

V DER PREKÄRE KÖRPER ›DES KÜNSTLERS‹ UM 1970. POSEN UND POSITIONEN

Künstler, Körper und Selbstreferentialität - Symptomatik einer »Wendezeit«¹?

Werk und Autor unterstehen der Logik einer wechselseitigen Authentifizierung, die durch die Rezeption (Betrachtung) bestätigt werden muss. Wie Foucault in *Was ist ein Autor?* darlegt, ist es diese Beziehung wechselseitiger Bestätigung, welche die Vorstellung einer Beherrschbarkeit des Diskurses durch ein souveränes Bewusstsein trägt.² Aber gerade die mit Autorität ausgestattete, allegorische Funktion der Autorfigur schien den Künstlern und Künstlerinnen ab den 1960er Jahren zunehmend zweifelhaft und aus verschiedenen Gründen als stabile Position verloren zu gehen. Neben der modernen, selbstreflexiven und innerästhetischen Dekonstruktion *des Autors* waren es die politischen, anti-autoritären und anti-bürgerlichen Bewegungen, die das Konzept eines souveränen Subjekts in Zweifel zogen, die Frauenbewegung, die die männliche Konstruktion von Autorschaft problematisierte, kybernetische Modelle und Systemtheorien, die das Handeln des Einzelnen komplexer eingebunden zeigten als es das Modell der Intention zu denken erlaubt, und nicht zuletzt die Virtualität des elektronischen Bildes, die eine weitere Form der Unverfügbarkeit erfahrbar machte.³ Gleichzeitig zu dem oft konstatierten *Verschwinden des Subjekts* und dem *Tod des Autors* aber war die Präsenz der Künstler(innen)körper in den konzeptuellen Arbeiten seit den

1 Der Begriff lehnt sich an Benjamin an, vgl. Benjamin 1977a, S. 41 und Kap. III, S. 145.

2 Foucault 1988.

3 Fraglich bleibt, ob nicht die Moderne bereits seit dem 19. Jahrhundert durch eine Krise des klassischen, souveränen Subjektbegriffs und seiner männlichen Konnotation gekennzeichnet ist – einer Krise, die diesen Namen möglicherweise deswegen nicht verdient, weil sie ebenso destabilisierend wie konstitutiv für den Fortschrittsglauben ist. Benjamin etwa beschreibt bereits den Fall Baudelaire als Symptom einer in die Krise geratenen Verbindung von Männlichkeit und Produktivkraft, wenn er den Dichter zu einem großen melancholischen Allegoriker erklärt, der für Männer schreibe (Benjamin 1983, S. 418), der die Prostitution des Werks als Ware ebenso fürchte (ebd., S. 438f.) wie er die lesbische Frau zu einer Heroin der Moderne erkläre (ebd., S. 400) und seine Impotenz zum Ausgang nehme (ebd., S. 418, 432 und 438). Aber selbst wenn es wichtige Parallelen und kontinuierliche Fragestellungen mit früheren Momenten in der Moderne gibt, scheint mir die explizite Problematisierung des Autors in den 1960er Jahren eine eingehende Betrachtung zu erfordern, die das spezifische Interesse dieser Zeit herauszuarbeiten versucht.

1960er Jahren größer als je zuvor.⁴ Das scheint paradox. Es wäre jedoch falsch, davon auszugehen, dass eine Sichtbarkeit der Künstler(innen)körper gleichbedeutend mit der Anwesenheit der AutorInnen im Bild ist. Vielmehr ist zu fragen, wie sich am Gegenstand des eigenen Körpers und der Selbstdarstellung spezifische Problemstellungen der ästhetischen Produktion formulieren ließen: In welchem Verhältnis stehen die Arbeiten der Minimal- und Body Art zu den Topoi des modernen Kunstdiskurses, seiner Heroisierung eines schöpferischen Subjekts und dem Mythos künstlerischer Selbster-schaffung? Welche Posen und Gesten werden sichtbar? Welche werden kritisch reflektiert? Und wie äußert sich der ›Kampf‹ um die Positionen von *Künstler*, *Werk* und *Betrachter* als ein Ringen um die Definition von Gegenwartskunst? Das Phänomen einer neuen Sichtbarkeit des KünstlerInnenkörpers lässt danach fragen, welche Neuverhandlungen künstlerischer Autorschaft damit verbunden waren, den eigenen Körper zum Material – und mehr noch, zum Werk zu erklären und welche Körperbegriffe mit dieser Entwicklung jeweils in Verbindung standen. Anhand der von Lucy Lippard vertretenen These einer »differences of attitude«⁵ bleibt schließlich danach zu fragen, welche politische Lesbarkeit die verschiedenen Gesten haben – beziehungsweise anlegen.

Sabine Flach untersucht in *Körper-Szenarien. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen* am Beispiel einiger Arbeiten von Vito Acconci, Dan Graham, Bruce Nauman, Tony Oursler, Bill Viola u.a., ob und wie der Körper hier als eine kontextgebundene Größe untersucht wurde.⁶ In Anlehnung an Rainer Metzgers Untersuchung zu Dan Graham teilt sie die These von einem radikalen Bruch zwischen Moderne und Postmoderne, der sich darin zeige, dass die Kunst der Postmoderne eine *performative* Wende vollzogen habe, »in deren Zentrum ein handelndes Subjekt steht, das sich von den tradierten Subjekten der Kunsterfahrung radikal unterscheidet.«⁷ Der Künstler – Flach geht ausschließlich von männlichen Positionen aus – habe sich in Subjekt und Objekt seiner Aussage verwandelt.⁸ Die Position des

4 Anja Osswald weist einleitend darauf hin, »dass die Wiederkehr des Künstlers keinen *backlash* nach dem Motto ›Totgesagte leben länger‹ darstellt. Vielmehr [...] gewinnt die Selbstinszenierung im Video Bedeutung als Symptom einer epistemischen Verschiebung, die in kunsttheoretischer Hinsicht durch eine Neubewertung des Verhältnisses von Kunstwerk, Künstler und Betrachter gekennzeichnet ist und auf geistesgeschichtlicher Ebene in der Befragung eines bestimmten, in der Moderne ausformulierten Subjektbegriffs ihre spezifische Ausprägung erfährt«, Osswald 2003, S. 11.

5 Lippard 1995, S. 99.

6 Flach 2003. Vgl. insbesondere das Kapitel »*Rethinking Representation*« – *Die Darstellung des Körpers aus der Ästhetik des Minimalismus und der Konzept Kunst*, S. 33–58.

7 Der vollständige Satz lautet: »Entscheidend wird also die Performativität der künstlerischen Arbeit, in deren Zentrum ein handelndes Subjekt steht, das sich von den tradierten Subjekten der Kunsterfahrung radikal unterscheidet«, ebd., S. 47.

8 »Diese analytische Selbsttransformation, in der auf narzisstisches Erleben hin orientierten Kunst, rückt das reflektierende Subjekt und sein Bild von sich in ein neues Subjekt/Objekt-Verhältnis. Der Akteur ist beides im Moment der Reflexion, der als Kunstwerk realisiert wird. Die nachdrückliche Vorführung des Künstlers als agierendes Subjekt der Arbeit intensiviert die Aufhebung der Trennung vom schöpferischen Akt und einem daraus entspringenden, originalen

handelnden Subjekts aber nehme der emanzipierte Betrachter nun zusammen mit dem Künstler ein. Da erst die Anwesenheit des Subjekts die Präsenz des Werkes im Moment seiner Wahrnehmung garantiere, habe aber auch das Werk keine unabhängige Existenz außerhalb der Situation. Flach betrachtet die Konzeptkunst, die endgültig mit den subjektivistischen Topoi von unbedingter Expression, Leidenschaft, und der individuellen Geste als Ausdruck des Unbewussten gebrochen habe, als Nachweis für einen radikalen Wandel des Künstlertypus, der nun mit Intention statt mit Emotion arbeite.⁹

Auch Anja Osswald stellt die Bedeutung der Entwicklung vom Abstrakten Expressionismus zum Minimalismus für die Neuverhandlung des Künstlerbildes in der frühen amerikanischen Videokunst heraus. Demnach ordnet sich die frühe amerikanische Videokunst einem anti-modernistischen Diskurs zu, der gegen die Konventionalität der subjektiven Geste in Malerei und Skulptur einen Umgang mit technischen Medien und industriellen Fertigungsmethoden sucht und das Objekthafte ebenso wie das scheinbar Objektive betont. Barbara Engelbach stellt über den Verweis auf das minimalistische Interesse an der Erfahrung von Raum und Zeit hinaus eine Verbindung zum Behaviourismus her, dessen Sinn für Konditionierung, Wiederholung und Zufall sich in Form ästhetischer Versuchsanordnungen niedergeschlagen habe. Dort sei der Körper (von KünstlerIn und BetrachterIn) in einen Dialog mit dem Medium gebracht worden, der in surrealistischer Manier das Thema von Kontrollverlust, widerständiger Materie und nicht-intentionalen Prozessen kommuniziere.¹⁰ Alle drei Autorinnen betonen das Moment einer ästhetischen Transformation des Körpers in Etwas, das eher einem *allgemein-menschlichen* Körper zu entsprechen scheint als dem individuellen Körper des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin. Wie Lucy Lippard aber schon 1976 anmerkte, war es den Künstlerinnen nicht in gleichem Maße möglich, den eigenen Körper zu neutralisieren, da sie in erster Linie als Frauen und nicht als Künstler (sic!), das heißt moderne Menschen, gesehen wurden.¹¹ Michael Leja hat in seiner umfassenden Studie zum konstitutiven Subjektdiskurs des Abstrakten Expressionismus auf die Dekonstruktionen des feministischen Theoriediskurses rekurrierend dargelegt, dass die Subjektposition, die diese noch junge amerikanische Entwicklung bereitstellte, allein die des weißen, heterosexuellen Mannes war. Seine Untersuchung gilt der konstitutiven Funktion, die der Frage nach der unbedingten Souveränität und Individualität unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zukam und die als Konstruktion des

Werk. Das handelnde Subjekt ist Darstellungsmittel und Darstellung des artifiziellen Aktes zugleich«, ebd., S. 54.

