernen, post-

zweimal
nach Seite 39

zu

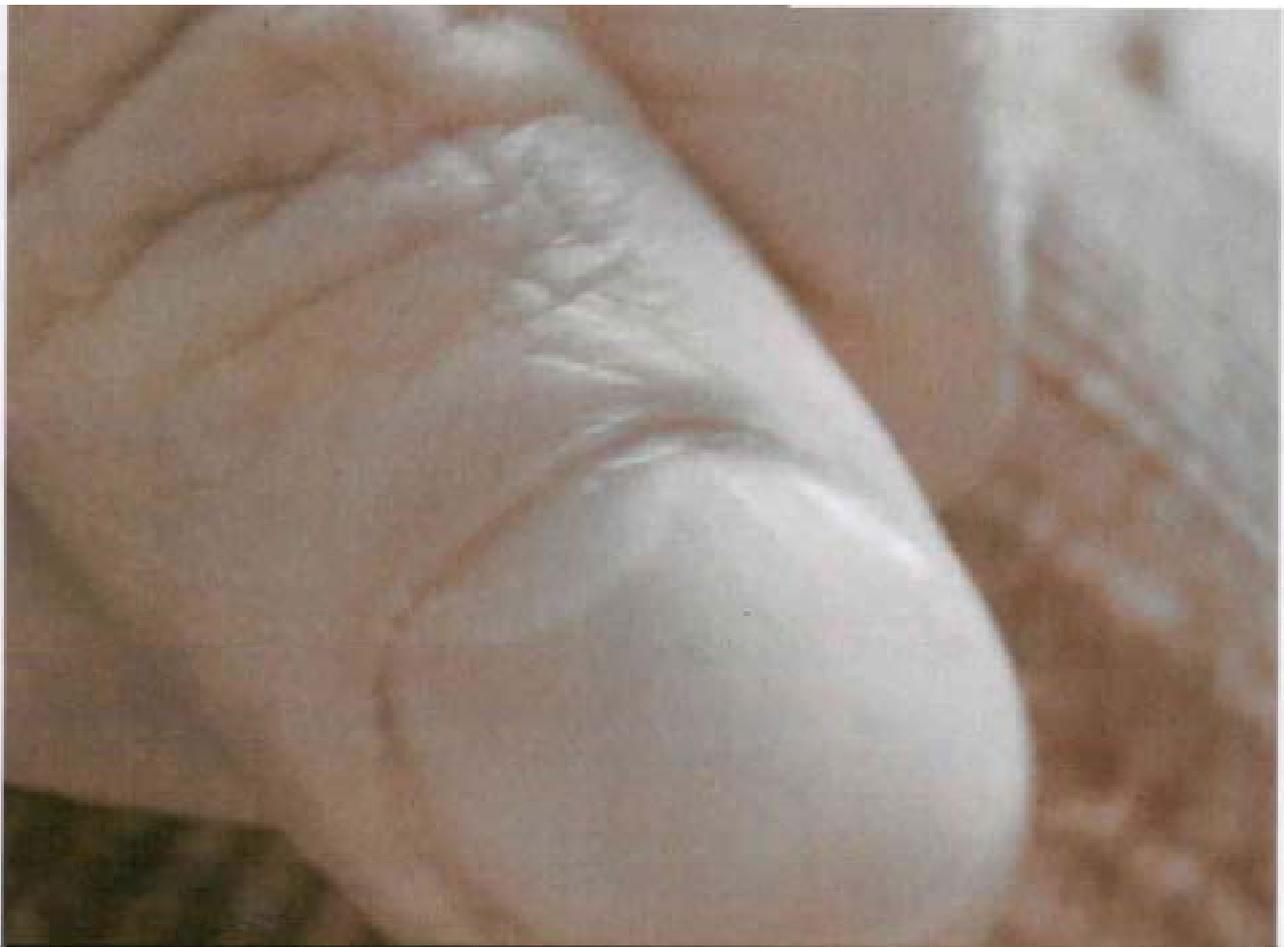
* →

große Fragen

jaja

nene

Aussprache von
B., so ist das falsch



jajajajaj-nenenenee

39 Gerhard Richter, 2. 5. 89 – 7. 5. 89, 1991

medialen Künstler schon einstellen wird. Sie liest Adorno, lackiert sich die Nägel, schaut Kunstvideos, dreht sich die Haare auf, betrachtet Jackson Pollocks *Drippings* und trinkt ein paar Bier. Was heißt es, ein Leben als Künstler zu führen?