9 Zu einer weit reichenden Kritik an der methodischen Problematik der Kategorie der *Intention*, der ich mich sehr verbunden fühle, vgl. Mieke Bals *Preisgabe der Autorität oder Plädoyer gegen den Begriff der Intention* (Bal 2002, S. 295–334). Bal unternimmt hier in Abgrenzung zu Svetlana Alpers Konzept der künstlerischen Intention den Versuch, kulturalanalytische Begriffe für das Verhältnis zwischen dem Künstler als Verursacher, dem Kunstwerk als *Agens* und der Rezeption zu schärfen, die auf die Untrennbarkeit von Form und Inhalt eingehen und betonen, dass der Künstler die Frage der Produktion von Bedeutung mit der Veröffentlichung des Werkes (und ein nicht öffentliches ist unsinnig) abgibt, oder preisgibt wie es Bal nennt – das heißt es dem Lauf der Zeit und den Rahmenbedingungen der Rezeption übereignet, was seine Autorität zu schwächen droht und gleichzeitig doch notwendige Bedingung derselben ist.

10 Engelbach 2001, S. 107ff.

11 Vgl. Lippard weiter unten in diesem Kapitel, S. 271ff.

›Modernen Mannes‹ nicht zuletzt Eingang in die Künstlermythen des Abstrakten Expressionismus fand.¹² Diese bilden, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird, die Matrix des anti-modernistischen Selbstverständnisses um 1970. Gemessen an der mythischen Überhöhung des Individuellen, die hier im wörtlichen Sinn neue Stilblüten trieb, schien die minimalistische Negation eines explizit eigenen Ausdrucks des Künstlers den jungen KünstlerInnen wie eine erforderliche Revolution zur Rettung des Kunstbegriffs. Aber gerade darin lag das Problem: Wie bereits die Zeitgenossen erkannten, auch wenn Kritiker wie Greenberg und Fried mit Unverständnis drohten, war die als anti-modernistisch ausgerufene Bewegung einer erneuten Besinnung auf das Wesentliche in Minimalismus und Body Art noch immer zutiefst modern. So kommt Flach treffend zu dem Schluss:

Indem die Bedingungen der Wahrnehmung zum Inhalt der künstlerischen Arbeit werden, hat der Kontext eine Verlagerung erfahren, denn mit dem Einsatz des Körpers werden die Themen des Kunstwerkes im unmittelbaren Vollzug umgesetzt. Damit wird die künstlerische Arbeit über den Einsatz des Körpers *erneut* zu einem Ort der reinen Selbstreferenz und setzt damit *mutadis mutandis* die Parameter der Kunst des Modernismus fort. [...] Der Essentialismus des Modernismus, den beide Kritiker [Greenberg und Fried, S.A.] für die Kunst der Postmoderne verloren glaubten, setzt genau in der Bezugnahme auf den Körper ein und radikalisiert ihn in gewisser Weise sogar, da im Gegensatz zu den Minimalisten, die Essenz ebenfalls anstrebten, ein Objekt, an dem diese Künstler sich noch abarbeiteten, nun nicht mehr benötigt wird. Inhalt und Aussage der Kunst fallen nun mit dem Produzenten und Träger des Prozesses zusammen. Diese ›Engagierung‹ des eigenen Körpers als Vollzug der künstlerischen Arbeit wird zu einer Erfahrung von ästhetischer Totalität, in der die Qualität der Präsenz eine bedeutende Rolle spielt¹³

Einmal mehr schien sich der Zyklus des *l'art pour l'art* Gedanken durch eine erneute, als Avantgardismus zu feiernde Gegenbewegung zu regenerieren. Diese Beobachtung veranlasst mich zu einer Problematisierung des vermeintlich fundamentalen Unterschieds, der zwischen dem gleichsam neutralen *Körper als Körper* Thema der Anti-Modernisten und dem alten Körper der Modernisten gesehen wird. Eher also wäre nach den Kontinuitäten und nach dem Profit in der versteckten Fortschreibung altbekannter Prämissen – wie etwa einer hypostatischen Trennung von Körper und Geist, Materie und Konzept, konkretem und transzendentelem Körper – zu fragen.

Jackson Pollock *verkörpert* bekanntermaßen paradigmatisch den Typus eines modernen Künstlers, dessen Verdienst sich in der Evokation und Beherrschung seiner Triebregungen begründet. Auch Osswald verdeutlicht an Pollocks Beispiel die Typologie jener mythischen Heroisierung des Künstlers, die sich auf den seit der Renaissance herausgebildeten Geniekult begründet und im Nachkriegsdiskurs reformulierte. Der Artikulation des Unbewussten in der malerischen Geste gegenüber spricht Flach dem postmodernen Künstler, den sie einen Intellektuellen nennt, die Kompetenz zu, einen neuen Kunstbegriff durchgesetzt zu haben, der sich von geschichtlichen Be-

12 Leja 1993, besonders das Unterkapitel *Gender and Subjectivity*, S. 253–268.

13 Flach 2003, S. 47.

zügen gelöst habe und endlich zur vollen Autonomie gereift sei.¹⁴ In der Body Art sieht sie eine Umkehrung der expressionistischen Geste, kommt aber gleichzeitig zu der irritierenden Aussage: »Der Körper dient nun nicht mehr als Vehikel zur Darstellung äußerer Einflüsse, sondern er avanciert zum Träger veräußerlichter innerer Prozesse.«¹⁵ Aus der Perspektive der feministischen Strategien wäre ihr Satz ein weiteres Mal umzudrehen, um die repräsentationskritischen Arbeiten der zeitgleich produzierenden Künstlerinnen zu bestimmen: *Der Körper dient nun nicht mehr als Vehikel zur Darstellung innerer Prozesse, sondern er avanciert zum Träger verinnerlichter äußerer Einflüsse.* Im Mittelpunkt der feministischen Körperarbeiten steht die Frage nach der kulturellen und damit historischen Verfasstheit jeglichen Körpers, die es notwendig macht, nach der mythischen Tradierung und Fortschreibung von Körperbildern zu fragen. Denn es kann keine Unterscheidung vorgenommen werden zwischen einem allgemeinmenschlichen Körper, über den gesprochen werden könnte, und jenem immer schon gesprochenen Körper, der in Geschlecht und Herkunft benannt ist und dessen eigene Sprache (Gestik, Mimik, Gefühl, Bewegung) Ausdruck eben seines In-der-Sprache-Seins ist.

Der in der Neutralisierung des Künstlerkörpers wiederholten modernistischen These zur überhistorischen Selbstreferentialität von Kunst begegnet das folgende Kapitel durch eine Reihe von Relektüren kunsttheoretischer und -kritischer Positionen der damaligen Zeit, um die versteckten Implikationen, die Herrschaftsgesten und kritischen Konstruktionen herauszuarbeiten, die die Idealisierung von künstlerischer Intention, Autonomie und performativer Präsenz problematisch machen.

Neuverhandlungen künstlerischer Autorschaft

Der junge Künstler von heute braucht nicht mehr zu sagen »Ich bin Maler...«. Er ist einfach »Künstler«. Das ganze Leben wird ihm offen sein... Aus dem Nichts wird er das Ungewöhnliche erfinden... Die Leute werden entzückt oder erschreckt sein, Kritiker werden verwirrt oder amüsiert sein, aber ich bin sicher, daß dies die Alchemie der sechziger Jahre wird.¹⁶

Die »Alchemie der sechziger Jahre«, die Allan Kaprow hier 1958 für die Verwandlung des disziplinär gebundenen Künstlers voraussagt, sollte also erneut einen universalen Schöpfer hervorbringen, der im Sinne der klassi-

14 »Die Kunst des Modernismus impliziert einen Begriff von Geschichtlichkeit, der – selbst wenn er auf kunstimmanente Probleme rekurriert – nicht ohne historische Bezugnahmen zu denken ist. Die Kunst der Postmoderne hingegen ist charakterisiert durch den Versuch, Veränderungen *jenseits* von Geschichtsmodellen zu entwickeln. An dieser Stelle zeigt sich eine kategoriale Verschiedenheit der Kunst der Postmoderne in ihrer wesenseigenen Autonomie als einem ästhetischen Phänomen jenseits der Einzelkünste, in dem gleichzeitig der Rezipient eine Autonomie und Kompetenz erlangen wird«, Flach 2003, S. 34f.

15 Ebd., S. 51.

16 Allan Kaprow zitiert nach Jürgen Claus 1965, S. 198. Claus verweist darauf, dass Kaprows Aufsatz *Das Erbe von Jackson Pollock* (1958) als Manifest der neuen Kunst betrachtet worden sei (ebd., S. 197).

schen Genesis-Mythen imstande sein würde, etwas aus dem Nichts zu erfinden – oder der, wie es Wolf Vostell formuliert, imstande sein sollte, das Leben selbst in Kunst zu verwandeln:

marcel duchamp hat die ready-made objekte zur kunst erklärt & die futuristen erklärten die geräusche zur kunst – es ist ein wichtiges merkmals meiner bemühungen und der meiner kollegen, das gesamte ereignis zur kunst zu erklären; einschließlich geräusch/gegenstand/bewegung/farbe/psychologie – ein verschmelzen von elementen, so dass das leben (der mensch) kunst werden kann.¹⁷

In den beiden symptomatischen Zitaten zeichnet sich etwas ab, das seit den späten 1990er Jahren als die performative Wende (*performative turn*) thematisiert wird, die die Kunst der 1960er Jahre eingeleitet habe, indem sie sich von der Objekthaftigkeit des herkömmlichen Werkbegriffes löste und einer Praxis zuwandte, die das Prozesshafte und Situative betont.¹⁸ Ein Im-Moment-der-Wahrnehmung-Sein wurde zu der idealisierten Bedingung einer auf das Ereignis ausgerichteten Ästhetik – sowohl in der minimalistischen Logik von Objekten, welche darauf abzielen, die Betrachtenden durch eine eigentümliche Präsenz zu beunruhigen, als auch in der Schockästhetik früher Happenings und den Handlungsanweisungen und Versuchsanordnungen der *Concept Art*, die die Frage aufwerfen, an welche Konkretheit die Wahrnehmung eines Ereignisses *wirklich* gebunden ist. Das Werk als Objekt schien sich aufzulösen. Gleichzeitig aber ging es nicht um eine Zerstörung des Werkgedankens, sondern um seine Verschiebung: Wie Vostells Hinweis auf die Bedeutung von Duchamps Ansatz kenntlich macht, ging es um eine Kunst der Erklärung, das heißt *die Kunst, etwas zu Kunst zu erklären*. In der ›Entgegenständlichung‹ des Werkgedankens wurden folglich auch Definitionskompetenzen und Deutungshoheiten verhandelt. Das angesprochene Bild der Alchemie verdeutlicht, dass es dabei nicht um einen neutralen, interesselosen Raum gegangen sein kann, sondern dass es vielmehr um das symbolische Kapital ging, welches sich aus einer Verwandlung des Profanen gewinnen lässt. Silke Wenk macht am Beispiel von Yves Klein auf eine interessante Wendung aufmerksam, die das Verhältnis von Künstler und Werk im *Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* nahm.¹⁹ So lässt sich die mit Kaprow und Vostell angesprochene Alchemie der künstlerischen Selbster-schaffung wohl kaum auf ein schöneres Bild bringen, als das, welches Klein dafür erfand, als er »Zonen der immateriellen Sensibilität«²⁰ gegen Gold verkaufte und die Hälfte des von ihm eingenommenen Goldes in die Seine warf. Das »Opferitual«, von dem Wenk hier im Anschluss an Paul Wember spricht, übertrifft sogar die alte Magie, denn mit seiner Aktion verwandelt Klein pures Gold »durch Zauberei« in eine noch höhere Währung, seine künstlerische Sensibilität. Wie Wenk mit Benjamin erklärt, ist dieser magische Trick nicht zuletzt als ein kluger Schachzug der ›Monopolisierung‹ in härter werdenden Zeiten kapitalistischer Tauschgeschäfte anzusehen:

17 Wolf Vostell zit. nach Hanhardt 1989, S. 16.

18 Vgl. Fischer-Lichte 2004, aber zum Begriff des Performativen auch die methodisch relevantere Zusammenstellung von Schlüsseltexten in Wirth 2002.

19 Wenk 1996, S. 269ff.

20 Ebd., S. 278.

Die Übertragung der Aura vom Objekt auf die Person des Künstlers – als Inhaber einer potentiell immer wieder von neuem durch ihn selbst reproduzierbaren Potenz – kann als *ein* Aspekt des Konzepts der ›Immaterialisierung‹ gesehen werden. In Anschluß an Benjamin [...] ließe sich formulieren, die »Einzigkeit« des Kunstwerks wird zur *Einzigkeit des Künstlers*.²¹

Die Frage nach dem Körper als reflexivem und reflektierten Gegenstand künstlerischer Praktiken und einer anti-modernistischen Wende um 1970 zu stellen macht es erforderlich zum einen nach den »erschöpften«²² ästhetischen Problemstellungen und zum anderen nach dem gesamtgesellschaftlichen Rahmen zu fragen, der auf eine Ablösung jenes Subjekttypus drängte, den die profilierten Künstler der Nachkriegsära verkörperten.²³ Eine punktuelle Skizze prominenter Positionen des Kunstdiskurses der 1960er Jahre in New York hilft zu verdeutlichen, dass es in der sich als Wende postulierenden Zeit vor allem um eine Streitfrage der Definitionsmacht darüber ging, was Kunst sei und vom wem dies bezeugt oder beurteilt werden könne.²⁴ Vor der Frage nach dem *Körper des Künstlers* steht hier zunächst also die nach dem *Körper des Werks* – und schließlich auch die nach dem *Körper des Betrachters*. Es erscheint sinnvoll, New York als einen zentralen Knotenpunkt der allgemeinen Aufmerksamkeit herauszugreifen – auch auf die Gefahr hin, darin erneut an die Zementierung einer linearen und zentrierten Geschichtsschreibung weiterzuarbeiten. New York war nach dem Zweiten Weltkrieg, nachdem zahlreiche europäische Kunstschaaffende hier Zuflucht gesucht hatten und die alten europäischen Zentren wie Paris und Berlin in großen Teilen zerstört worden waren, bestens dafür geeignet, zum Ort eines Neuanfangs erklärt zu werden.²⁵ Die *New Yorker* Schule setzte im Diskurs der Nachkriegs-

21 Wenk 1996, S. 278.

22 Diese Formulierung bezieht sich auf Ad Reinhardt: »Es gibt nichts weniger Bedeutsames in der Kunst, nichts Erschöpfenderes und sogleich Erschöpftes als ›endlose Vielfalt‹«, Reinhardt 998, S. 996.

23 Bezogen auf die Fragestellung nach der Verkörperung bestimmter Subjektkonzepte durch konkrete Künstlerpersönlichkeiten wendet Osswald (2003) – mit Recht – ein, dass die theoretische Erörterung des Autorschaftsmythos nicht mit der biografischen Erzählung zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten verwechselt werden dürfe. Sie führt in ihrer Analyse der künstlerischen Selbstinszenierungen im Video um 1970 bezogen auf dieses scheinbare Paradox vorweg eine notwendige Unterscheidung ein: Auch Barthes gehe es nicht um das Verschwinden real schreibender Personen, sondern um eine aufgegebene Instanz im Text, eine Figur mit einer bestimmten Funktion, nämlich der, den Text zu autorisieren. Dennoch denke ich, dass die theoretische Infragestellung des Autors nicht ohne Effekte für das künstlerische Selbstverständnis sowie die Rezeption gedacht werden darf und folglich auch an Werken, Kritik und Positionsbestimmung ablesbar ist.

24 1976 brachte René Block für die Akademie der Künste in Berlin einen Katalog heraus, der die Widersprüche und Anreize, New York – oder konkret das Künstlerviertel SoHo Downtown Manhattan – bis in die in den 1970er Jahre als wichtiges Zentrum zu betrachten, in vielen Facetten beleuchtet.

25 Bestehende Netze aus den europäischen Zentren konnten gezielt unter den Exilanten weitergenutzt und ausgebaut werden – was Duchamps Entwurf für die erste große Surrealismus Ausstellung in New York (*First Papers of Surrealism*, 1942) geradezu verbildlichte: Er durchspannte den gesamten Ausstellungsraum mit einem dichten Fadengespinst. Weitere wichtige Ausstellungsereignisse für

zeit offensiv und erfolgreich verbindliche Maßstäbe.²⁶ Marcel Duchamp wurde zu einer Leitfigur für die neue Künstlergeneration, die das paternalistische Erbe der Moderne zu verweigern schien und nach anderen Selbstentwürfen suchte.²⁷ De Kooning bezeichnet Duchamp als »eine Ein-Mann-Bewegung ... eine wahrhaft moderne Bewegung, denn sie setzt voraus, dass jeder Künstler das tun kann, was er für richtig hält.«²⁸ Es wird mir im Folgenden darum gehen, die Wanderbewegungen einiger zentraler Topoi (post)moderner Kunst durch ihre Ablehnung, Revision und verdeckte Wiederaufnahme hindurch nachzuzeichnen.

Kunst-als-Kunst und die »Behandlung [...] des Publikums«²⁹

Das eine, was sich über Kunst sagen lässt, ist, dass sie *eines* ist. Kunst ist Kunst-als-Kunst, und alles andere ist alles andere. Kunst-als-Kunst ist nichts als Kunst. Kunst ist nicht, was nicht Kunst ist.³⁰

1962 versucht Ad Reinhardt mit dieser heute geradezu parodistisch anmutenden Definition das Feld zeitgenössischer Kunstpraktiken als ein festes, für alle Zeiten gültiges Terrain abzustecken. Um die nachhaltige Bedeutung seiner aggressiv tautologischen Erklärung zum Wesen von Kunst zu ermessen, muss ihr Autonomieanspruch verstanden werden:

Der einzige und eine Weg, zu sagen, was abstrakte Kunst oder Kunst-als-Kunst ist, liegt darin, zu sagen, was sie nicht ist. Das eine Thema von hundert Jahren moderner Kunst ist dieses Gewährwerden der Kunst über sich selbst, über Kunst, die mit ihrer eigenen Arbeitsweise und ihren eigenen Mitteln beschäftigt ist, mit ihrer eigenen Identität und Individualität [...], auf dem Weg zu ihrer eigenen Freiheit, ihrer eigenen Würde, ihrem eigenen Wesensgehalt, ihrem eigenen Zweck, ihrer eigenen Moralität und ihrem eigenen Gewissen.³¹

die neue Zentrumsgründung der ehemals europäischen Avantgarde waren: *Artists in Exile* (1942) und die Eröffnung der Galerie Peggy Guggenheims mit der Ausstellung *Artists of the Century* im gleichen Jahr. Abstrakter Expressionismus und Minimalismus, deren Ursprung auch in New York begründet wird, galten als erste, rein amerikanische Avantgarde. Vgl. hierzu auch *Die Erfindung des amerikanischen Künstler-Helden: Jackson Pollock*, Osswald 2003, S. 41–45.