Die ernste Parodie des Künstlers präsentiert Lewicka auf einer Bühne, die überzogen ist mit den in Rede stehenden »Diskursen«, die das Betriebssystem Kunst vorgibt. Fröhlich bis hysterisch wird darin quergelesen. Das System des klugen



„alles ist ⁴ einmütig“

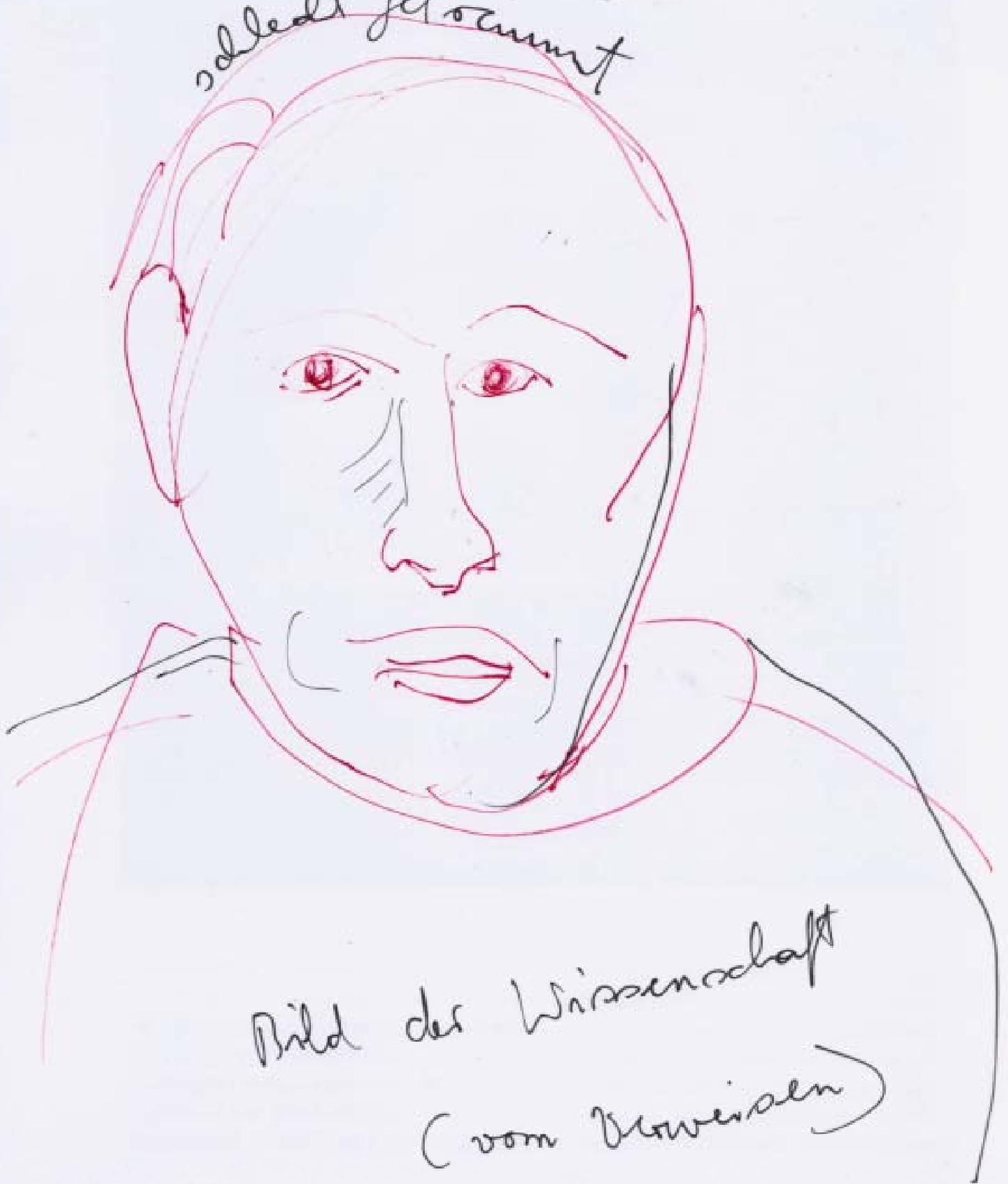
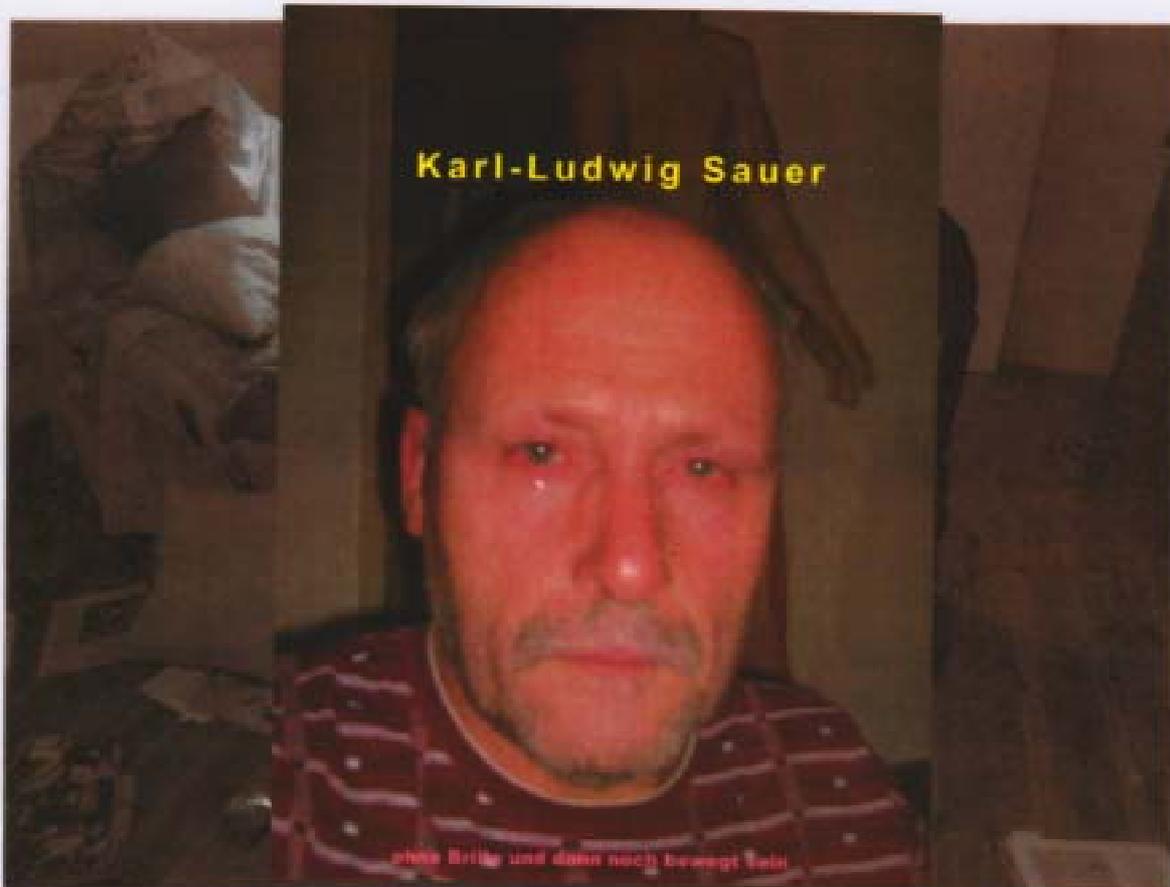