26 Über Zeitschriften wie *Artforum* und *Art in America*, über große internationale Ausstellungen und Kunstmarktaktivitäten wurden die New Yorker Tendenzen zu einem Fokus, der auch auf die lokalen Szeneentwicklungen an anderen Orten höchst einflussreich war. Durch internationale Gruppenaktivitäten, Stipendienprogramme, Ausstellungsbeteiligungen, Lehraufträge und dergleichen etablierte sich darüber hinaus unter den Künstlern und Künstlerinnen ein reges Kommunikationsgeschehen.

27 Vgl. Übrigens sterben immer die anderen (Ausst.-Kat.), 1988.

28 De Kooning zit. nach *Amerikanische Kunst*, S. 473.

29 Sontag 1999, S. 310.

30 Reinhardt 1998, S. 994.

31 Ebd.

Es ist nicht schwer, in dieser Erklärung zur unbedingten »Identität und Individualität« des Werks auch eine Unabhängigkeitserklärung des Künstlers selbst zu lesen. Bleibt zu fragen, auf welche scheinbare Androhung von Unfreiheit sie reagiert. Ebenso 1962 widmet sich die Kritikerin Susan Sontag einer auf den ersten Blick ganz anderen neuen Kunstform, der des Happenings.³² In *Happenings: Die Kunst des radikalen Nebeneinanders* nähert sie sich dem noch neuen, unbestimmten Phänomen über den Surrealismus:

Nach Lautréamont ist Schönheit »die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sektionstisch«. So verstanden ist Kunst offenkundig beseelt von Aggression: Aggression gegen die mutmaßliche Konventionalität ihres Publikums und vor allem Aggression gegen das Medium selbst.³³

Diese sich im radikalen Nebeneinander (*radical juxtaposition*) zeigende Aggression bildet auf den ersten Blick die äußerste Antithese zu dem ästhetischen Programm von Reinhardt. So schreibt er mit unüberhörbarer Abscheu:

Abstrakte Kunst hat ihre eigene Integrität, nicht irgend jemandes »Integration« mit etwas anderem. Jedes Kombinieren, Mischen, Hinzufügen, Verwässern, Ausbeuten, Vulgarisieren oder Popularisieren der abstrakten Kunst beraubt die Kunst ihres Wesens und verdirbt das künstlerische Bewusstsein des Künstlers. Die Kunst ist frei, aber sie steht nicht jedem frei.³⁴

In einem Punkt liegen sich die exemplarisch vertretenen Positionen von Reinhardt und Sontag jedoch viel näher als es ihre scheinbare Unverträglichkeit zunächst vermuten lässt: Beide zeugen von einer Abwehr der neuen Kunstproduktionen gegenüber Rezeption und Publikum, die sich gegen eine mögliche Vereinnahmung durch Schaulust, Einblick und Anteilnahme verhält. Diese scheinbar allen Interaktivitäts- und Intersubjektivitätsidealen zuwiderlaufende Geste der Zurückweisung ist unter anderem als Ausdruck einer Angst vor der erstarkenden Definitionsmacht von Galerien und Kunstkritik zu verstehen, die in zunehmendem Maße nicht allein die Werke, sondern auch die Künstler zu Gegenständen einer permanenten Beurteilung machten. So steht am Ende von Reinhardts Ausführungen über die Notwendigkeit einer ritualisierten, strengen, geradezu mönchisch disziplinierten Arbeitsweise, die er dem wahren Künstler als Nachweis seiner Berufung abverlangt, die Idee, sich damit vor der Logik des Gebrauchs und des Warentauschs zu schützen.³⁵

32 Sontag nennt folgende Namen: Allan Kaprow, Jim Dine, Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneeman, Dick Higgins, Philip Corner, LaMonte Young (vgl. Sontag 1999, S. 309).

33 Ebd., S. 316

34 Reinhardt 1998, S. 996.

35 »Alles in die Unreduzierbarkeit, Unreproduzierbarkeit, Unwahrnehmbarkeit. Nichts ›Brauchbares‹, ›Manipulierbares‹, ›Verkaufbares‹, ›Handelbares‹, ›Sammelbares‹, ›Greifbares‹. Keine Kunst als Ware oder Spekulationsobjekt. Kunst ist nicht die geistige Seite des Geschäfts. Der eine Maßstab in der Kunst ist Einheit und Schönheit, Richtigkeit und Reinheit, Abstraktheit und Vergänglichkeit«, ebd., S. 997.

Auch Sontag, die als größte Gemeinsamkeit der Happenings einen abwehrenden Zug gegen die Interessen des Publikums sieht, verdeutlicht, wie sich latent in der Geste der Publikumsbeschimpfung ein Ressentiment gegen die Destabilisierung tradierter Verhältnisse vermuten lässt – trotz aller gesuchten Revolution seitens der jungen, aktionistischen Künstler:

Der vielleicht auffälligste Zug des Happenings ist seine Behandlung (nur so kann man es nennen) des Publikums. Das Ereignis scheint darauf angelegt, das Publikum zu ärgern und zu beschimpfen. Es kann geschehen, dass die Darsteller das Publikum mit Wasser bespritzen oder Pennies und Reinigungsmittel, die wie Niespulver wirken, unter die Zuschauer werfen. [...] Es wird keinerlei Versuch unternommen, dem Wunsch des Publikums, alles zu sehen, entgegenzukommen.³⁶

Wie Sontag verdeutlicht, hat diese Provokation des Publikums zwei Seiten. Einerseits wird »die Bühne, das heißt die Distanz zwischen Zuschauer und Darsteller [...] aufgehoben und ›der Zuschauer körperlich einbezogen‹³⁷, was einen gemeinsamen ästhetischen Erfahrungsraum schaffe, andererseits aber werde »das Publikum der Sündenbock«³⁸. Neben der Zurückweisung der Schaulust, wird die den verschiedenen Kunstrichtungen gemeinsame Aggression gegen die Position der BetrachterInnen in den 1960er Jahren damit auch als Ausdruck eines Ringens um die Definitionsmacht über Kunst lesbar. Die *Krise des Künstlers* wäre von diesem Standpunkt aus betrachtet auf die Verunsicherung darüber zurückzuführen, wer oder was über die Bedeutung eines Werks entscheidet. Nicht nur die offene Attacke der Happenings, die Sontag anführt, ist dabei als Abwehr des Publikumblicks zu verstehen, sondern auch das legendäre, großformatige Schweigen der abstrakten Kunst von Barnett Newman zum Beispiel, kann als eine Geste der Abwehr verstanden werden, mit der die Position der Rezeption geschwächt wird. Denn der Rückzug des Bildes in eine gleichermaßen verschlossene, wie enigmatische Form verbietet es der Rezeption durch abschließende Aussagen eine gleichsam gewaltsame Enträtselung zu verursachen.

Das große Schweigen schien sich in der Minimal Art fortzusetzen. Der Modernist Michael Fried, ein Routinier der kontemplativen Versenkung, fühlte sich von der minimalistischen Skulptur zurückgestoßen:

Der Betrachter weiß, dass er *als Subjekt* in einer unbestimmten, offenen – und nicht sehr anspruchsvollen – Beziehung zu dem ausdruckslosen Objekt an der Wand oder auf dem Boden steht. Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden; das Erlebnis einer unerwarteten Begegnung mit literalistischen Objekten – z.B. in abgedunkelten Räumen – kann jemanden in genau der gleichen Weise für einen Augenblick enorm beunruhigen.³⁹

36 Sontag 1999, S. 310/11.

37 Ebd., S. 321.

38 Ebd.

39 Fried 1998, S. 346.

Unschwer lässt sich in dieser Beschreibung erkennen, dass Fried sich selber als den wissenden Betrachter sieht, der sich von dem Objekt mit der durch es verursachten Situation gewissermaßen alleine gelassen fühlt. Die Entdeckung seiner mangelnden Beredsamkeit gerät ihm zum Vorwurf gegen eine Unredlichkeit der minimalistischen Werke. Fried charakterisiert die verstörende Präsenz jener Objekte, die mit einer latenten Formalisierung von Ähnlichkeiten arbeiten, indem sie sich förmlich auf *gleicher Augenhöhe* positionieren, sich durch ein verstecktes Innen ein Geheimnis geben, durch die Schwere des Materials eine unverrückbare Form gewinnen und durch ihre Ausdehnung einen Raum einnehmen, den sie gleichzeitig den Betrachtenden entziehen. Im Folgenden gehe ich der Frage nach, ob und wenn ja, welche andere Form der Subjektivierung durch diesen Eingriff der minimalistischen Objekte erwirkt wurde und welche Positionen gegenüber dem verschobenen Kräftefeld bezogen wurden.

Das minimalistische Objekt und sein Gegenüber. Fragen der Subjektivierung

Fried ist ein Modernist; als solcher wünscht er, dass die Kunst ihn alleine lassen soll, und dass sie dies *explicit* tun soll. Nach seiner Ansicht sollte Kunst ihre Autonomie betonen, bestärken und zelebrieren. Sein aristokratisches Gemüt bevorzugt stille Kultiviertheit und verabscheut die Massen. In seiner Aburteilung des Minimalismus spürt man etwas von einem stummen Protest gegen die militant demokratische Kultur der sechziger Jahre, eine Kultur von befreiender Offenheit und menschlichen Werten auf der einen, Narzissmus und Spektakel auf der anderen Seite.⁴⁰

Peter Schjeldahls bissige Replik auf Frieds einschlägige Analyse in *Art and Objecthood*⁴¹, einem Text, der bis heute als einer der wichtigsten zu den ästhetischen Fragen des Minimalismus gilt, hebt hervor, dass zwischen dem uneingestandenem Gefühl, alleingelassen zu sein, und dem erklärt heroischen Alleinsein der stillen Betrachtung, unterschieden werden muss. Aber welcher Unterschied macht sich hier bemerkbar? In dem einen Fall (dem minimalistischen) fühlt sich das Subjekt, wie Fried es charakterisiert, beunruhigt durch die Anwesenheit eines Schweigens, das es zum Sprechen aufzufordern scheint – in dem anderen Fall (dem modernen), so erklärt Schjeldahls Kritik, verschafft die Zurückhaltung des Objekts dem Subjekt einen Freiraum, in dem es sich ungestört seiner selbst vergewissern kann. Schjeldahl positioniert sich gegenüber Fried als der jüngere Betrachter. Seinen Text *Minimalismus* eröffnet er mit der Erzählung einer biografischen Schlüsselszene, die an die Idee einer Erweckung erinnert.⁴² Ort des Geschehens war ein Galeriebesuch

40 Schjeldahl 1998, S. 564.

41 Vgl. Fried 1998; erstmals 1967 in Artforum (Vol. V, No. 10, S. 12–23) publiziert und dann 1968 in leicht abgewandelter Form in Gregory Battcock's *Minimal Art. A Critical Anthology*.