Bild der Wissenschaft
(vom Beweisen)



40 Olga Lewicka, *Star*, 2004

Verweizens in der Kunst steht schon lange nicht mehr für eine evidente Sinnstiftung – im Gegenteil, es steht als Verweis für das Verweisen. Nicht selten offenbart sich die Referenz als ein Verfallsprodukt, das nur noch als loses Ornament an die einst wirkmächtige Kraft seines Ursprungs erinnert. Im Sinne von: Oh, du hast Guy Debord gelesen, dann wird deine Kunst auf dem Marktplatz des Kritischen eine Ideologie-Nische finden können.

Während Lewicka Joseph Beuys' legendäre Performance *Ausfegen* auf dem Bildschirm verfolgt, fängt sie an, das sie umklammernde Referenzsystem aus Texten und Bildern mit dem Wischmopp auszutreiben. In all ihrem Tun steckt eine zuweilen subtile, zuweilen aber auch verdrehte Tendenz zur biographischen Entäußerung, prismatisch gebrochen durch intellektuelle Distanz. Im Meer der Referenzen, dem sich die Künstlerin ausgesetzt sieht, präsentiert sich der große Metatext als ein unüberschaubares All-over, unhierarchisch, voll inszenierter Brüche. Diskontinuität ist hier Programm. Wer wird was gut finden? Soll ich dies lesen oder erst das? An den Rändern fransen die Referenzen aus, in der Mitte geraten die

zone
"Kampff"

ich in Stellung
↓

Es geschah im Dezember
in Berlin - Schillerpark.

Ein Künstler ging durch den Garten
und fragte sich: "Bin ich
Künstler?!"

noch eine Zeichnung

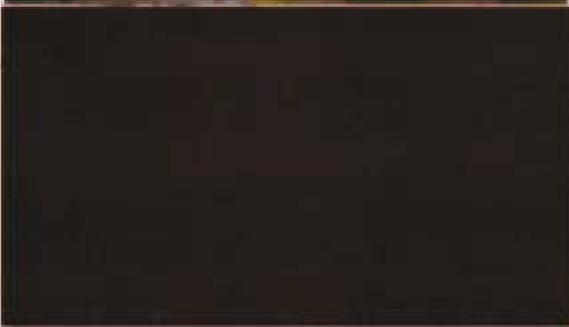
Linie für Lippenberger

Ideen ins Taumeln. So formiert sich zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen ein neues Genre der Theoriehysterie, dem auch mit *Texten zur Kunst* nicht mehr beizukommen ist. Die von Lewicka aufgeführte konzeptuelle Verbindung von Kunst und Politik, von Privatem und Öffentlichem präsentiert

sich als Ausweitung der Kampfzone, in der alles um die Frage kreist: Was ist ein Künstler?

Der Künstler und der Tod

Weil die Künstlerselbstbildnisse seit ihrem Entstehen oft an Motive der Krankheit, der Verletzung und des