42 Für diese Interpretation der Bedeutung des Kampfes um den Kunstbegriff spricht auch die weiter unten im Text zu findende Passage zum Heroenstatus von Bruce Nauman, der sich hierin als besonders tapferer Krieger verdient machte: »Nauman stellte eine Wertung des frühen Minimalismus auf den Kopf: er ersetzte dessen spröde Sicherheit durch einen Prozess der sich endlos verzweigenden Fragen über Ursprung und Zweck der Kunst. Wie ein Held der

in Downtown Manhattan, während dessen er auf ein Ziegelsteinobjekt von Carl Andre stieß:

Ich war in Ekstase. Von einem Gefühl des Triumphs erfüllt, studierte ich die Ziegel bis ins kleinste Detail. Warum? Das hätte ich damals nicht erklären können. Heute scheint mir, dass meine Reaktion auf Andres Ziegelsteine, ebenso wie deren Erscheinung selbst, schon lange und sorgfältig vorbereitet war, dass es einer jener Momente des Zeitgeistes war, in denen sich völlig unerwartet einige eigensinnige Fäden der Geschichte ineinander verknoten. [...] Ein Instinkt für das Radikale, ein Hunger nach irreduziblen Fakten, eine Abneigung gegen kulturelle Pietät, eine ästhetische Wachsamkeit gegenüber Gemeinplätzen – all dies hatte für mich in dieser elektrisierenden Form seine Verkörperung und Ausdehnung gefunden. Die Wurzel dieser Epiphanie war das jugendliche Bedürfnis nach Anerkennung, zu wissen, dass man nicht völlig daneben steht oder verrückt ist; und hier war Kunst (wenn es Kunst war!), die in einer Beziehung zu mir stand und die ich in einem gewissen Sinn erschaffen hatte.⁴³

Mit ekstatischer Euphorie *meistert* der junge Zeitgenosse die überraschende Situation. An die Stelle der Zurückweisung, die Fried empfindet, tritt das Gefühl, anerkannt zu sein, *nicht daneben* zu stehen, sondern *teilzuhaben*: Schjeldahl sieht sich selbst als Schöpfer der Situation, in der er sich empfindet. Auf diese Weise erschafft er nicht nur »in einem gewissen Sinn« die Kunst, die er wahrnimmt, sondern ebenso sich selbst:

[D]er Unterschied war enorm – der Unterschied zwischen der Idee einer Sache und der Sache selbst. Duchamps Ready-mades waren Gesten. Die Ziegelsteine *waren*. Sie lagen vor meinen Füßen, ich ging durch die Galerie, sammelte Blicke, und dabei wurde ich mir auf unangenehme Weise meiner selbst bewusst, körperlich und psychisch; ich hatte das Gefühl, dass ich hier aufgewertet wurde, dass ich zum Mittel- und Zielpunkt eines Experiments geworden war. [...] Hier war endlich das reine und klare Herz der Sache.⁴⁴

Gemeint ist die Sache Kunst, die nun endlich ganz zu sich selbst gefunden habe (eine Fortschreibung der Reinhardtschen Forderung von »Kunst-als-Kunst«). Interessant scheint mir daran die Eindeutigkeit, in der die Selbstbezüglichkeit der Kunst hier mit der Selbsterfahrung Schjeldahls spiegelbildlich korrespondiert. Diese *Neuerfindung* des betrachtenden Subjekts ist signifikant: In dem bloßen Dasein der Ziegelsteine, ihrer reinen, herausfordernden Präsenz, entdeckt es sich als existent. Das minimalistische Objekt ließ sich nicht (mehr) wegdenken. Es war *einfach* da und forderte zu einem Zwiegespräch heraus. Und wie Hal Foster in seinem in den 80er Jahren verfassten

Wissenschaft, der ein neues Serum an sich selber testet, setzte Nauman Selbstbezüglichkeit ein, um Vorstellungen davon zu erproben, was ein Künstler ist und tut. Die Integrität dieses an sich selbstzerstörerischen Projekts wurde zusammengehalten – unterhalb des nervösen, sich ständig absichernden Humors – von der überzeugten Wette darauf, dass die Kunst, egal wie widersprüchlich sie sein mag, trotzdem wirklich wichtig ist«, Schjeldahl 1998, S. 585f.

43 Ebd., S. 557, Hervorhebung S.A.

44 Schjeldahl 1998, S. 557f.

Plädoyer zur Anerkennung der *Crux des Minimalismus* bestätigt, war das ganze gerade durch seine vermeintliche Einfachheit so kompliziert:

Also gilt Frank Stellas berühmter Satz ›Man sieht das, was man sieht‹ doch, und dennoch ist nichts so einfach, wie es scheint: Bei allem Positivismus in der Minimal Art wird die Wahrnehmung auf sich selbst zurückgeworfen, und dadurch werden die Werke komplex. [...] Kurz, im Minimalismus ist die ›Skulptur‹ nicht mehr aufgehoben, auf einem Podest stehend oder reine Kunst, sondern wird zu den Objekten zurückgeführt und vom Ort her neu definiert. Durch die Veränderung wird der Betrachter, dem der sichere, souveräne Raum der formalen Kunst verwehrt wird, ins Hier und Jetzt zurückgeworfen.⁴⁵

Nicht mehr nur Auge, wandelnder Blick – *Augenblick* – war der *Betrachter* nun ebenso wie das Objekt in einen Zustand physischer Anwesenheit und scheinbar totaler Präsenz versetzt, der seinen Körper und seinen gesamten Wahrnehmungsapparat herausforderte – was, wie hier mit Fried auf der einen und Schjeldahl auf der anderen Seite angesprochen, eine klare Positionierung seitens der Betrachtung einzufordern schien. Dem Minimalismus wird bezüglich der Positionierung des Betrachterstandpunktes eine Schlüsselfunktion zugesprochen.⁴⁶ Wie Robert Morris bereits in seinen 1966/67 veröffentlichten *Anmerkungen zur Skulptur* verdeutlicht, konnte es sich nicht mehr um einen *Standpunkt* handeln, der suggeriert, dass es eine verlässlich einzunehmende Position gegenüber dem Objekt gäbe, sondern nur noch um eine *flexible Haltung*, eine Wahrnehmung in der Bewegung. Wegweisend formuliert Morris den spezifischen Bezug zum *Körper des Betrachters*:

Selbst ihre [der minimalistischen Objekte, S.A.] unveränderlichste Eigenschaft, die Form, bleibt nicht konstant. Denn der Betrachter verändert beständig die Form, indem er seine Position relativ zur Arbeit wechselt. Seltsamerweise gestattet es gerade die Stärke der konstanten, bekannten Form, der Gestalt, dass sich ein solches Bewusstsein bei diesen Arbeiten stärker geltend macht als bei früherer Skulptur.⁴⁷

Der Minimalist eignet sich den Rahmen des Ausstellungsraums auf eine Weise an, die den gesamten Raum zum Bildraum werden lässt.⁴⁸ Frieds Ausführungen verdeutlichen, dass in dieser *Erweiterung* des Raumbegriffs durch

45 Foster 1998, S. 592.

46 Der Begriff des Minimalismus ist insofern umstritten, als er eine stilistische Einheit und womöglich eine Gruppenbewegung vorauszusetzen scheint. Bei aller Schwierigkeit, die jede kategorische *-ismen* Beschreibung für die Kunstgeschichte mitgebracht hat und trotzdem es sich im Falle des Minimalismus nicht um eine auf Künstlermanifesten fußende Bewegung im Sinne der historischen Avantgarde handelte, möchte ich hier an diesem Begriff als *terminus technicus* festhalten, um jenes Cluster an Fragen formelhaft benennen zu können, das ich oben präzisiere und das sich über verschiedene Anthologien auch längst als feststehender Begriff konsolidiert hat.

47 Morris 1998, S. 107.

48 Für die Frage, welcher Raum nun zum Bildraum werde, ist es auch interessant, dass Morris selber darauf verweist, dass die minimalistischen Objekte *bislang* auf einen spezifischen Rahmen angewiesen seien: einen Innenraum, der als Galerie- bzw. neutraler formuliert als Ausstellungsraum gelesen wird.

das minimalistische Objekt auch eine Form der Totalisierung steckt, die, gleichwohl sie sich für die *Teilhabe* der Betrachtung öffnet, nichts dem Zufall überlässt. Darin, so scheint mir, steckt die demiurgische Dimension des neuen Konzepts:

Es ist wohl bemerkenswert, meine ich, dass ›die Gesamtsituation‹ genau das meint: *alles* – einschließlich, wie es scheint, des *Körpers* des Betrachters. Nichts in seinem Gesichtsfeld – nichts, das er irgendwie bemerkt – erklärt sozusagen, dass es ohne Belang sei für die jeweilige Situation und folglich für die Erfahrung. Im Gegenteil, damit etwas überhaupt wahrgenommen werden kann, muss es als Teil der Situation wahrgenommen werden. Alles zählt – nicht als Teil des Objekts, sondern als Teil der Situation, in der dessen Objekthaftigkeit entsteht und von der diese zumindest teilweise abhängig ist.⁴⁹

Die Betrachtenden sind Teil der Gesamtkomposition, sind Teil einer Bildlichkeit, die sie nicht ganz erfassen, sondern lediglich errahnen können. Eben diesen Eintritt in das Bild bei einer gleichzeitig unüberwindbaren Distanz zu dem dargebotenen Objekt charakterisiert Fried als enorm beunruhigend. Dabei kommt er zu einer aufschlussreichen Formulierung:

Die Größe der Arbeit, zusammen mit ihrer Einheitlichkeit und Nicht-Bezüglichkeit, *distanziert* den Betrachter – nicht nur physisch, sondern auch psychisch. Man könnte sagen, dass genau diese Distanz den Betrachter erst zum Subjekt *macht* und die betreffende Arbeit ... zum Objekt.⁵⁰

In dieser Beschreibung steckt der Clou *und* das Problem: Was heißt es, dass ein Objekt ein Gegenüber zum Subjekt macht? Fried nimmt es beim Wort. Seine Idee von der erzwungenen Distanzierung durch das Objekt erklärt das Subjekt zum Unterworfenen. Dann aber unterscheidet sich das Betrachter-Subjekt deutlich von dem Subjekt-Begriff moderner Souveränität. Es ist ein Subjekt, das einsehen muss, dass es Teil einer Situation ist, von der es beherrscht wird und die von ihm nicht zu beherrschen ist – zumindest nicht ganz. Die Erfahrung der Subjektwerdung gegenüber dem minimalistischen Objekt lässt sich, wie Sabine Flach in Anlehnung an Rosalind Krauss erklärt, als kritische Aufklärung beschreiben. So zitiert sie Krauss:

Weder altes cartesianisches Subjekt noch traditionelles biografisches Subjekt, ist das minimalistische Subjekt. Ein radikal von den Bedingungen des räumlichen Feldes abhängiges Subjekt, ein Subjekt, das sich im Akt der Wahrnehmung konstituiert, aber immer nur vorläufig, von Augenblick zu Augenblick.⁵¹

Das minimalistische Objekt ist nicht einfach *ohne* Sockel, es ist vielmehr selbst der Sockel für etwas, das es nicht zeigt. Es erschafft (s)einen Bildraum, indem es die Betrachtenden provoziert, Stellung zu ihm zu beziehen – wörtlich wie metaphorisch, indem es sie zum Teil einer Situation erklärt, auf die sie reagieren müssen. Noch einmal Fried:

49 Fried 1998, S. 344f.

50 Ebd., S. 343.

51 Rosalind Krauss zitiert nach Flach 2003, S. 47.

Das Objekt, nicht der Betrachter, muss der Mittelpunkt der Situation bleiben; aber die Situation *gehört* dem Betrachter – es ist *seine* Situation. Oder wie Morris sagte: ›Ich möchte betonen, dass die Dinge im gleichen Raum mit jemandem sind, und nicht ... jemand in einem Raum von Dingen umgeben ist.« [...] die Dinge, die literaristische Kunstwerke sind, müssen den Betrachter gewissermaßen *konfrontieren* – sie müssen, könnte man fast sagen, nicht nur in seinem Raum platziert sein, sondern ihm im *Weg* sein.⁵²

Diese Erfahrung einer *Sperrigkeit* und der aufdringlichen Präsenz der Kunstwerke vergleicht Fried mit einer Bühnenpräsenz. Das Ding, das Objekt wird zum Darsteller. Der Vergleich zum Theater lässt, gleichwohl Fried daran nicht interessiert zu sein scheint, einen weiteren Schluss auf die Funktion der Künstler zu: Diese finden sich in jener Struktur implizit der Seite des Regisseurs zugeordnet, jenes unsichtbaren Szenearrangeurs, der sich durch seinen stets zu behaltenden Überblick auszuzeichnen hat und vom Komparsen bis zur Diva die Figuren seines Spiels dirigiert. Und dennoch, auch wenn das Spiel nach seinen Regeln aufgestellt scheint, kommt es schließlich auch ohne ihn aus. Das ist es, was Fried in der Zugehörigkeitserklärung der Situation an den Betrachter ausdrückt.

Wie Anna C. Chave in *Minimalismus und die Rhetorik der Macht* am Beispiel des bekannten Konflikts um Richard Serras Arbeit *Titled Arc* darlegt, wurde die darin eingeschriebene Geste der Macht auch als solche verstanden – sowohl von gesellschaftlichen Machthabern, deren Präferenz für das Aufstellen von minimalistischen Objekten im öffentlichen Raum am *Titled Arc* deutlich wurde, als auch von nicht in die Entscheidung, aber in die Situation der Skulptur einbezogenen städtischen Passanten, die sich massiv gestört fühlten.⁵³

Der Versuch der Minimalisten, ein Objekt zu schaffen, dass den Betrachtenden tatsächlich gegenüber tritt und sie herausfordert, oder, um es wie Georges Didi-Huberman zu formulieren, sie »anblickt«, führte dazu, dass – bewusst oder unbewusst – ein idealisiertes menschliches Durchschnittsmaß in die Formen eingearbeitet wurde.⁵⁴

52 Fried 1998, S. 344.

53 Richard Serra realisierte 1981 auf einem Platz in Manhattan die Arbeit *Titled Arc*, die in ihrer Massivität und Schiefelage so bedrohlich wirkte, dass man sich nicht mehr darunter hindurch zu gehen traute und der Platz als solcher für das öffentliche Leben verloren ging. Daran entzündete sich ein öffentlicher Streit. Chave sieht die machtvollen Geste des Objekts in Graffiti, Urin und Petitionen zu seiner Beseitigung beantwortet. 1989 wurde *Titled Arc* demontiert. Vgl. Chave 1998, S. 666–671.

54 Didi-Huberman 1999, darin insbesondere das Kapitel *Anthropomorphismus und Unähnlichkeit*, S. 103–134.



Abb. 65 a, b: Robert Morris, o. T., 1961

Die obere Abschlusskante der minimalistischen Objekte bemisst sich, wie Morris mit Verweis auf die Kuben von Robert Smith deutlich macht, häufig auf 1,80m. Das bedeutet, dass die Arbeiten mehr oder weniger auf Augenhöhe der Betrachtenden abschließen, um sie zu einer Art spiegelbildlichen Gegenüber zu machen.⁵⁵ Es gibt eine Arbeit von Morris, *Untitled (Standing Box)* von 1961, mit der er diesen versteckten oder latenten »Anthropomorphismus« des minimalistischen Objekts gleichsam ironisch aufdeckt: eine aufgestellte, aus rohen Latten gezimmerte Box, die an eine einfache Sargkiste erinnert.⁵⁶ Wie um diese Assoziation zu manifestieren, gibt es ein Foto von

55 Auf eine subtile Weise schreibt sich bereits in diese Bemessung der Minimal Art die Normierung eines Subjektstandpunktes ein, die ausschließend funktioniert: Denn die mittlere Größe (1,80 m) bezieht sich deutlich auf ein männliches, euro-amerikanisches Durchschnittsmaß (vgl. Chave 1998). Eine andere Form der Normierung schien der betont *gestählte* Auftritt der minimalistischen Objekte vorzunehmen: Eisen und Holz, minderwertige Fertigungsmaterialien, die im industriellen Fertigungsbereich und dem Bau eine wichtige Rolle spielen, wurden für große und schwere Objekte mit möglichst geschlossenen Oberflächen, die zumeist einen nicht einsehbares Volumen umschlossen, eingesetzt. Daraus ergab sich eine Ästhetik, die mit Mächtigkeit und eher abweisenden Oberflächen auftrat. Die dagegen eher fragilen Knoten- und Netzstrukturen Eva Hesses oder die Latexarbeiten von Benglis und Wilke brachen mit der Ästhetik dieser massiven und glatten Oberfläche und betonten dagegen Porosität, Falten, Risse, Blasen und chaotische Strukturflächen. Zur Problematik der Einschreibung von Geschlecht in die Rezeption von *Minimal Art* und *Postminimal* vgl. die Dissertation von Reinhild Feldhaus 2003 und Stoops 1996.

56 Zu der Konnotation des Sarges vgl. die aufschlussreichen Ausführungen Georges Didi-Hubermans zu den Bezügen zwischen den Hohlformen eines leeren Grabes (Christi) und denen der Minimalisten, Didi-Huberman 1999, S. 19–32.