41 Martin Kippenberger, *The Raft of Medusa* (4 von 14), 1996

↳ * Ersatzbrille

Kali

markt

Wichtige Punkte zuerst ab,
deshalb die "Gutebrille"



aus California

schrecklich

42 Ene-Liis Semper, *FF/REW*, 1998

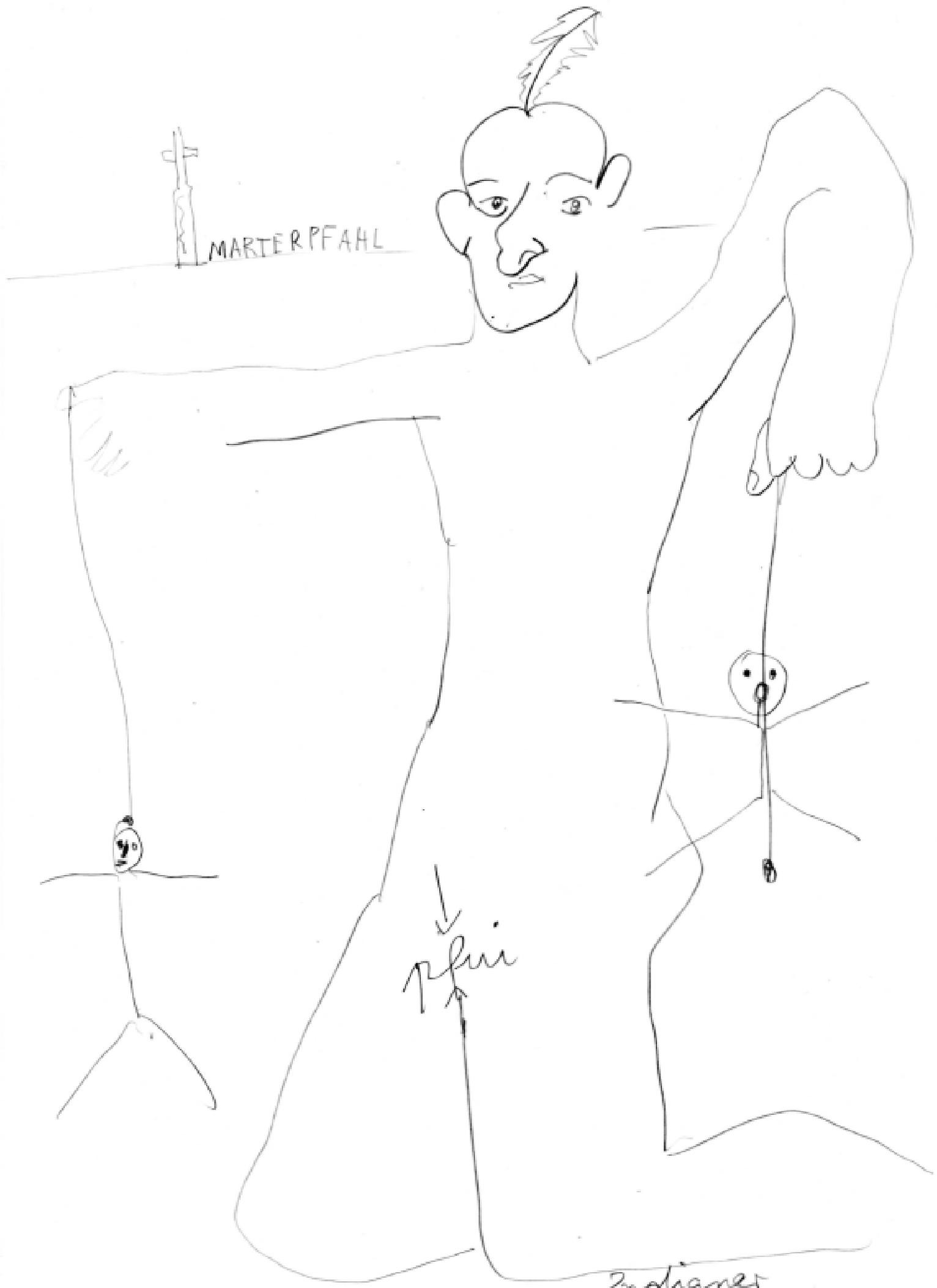
Todes gekoppelt sind, haben sie eine Rezeptionshaltung befördert, die die Gattung als eine Ausnahmeerscheinung definiert. Der Betrachter erwartet von diesen Bildnissen eine Nähe zum sich darstellenden Individuum, die ihm jede auch noch so intime Seelenlage zugänglich macht. In einer »ungeschützten Nähe, in der sich der Künstler enthüllt«, wurde das Selbstbildnis zur Projektionsfläche der Dynamik humaner Konditionen in einem universellen Sinne.¹⁷ Und genau aus diesem Grund konnten gerade die-

jenigen Künstler faszinierende Kunstprodukte bereitstellen, die schonungslos ihr eigenes Bild im Spannungsfeld pathologischer und genialischer Obsessionen zu inszenieren wussten.

Die vierzehnteilige Arbeit *The Raft of Medusa* von Martin Kippenberger (1953-1997) zeigt den todkranken Künstler, wie er, den Betrachter fest im Blick, seine Narben präsentiert (Abb. 41). Hier werden die Krankheit und der Tod zur Chiffre, die einerseits paradigmatisch auf das verweist, was den Menschen in

Gemeinplatz
Lynade

von Bürgern für Bürger. "Auf auf ins Museum!!!"



MARTERPFAHL

plui

Indianer

der Moderne ausmacht: das Leiden an der eigenen Existenz, am Selbst, und andererseits die Leere dieser so oft bemühten Formel mit dem Hyperrealismus einer Dokumentation des klinischen Zustands einer körperlichen Konstitution füllt.