Morris, das den Künstler in der Kiste stehend zeigt, ihn also gleichsam als menschliches Maß im Bild zur Verfügung stellt. Auf diese Fotoinszenierung zu dem Objekt zurückverweisend, entsteht ein Jahr später die Arbeit *I-Box* (1962), welche die latente Form als ein sich zum Maß der Dinge Machen ironisiert und die Körperthematik sowie Selbstbezüglichkeit der Body Art antizipiert. In *I-Box* sieht man ein schwarz-weißes Foto des nackten, stehenden Morris in einer an der Wand montierten schränkchenartigen Schachtel. Der zu öffnende Deckel und der Hohlraum mit dem Foto sind in der Form eines großgeschriebenen I's geschnitten. Die verspielt anmutende Arbeit lässt sich wie ein Kommentar *avant la lettre* lesen, der die Wende vom Objekt, dem Kunstwerk, zum Subjekt – als Kunstwerk – ironisch vorwegzunehmen schien.⁵⁷

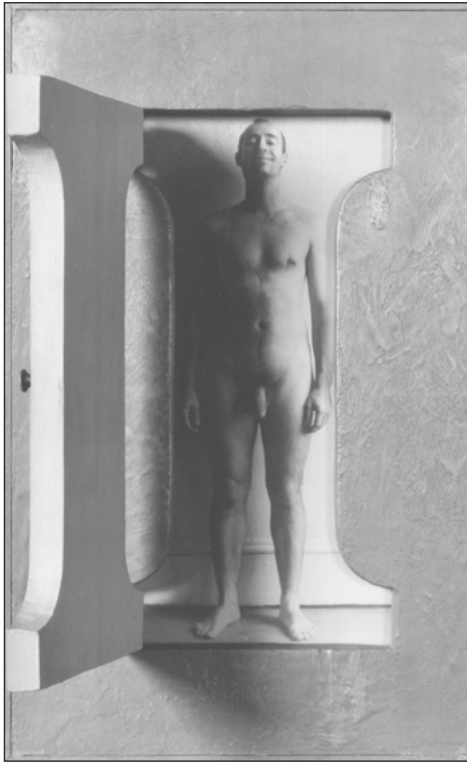


Abb. 66: Robert Morris, *I-Box*, 1962

57 Schjeldahl betrachtet die Ablösung des Minimalismus durch die Body Art als geradezu zwingende Entwicklung: »Der Kult des Unpersönlichen in der ersten Generation der Minimal Art war immer etwas unpassend gewesen. Eine Trickserei um ein Thema herum – das Ego des Künstlers –, [...]. Schließlich waren auch minimalistische Kunstwerke von *jemand* gemacht worden – von jemand mit Motiven und Einstellungen, in denen mehr Leben war als in dem theoretischen Schrumpfungszustand namens »Intention« [...]. Die Arbeiten von Andre, Morris, Flavin und sogar LeWitt erinnerten oft geradezu gespenstisch an eine Art Fernbedienung«, Schjeldahl 1998, S. 584.

Body Art. Die neue Sichtbarkeit des KünstlerInnenkörpers

Der Begriff der *Body Art*, unter dem nahezu alle Arbeiten subsumiert werden, die sich seit Ende der 1960er Jahre bis Ende der 1970er mit dem eigenen Körper befassten, bezeichnet kein einheitliches Konzept, sondern eine Vielzahl von Ansätzen, die eher symptomatisch als kategorisch zusammengefasst werden können.⁵⁸ 1970 stellt Willoughby Sharp in der Zeitschrift *Avalanche* erste »nicht-definitive« Beobachtungen zu neun Beispielen seit 1969 an, in denen Künstler – Sharp bezieht sich ausschließlich auf männliche Protagonisten der jungen Szene in Amerika – ihren eigenen Körper als Instrument (*tool*), Ort (*place*) oder Requisite (*prop*) verwendeten.⁵⁹ 1971 schreibt Cindy Nemser in *Arts Magazine* bereits zu dem Phänomen: *Subject – Object. Body Art*. Nemser eröffnet ihre Überlegungen mit einem Zitat Maurice Merleau-Pontys zur Doppeltheit des Körpers: Merleau-Ponty erklärt, dass der Körper nicht wie Dinge in den Raum gestellt sei, sondern ihn bewohne oder in ihm hause (*inhabits or haunts space*) und dass es eine andere Bedeutung habe, den Körper im Raum zu bewegen, als Dinge, weil der Körper gleichzeitig das

58 Für die körperbetonten Materialschlachten des Wiener Aktionismus' etwa gilt, dass sie sich zwar auch als eine gestische Fortführung malerischen Aktionen erklären lassen, dass sie sich aber ebenso deutlich gegen Katholizismus, Heimatideologie, die geschichtliche Leugnung der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus und die bürokratische Enge ihres Landes richteten. Der New Yorker Kontext war notwendigerweise ein anderer: Wie Roselee Goldberg (1979) darlegt, war hier durch europäische Exilanten eine direkte Verbindung zu den Vorkriegsavantgarden gegeben (vor allem Bauhaus, Dada und Surrealismus). In der neuen Umgebung aber wurde eine Fortführung der Geschichte gesucht, die neue Einflüsse aufnahm und sich in die Kunstgeschichte als spezifisch amerikanische Entwicklung einschrieb: Action Painting, Pop Art und Minimalismus. In Deutschland dagegen wurden etwa die Aktionen von Vostell und Beuys stark psychologisierend gedeutet und galten als Teil einer »Bewältigung« der Traumatisierungen durch die NS Zeit. Andere Länder wie Frankreich und England, vor allem aber auch Brasilien, Jugoslawien, Italien oder Polen, verschwanden nahezu ganz in der Kartografie der Body Art, obwohl einzelne Positionen hier später gerade für ihre explizite Körperthematik Anerkennung fanden.

59 Willoughby Sharp (1970) dürfte einen der ersten Versuche unternommen haben, jenes Phänomen zu erfassen, das wenig später unter dem Begriff Body Art bekannt wurde – wobei in den ersten Jahren im deutschsprachigen Raum auch die Begriffe der Körperkunst und Körpersprache geläufig waren, bevor sich die englische Bezeichnung durchsetzte (vgl. Kat. Körpersprache/ Bodylanguage Graz 1974 und Körpersprache Berlin 1975, Kemp 1975). Max Kozloff (1975) datiert die entsprechende Tendenz ästhetischer Praktiken von 1968–1974 und Doris Krystof führt den Begriff für das *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002) mit einem Zitat von Francois Pluchart aus dessen *Erstem Manifest der Body Art* (1974) ein: »Body Art ist nicht der Abwasserkanal der großen malerischen Abtreibungen des 20. Jahrhunderts. Sie ist kein neues künstlerisches Konzept, das stillschweigend in einer bankrotten Kunstgeschichte aufgeht. Body Art ist exklusiv, arrogant und unversöhnlich«, Pluchart zit. nach Krystof 2002, S. 40. Eine dem Rahmen dieser Arbeit dienliche, historische Differenzierung nehme ich in diesem Unterkapitel vor.

sei, worüber wir den Raum erfahren. Mit der dann folgenden Wendung verdeutlicht er, dass der Ausdruck des Körpers zugleich eine kulturelle Schnittstelle ist, das heißt, dass der Körper nicht nur im Sinne der Innenschau des Subjekts der Ort der sinnlichen Wahrnehmung und Gefühle ist, sondern auch Ort ihrer Vermittlung:

For us the body is much more than an instrument or a means; it is our expression in the world, the visible form of our intentions. Even our most secret affective movements, those most deeply tied to the humoral infrastructure, help to shape our perception of things.⁶⁰

Nemser zufolge haben WissenschaftlerInnen, PhilosophInnen, PsychologInnen und KünstlerInnen erkannt, dass Menschen keine passiven EmpfängerInnen von Zeichen und Signalen aus der Umwelt sind, sondern im Gegenteil, aktive Agenten, die in einen nie endenden Dialog zwischen sich selbst und der Welt um sie herum eingebunden sind. Die Frage, die diese Erkenntnis provoziert und der sich die frühe Body Art zuwendet, ist für sie folgende:

The problem now is how to record and express these active environmental transactions as part of a man's simultaneously subjective-objective existence.⁶¹

Nemser charakterisiert die Körperarbeiten von Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Vito Acconci und anderen als eine Erforschung der Ausgangssituation. Der eigene Körper werde hier in seinem hybriden Status, gleichzeitig Subjekt und Objekt zu sein, untersucht. Bereits Duchamp habe mit der Rasur eines Sterns auf seinem Hinterkopf den eigenen Körper zum Werk (Objekt) gemacht – erst recht mit seiner Verwandlung in die Figur *Rose Sélavy*. Jackson Pollock habe den Duchampschen Ansatz, sich selbst (*the artist's entire being*⁶²) zum Werk zu machen, auf einer anderen Ebene weitergeführt, indem er sich buchstäblich im Akt des Malens in seine Malerei hineinbegeben habe. Mit Morris' Überlegungen zu seinen spezifischen Objekten erklärt Nemser, dass es hier darum gegangen sei, alles Störende und Indirekte zu eliminieren, um in der Konfrontation mit dem Objekt eine Form unbedingter Präsenz zu erreichen, die das Bewusstsein des Subjekts von sich selbst zu einem unmittelbaren Erleben steigern sollte. Dass der Künstler in der minimalistischen Skulptur an sich aber außen vor geblieben sei, habe eine weitere Entwicklung der ästhetischen Suche nach der Einheit von Autor und Werk erforderlich gemacht, die Nemser am Beispiel von Bruce Naumans Praktiken erklärt: Hier habe sich der Künstler den eigenen Körper einverleibt (*incorporate*), »both as phenomenon and as activator into the total conception of his artwork.«⁶³ Nemser's Argumentation legt es nahe, in den Arbeiten der Body Art vor allem den Versuch der KünstlerInnen zu sehen, sich eine Form der unbedingten Präsenz zu verschaffen, die das eigentliche Werk und mit ihm den Künstler/die Künstlerin unverfügbar machen sollte:

60 Merleau-Ponty zit. nach Nemser 1971, S. 38.

61 Nemser 1971, S. 38.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 40.

First of all, they work within real time and space and with themselves in terms of their own identities. Secondly, whether their works use the media of live performance, film, photographic documentation, tape recording, videotapes, or written information, these pieces are not considered to be actualized unless carried out by body itself.

Den Sinn der Körperaktionen sieht Nemser nicht zuletzt in der Form der Übertragung, die in einem empathischen Sinn auch die Betrachtenden einbeziehe. Wenn Nauman etwa in Zeitlupe eine lange Rolle Gaze aus dem Mund ziehe, könne der Betrachter oder die Betrachterin schließlich nicht anders, als die Aktion als eine Erschütterung am eigenen Körper zu erfahren. Nemser verdeutlicht, dass es in der frühen Body Art vor allem um das schwierige und neu zu verhandelnde Verhältnis von ›Künstler‹, ›Werk‹ und ›Betrachter‹ ging. In der gleichzeitigen Verwendung des Körpers als Material und als Instrument seien die reale Zeit und der spezifische Ort stärker in die Arbeit einbezogen als je zuvor. Die Intensität der durch die Körperaktion geschaffenen Situation liegt in dem Moment, in dem KünstlerIn, Werk und BetrachterIn eine schier unlösbare Verbindung einzugehen scheinen.