Der mediale Tod

Der Schuss verhallt ungehört, der Sound des filmisch inszenierten Selbstmords wird nur durch die beruhigende Klaviermusik von Beethoven untermalt. Die Frau in Weiß sinkt auf einen Sessel, doch gegen jegliche Erwartungshaltung erhebt sie sich, setzt sich wieder, widmet sich einer kurzen Lektüre und begeht erneut einen Suizid. Diesmal wird sie sich erhängen. Wenn sie den Hocker mit ihrem Fuß beiseite stößt, fällt das Bild ins Black. Nach der erneuten Aufblende läuft der Film jedoch wieder zurück in die Ausgangsposition, die Selbstdarstellerin steht wieder auf dem Hocker, verlässt die Szenerie des schaurigen Freitodes, beginnt erneut mit der Lektüre, um sich wiederholt zu erschießen.

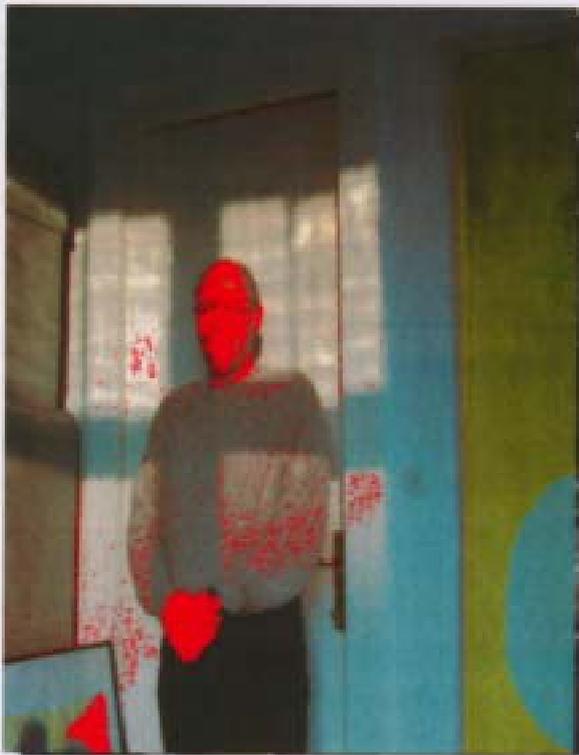
Für die Video-Performance *FF/REW* (Abb. 42) begeht die estnische Videokünstlerin Ene-Liis Semper (* 1969) im Dauerloop ihre Selbstmorde. Es ist der vor- und zurückgespulte Doppelsuizid einer Künstlerin, die uns keine Gründe für diesen Vorgang liefert. Der Tod als filmisches Prinzip der Montage und des Loops und nicht als Tat-

hergang aus Ursache und Wirkung. Die Bühne des Geschehens, die Kostüme, die Handlung – alles ist sparsam eingerichtet. Und doch ist nach einem Durchlauf die Narration des Videos noch nicht verständlich. Erst in wiederholtem Anschauen entschlüsselt sich die Darstellungstechnik des Vor- und Rücklaufs. Ohne Anfang und Ende ist der Tod ein permanent iterierbares Geschehen. So wie die Türme des World Trade Centers bis heute permanent auf den Mattscheiben der Welt einstürzen, so ist jegliches Erleben in der Welt der Medien zu wiederholen. Der Tod des Künstlers, schmucklos und trocken inszeniert, kann per Tastendruck so oft zurückgespult werden, bis die voyeuristische Beobachtung ihren Sättigungsgrad erreicht hat. In den Medien ist alles schon gezeigt, alles schon erlebt und zur Wiederholung freigegeben.

Die schöne Leiche

Im Gegensatz zu den filmisch dramatischen Toden Sempers stirbt Erik Schmidt (* 1968) die seinen in ästhetisch kulturhistorischer Manier. Er ist Erhängter, Wasserleiche und Gewaltopfer nicht nur aus einem Interesse an der Thematik des Todes, sondern auch aus einer Lust an der opernhafte Inszenierung seiner selbst. Im Gras liegt er wie die männliche Ausgabe des Frauenkörpers in Marcel Duchamps *Étants donnés*, er versinkt so geschmack-

Andy wow



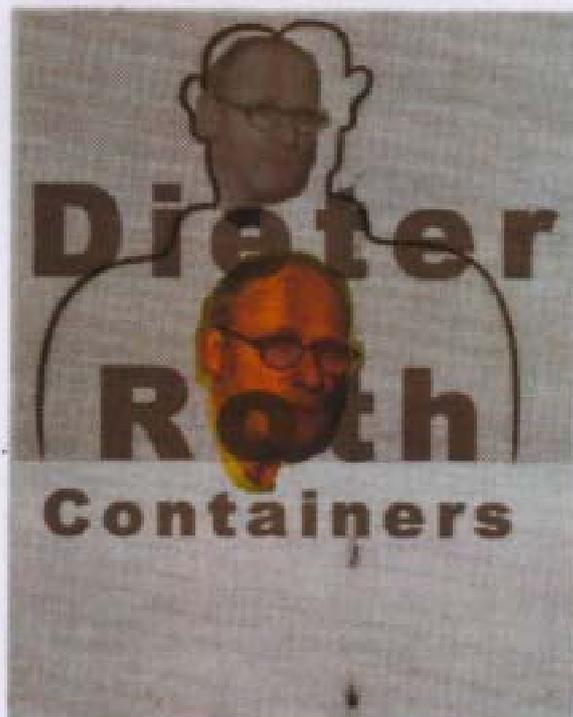
43 Erik Schmidt, *Barehood III*, 2004

voll und begehrenswert wie eine präraffaelitische Wasserleiche und hängt so gut gekleidet am Strick wie ein Dandy aus einem Proust-Roman (Abb. 43-45). Es ist der Rekurs auf die nicht nur für die Spätromantik symptomatische Verbindung von Tod und schöner Leiche als Ausdruck ästhetischer Vollkommenheit.¹⁸

Die morbide Koppelung von Tod und Schönheit war jedoch immer dem Prinzip des Weiblichen zugeordnet und wird hier einmal aus der männlichen Perspektive dekonstruiert. Photographisch dekliniert Schmidt die tradierten Formen der Künstlerselbstdarstellung in umgekehrter Anordnung und markiert die Konventionen, unter denen der

Tod des Künstlers in seinem Werk verhandelt wird.

Erik Schmidt inszeniert sich seit Jahren in Malerei, Plakataktionen und Filmen so ausdrücklich als Künstler, dass dabei alle der Kunstgeschichte und dem Betriebssystem zu entnehmenden Klischees auf den Prüfstand kommen.¹⁹ Immer in narzisstischer Selbstbespiegelung, immer durchwoben von popkulturellen Referenzen, kommt sein Leben als Künstler zur öffentlichen Aufführung. Er betreibt eine renitente Travestie des kreativen Subjekts, das sich bisher oft noch ungebrochen im melancholischen Modus des Selbstbildnisses durch die Todesthematik als genialisches Wesen in Szene setzen konnte.



44 Erik Schmidt, *Barehood I*, 2004

- 1 Vgl. Michail Michailowic Bachtin: *Literatur und Karneval*. Frankfurt am Main 1990.
- 2 Friedrich Nietzsche: »Götzendämmerung«, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 6, S. 322.
- 3 Norbert Borrmann: *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland*. Köln 1994, S. 109.
- 4 Arnulf Rainer: *Face Farces. Grimassen, Gesichtsbildungen, Selbstüberzeichnungen, Fotokollierungen*, Köln und Wien 1971, ohne Paginierung.
- 5 Ebd.
- 6 Jutta Schenk-Sorge: »Nan Goldin. I'll Be Your Mirror«, in: *Kunstforum International*, Vol. 137, Juni-August 1997, S. 385.
- 7 Übersetzung zit. nach: Christoph Heinrich: »Rober Goyer. Im Fluß der Bilder«, in: *Family Values. Amerikanische Kunst der achtziger und neunziger Jahre. Die Sammlung Scharpff in der Hamburger Kunsthalle*, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1996, S. 22-31, hier S. 31.
- 8 Bruce Hainley: »Imitation des Lebens beim Nachdenken über Richard Prince«, in: *Richard Prince. Paintings – Photographs*, Textband, Ostfildern Ruit 2002, S. 7-12, hier S. 11.
- 9 Ebd.
- 10 Bojana Pejić: »Körperszenen: une affaire de chair«, in: *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, hrsg. von Toni Stooss, Mailand 1998, S. 28-43, hier S. 30.
- 11 *Marina Abramović. Artist Body. Performances 1969-1997*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, hrsg. von Toni Stooss, Mailand 1998, S. 152.
- 12 Bojana Pejić: »Körperszenen: une affaire de chair«, a. a. O., S. 31.
- 13 Vgl. Marina Schneede: *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 22.
- 14 Samuel Beckett: *Das letzte Band. Krapp's last tape*, deutsch/englisch, Frankfurt am Main 1974.
- 15 »Der Clown ist ein schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski von Doris von Drateln«, in: *Christian Boltanski. Inventar*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle 1991, hrsg. von Uwe M. Schneede, Hamburg 1991, S. 53-76, hier S. 64.
- 16 Vgl. Barbara Lange: »-Questions? You Have questions-«. Die künstlerische Selbstdarstellung von Joseph Beuys in »Fat Transformation Piece/Four Blackboards« (1972)«, in: *Joseph Beuys Symposium Kramenburg 1995*, Basel 1997, S. 164-171, hier S. 165.
- 17 Vgl. Gottfried Böhm: »Der blinde Spiegel. Anmerkungen zum Selbstbildnis im 20. Jahrhundert«, in: *Ansichten vom Ich*, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 4. März – 11. Mai 1997, Braunschweig 1997, S. 25-33, hier S. 25.
- 18 Vgl. Vanessa Joan Müller: *How Botticellian? Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus*, Münster, Hamburg und London 2000, S. 181 ff.
- 19 Vgl. Renate Goldmann: »Alles im Lack?«, in: *Erik Schmidt. UP (Urban Posing)*, Ausst.-Kat. Brandenburgischer Kunstverein Potsdam e. V., Köln 2004, ohne Paginierung.

Herausgegeben von Uwe M. Schneede
aus Anlass der Ausstellung
gegenwärtig: Selbst, inszeniert
28. November 2004 bis
27. Februar 2005
in der Hamburger Kunsthalle

Abb. S. 2:

Karl-Ludwig Sauer: Der Doppelgänger

Abb. Umschlag:

**Rotwein?
(Ausschnitt)**

Ausstellung und Katalog:

Karl-Ludwig Sauer

Fachliche Dienste: Anne Barz

Registrar: Meike Wenck

Konservatorische Betreuung:
Gerlinde Römer, Barbara Sommer-
meyer

Videotechnik: Tobias Boner

Öffentlichkeitsarbeit und Marketing:
Martina Gschwilm, Jan Metzler

Alle Rechte: Karl-Ludwig Sauer im Verlag für da
Allen Freunden der Hamburger Kunsthalle gewi
25 Exemplare

Gestaltung: **Karl-L. Sauer** und **Karl-L. Sauer**

Gesamtherstellung:

Karl-L. Sauer

Exemplar Nr.....

Karl-L. Sauer

Photomachweis

E.....

Videobeilage: **Künstler, Tod und Anderes.**
Csurgó 2008

ISBN 3-922909-98-1



6105

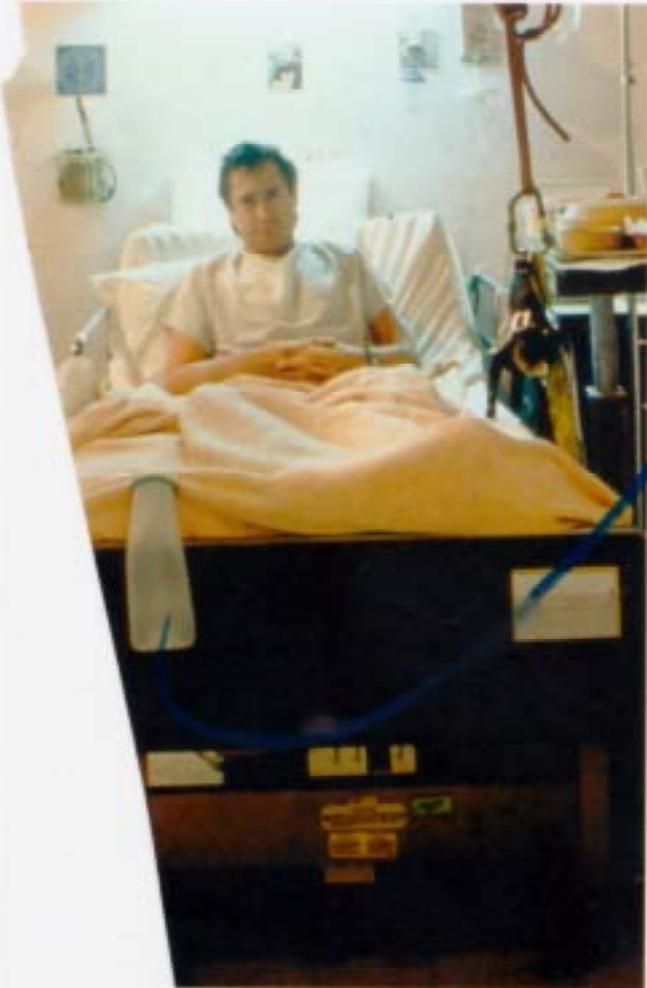


© Dieter Roth, 1964, 2003

Leckere Beilage: Phantom der Lust, "Visionen" des Masochismus. Herausgeber: Peter Waibl, 2003

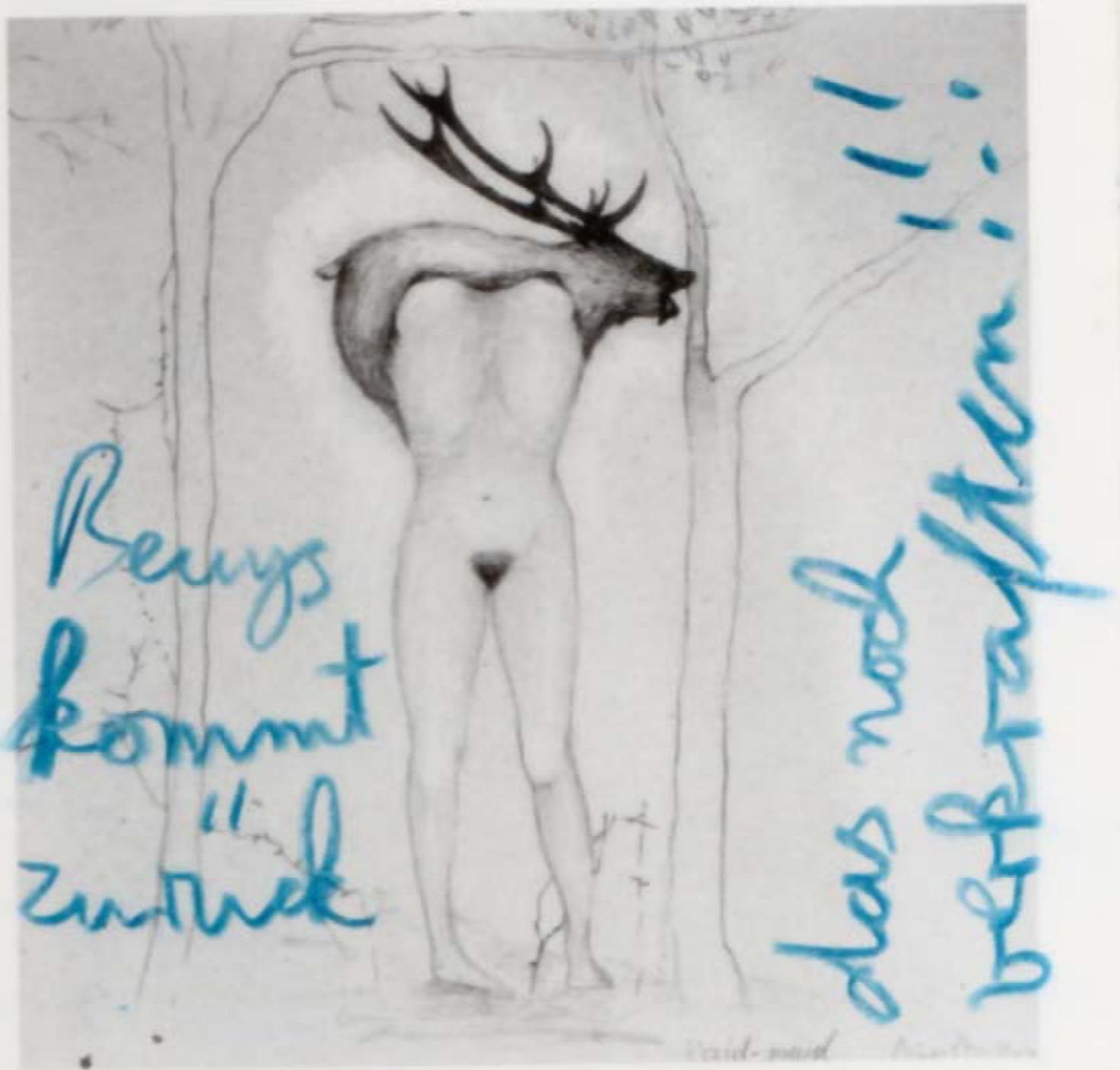


B



an
ch

Baby der
kleines Anschlag



Waidmaid, 1980

Farbstift, Kreide auf Hadernbütten, 29,4 x 29,7 cm

Courtesy Galerie Hubert Winter, Wien



.strmädchen, 1976
 eide, Farbstift auf Papier, 52,5 x 39,5 cm
 rtesy Galerie Hubert Winter, Wien



Stiefelknecht, 1976
 Ölkreide, Farbstift auf Papier, 52,5 x 39,5 cm
 Courtesy Galerie Hubert Winter, Wien



Aus: Phantom der Lust, Visionen des Masochismus, von Peter Weibel, 2003

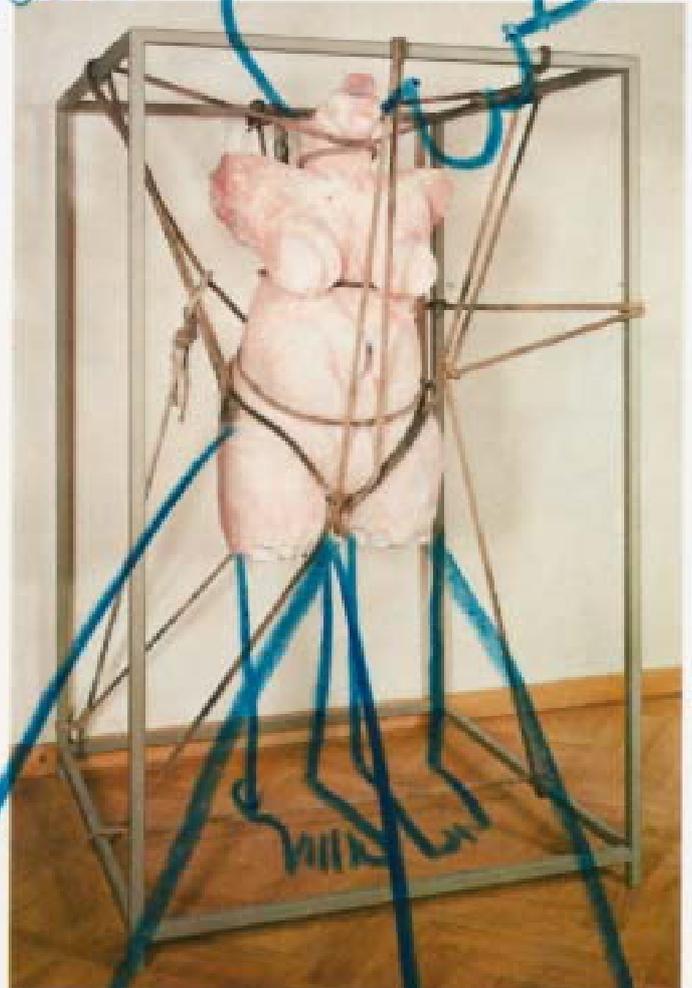


hoost mi

Mini house Adolf
wie hoost den du



Stilleben im Vorzimmer, 1974
Acryl, Graphit auf Leinwand, 150 x 100 cm
Courtesy Privatsammlung



Die Spinne, 1975
Gips, Eisen, Hanfseile, 120 x 60 x 60 cm
Courtesy of the artist

HAMBURGER
KUNSTHALLE

Verlag für das Künstlerbuch