Der Körper als bloße Materie und Kunstwerk

Ein Jahr zuvor hatte Willoughby Sharp in *Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts* Theme of die signifikante Verwendung des eigenen Körpers vor allem auf die entpersonalisierende Dimension bezogen:

The artists feel no need to vent their personal emotions in their work. The artist's own body is not as important as the body in general. The work is not a solitary celebration of self. As someone said ›It's more about using a body than autobiographical. The personality of the artist refines itself out of the work, impersonalizes itself.‹⁶⁴

Diese Form der Abstraktion des eigenen Körpers zu einem bloßen Gegenstand für die künstlerische Arbeit bezieht sich, so Sharps frühe Argumentation, auf ein skulpturales Denken. Auch er verdeutlicht, dass es dabei um prozessuale, räumliche und zeitliche Dimensionen ästhetischer Erfahrung – Formen der Reduktion und Isolation von Körperbewegungen – ging, die dem minimalistischen Verständnis des spezifischen Objekts nahe kamen.⁶⁵ Neben dem Bezug zum Minimalismus aber sieht Sharp auch einen interessanten Bezug zur Land Art gegeben. Er vergleicht die Strategien, sich in den Boden einzuschreiben und Spuren zu hinterlassen, mit den Techniken, den eigenen Körper zum Ort skulpturaler Einschreibungen zu machen: »Some of these artists have turned from cutting into the land to cutting into their own bodies.«⁶⁶

64 Sharp 1970, S. 14.

65 Vgl. zu der Einschreibung des minimalistischen Begriffs von Spezifität in den Body Art Diskurs: Engelbach 2001, Osswald 2003 und Flach 2003.

66 Sharp 1970, S. 14.

Der erste Abschnitt, der den Körper als Instrument zur Markierung bespricht, beginnt mit einer These, die Sharp am Werk von Richard Long erklärt, dessen in die Landschaft gelaufene geometrische Zeichnungen auch als eine skulpturale Technik gesehen werden können. Er zieht einen Vergleich zu den *Imprints* (1961) von Yves Klein, auch wenn dieser den direkten Kontakt zum Material geradezu vermieden habe und eher an der Theatralik der Aufführung interessiert gewesen sei. Zwei Arbeiten, die Sharp als aktuelle Beispiele körperlicher Gravuren bespricht, provozieren Assoziationen, die den skulpturalen, innerästhetischen Diskursrahmen verlassen: So klingt etwa in Dennis Oppenheims Titel *Ground Maneuvers* (1969), aber ebenso in John Gibsons's *Ground Level* (1970) Aktion, in der der Künstler Liegestütze im Matsch machte, um Energie in Form eines Grund Drucks (*ground pressure*) zu kennzeichnen, eine militärische Konnotation an. Darin zeigt sich, bewusst oder unbewusst, ein Verweis auf die staatliche Verobjektivierung des soldatischen Körpers, die diesen gleichsam zum bloßen Material politischer Techniken erklärt. Der Bezug zu militärischen Strategien, Techniken und Begriffen lässt an die gleichzeitigen Einsätze amerikanischer Soldaten in Vietnam denken. Eine andere irritierende Arbeit ist *Projections: Anti-Materialism* (1970) von Barry LeVa, der so häufig wie er konnte gegen eine Museumswand lief, bis sich, darauf weist auch Nemser hin, Blutspuren auf der Wand abzeichneten, die als ein indexikalisches Zeichens seiner Existenz wie seines Willens gelesen werden können. Die aggressive Geste gegen den eigenen Körper ist hier lediglich auf indirekte Art als *militant* zu verstehen. Das vergebliche Einrennen der Museumswand, der Grenzen der Institution, scheint nicht auf die staatliche Verobjektivierung des Soldatenkörpers zu reagieren, sondern auf eine andere Gefährdung, nämlich die des Künstlers innerhalb des Systems Kunst. Sharps nächster Abschnitt verdeutlicht in Anlehnung an Carl Andre, dass der Körper hier nicht *an einem* Ort sei, sondern *der* Ort sei, den die Arbeiten markieren und besetzt halten. Die gleichsam territoriale Auffassung vom Körper erklärt ihn zum umkämpften Gebiet. Dass der Körper in den fotografisch oder filmisch dokumentierten Aktionen dabei meistens komplett aus einer alltäglichen Umgebung herausgelöst ist und isoliert als eine Art Rahmen und Hintergrund für die jeweilige Aktion fungiert, mache die ganzen Arbeiten, so Sharp, irgendwie rätselhaft. Die Stärke der Body Art Werke liege in den Fragen, die sie dadurch provozieren. Mit dieser Beobachtung aber schließt sich der Kreis zwischen minimalistischem Objekt und den angesprochenen Werken der Body Art, die den eigenen Körper gleichsam zu jenem spezifischen Objekt werden lassen, von dessen rätselhaftem Schweigen bereits eben die Rede war.

In der letzten Kategorie, dem Körper als Requisite, geht Sharp auf Arbeiten ein, die den Duchampschen Ready-made Gedanken erweitert hätten, indem sie den Körper als ein Gefundenes (*objet trouvé*) thematisieren. Prozesse wie Lachen, Atmen, Gehen, Rennen werden in scheinbar entsubjektivierter, »reiner« Form gezeigt.⁶⁷ Streng genommen aber sei es den Künstlerinnen unmöglich, so Sharps eigene kritische Äußerung zu der von ihm gestützten

67 »These films are extraordinary in that while Nauman goes through these regular procedures in a hyperconscious manner, he doesn't appear in the least bit self-conscious. Even the more artificially structured events like dancing on a taped square on his studio floor, Nauman executes in the most natural way, giving an appearance of studied relaxation«, ebd. S. 17.

These von einer Objektivierung und Entpersonalisierung des Körpers, den eigenen Körper als ein Objekt zu verwenden, da er erst als Kadaver zu einem reinen Objekt werde. An dieser Stelle führt er einige Arbeiten an, die entweder mit der Inszenierung des eigenen Körpers als einem toten arbeiteten oder aber planten, einen toten Körper auszustellen – etwa John Baldessariss Vorschlag, einen Leichnam in einem gläsernen Gefrierschrank im MoMA auszustellen oder Keith Arnatts vom deutschen Fernsehen übertragene Aktion *Self-Burial* von 1969 im Central Park.⁶⁸

Auch Max Kozloff weist mit Alan Sonfists *Last Piece* (1973) darauf hin, dass die Verlängerung und Erweiterung der minimalistischen Idee in der Body Art eine Crux hat, die sie zu übersehen scheint: ihre Leugnung des Lebens.⁶⁹ In der erwähnten Arbeit von Sonfist zeigt sich der Künstler als Leichnam auf einer Fotografie und erklärt in einem begleitenden, testamentarischen Konzept, dass er seinen Körper nach seinem Tod dem Museum of Modern Art vermache. Die Verwesung und den Zerfall seines Körpers erklärt Sonfist damit zu seinem letzten Werk. Diese Inszenierung zum *Tod des Künstlers* ist, bewusst oder unbewusst, als ein ironischer Hinweis auf die Maßlosigkeit der schöpferischen Phantasie zu lesen, den eigenen Tod durch den Akt einer Willenserklärung negieren zu wollen.

»Their bodies and ours«⁷⁰ - Kozloffs These vom leidenden Werk

Der Text *Pygmalion Reversed* von Max Kozloff, den der Künstler und Kritiker in der Zeitschrift *Artforum* 1975 veröffentlichte, unternimmt einen weiteren, interessanten Versuch, die Entwicklung der Body Art mit ihrer irritierenden Durchmischung der Subjekt-Objekt-Relationen einzuordnen. Kozloff beginnt mit der Frage, ob ein Kunstwerk leiden könne, welche er beantwortet: »yes, if it is incarnated in a body; if, somehow, the body acts as the ground upon which an art meaning may be inscribed.«⁷¹ Kozloff erklärt die Body Art der 1970er Jahre durch ein in die Krise geratenes Künstlerimage. Der Körper des Künstlers/der Künstlerin wird zu einer bloßen Matrix, einem Material, in das sich der Gestus der künstlerischen Idee einschreibe. Die Inkarnation des Werkes im Körper des Künstlers sei die Möglichkeit dem Werk einen spezifischen, selbst definierten Rahmen zu verleihen. Der weißen Leinwand vergleichbar, fungiere der Körper als eine begrenzte Fläche, auf welcher der Künstler oder die Künstlerin etwas in Erscheinung bringe.⁷² Damit aber ist die Trennung zwischen schaffendem Subjekt und erschaffenem Objekt an ih-

68 Sharp 1970, S. 16.

69 Kozloff 1975, S. 37.

70 Ebd., S. 30.

71 Ebd.

72 Roselee Goldberg (1979) führt diese These zum Körper als rahmendem Grund am Beispiel von Acconci aus, dessen ästhetische Fragen ihn von dem weißen Papier als Fläche der Poesie Abstand nehmen ließen und dessen Performances somit als eine Form der konkreten Poesie zu verstehen seien: »Around 1969, Acconci used his body to provide an alternative ›ground‹ to the ›page ground‹ he had used as a poet; it was a way, he said, of shifting the focus from words to himself as an ›image‹. So instead of writing a poem about ›following‹, Acconci acted out *Following Piece* as a part of ›Street Works IV‹ (1969)«, Goldberg 1979, S. 100.

re logische Grenze geraten. In dieser Entwicklung liegt so etwas wie der kritische Endpunkt modernen Denkens, dessen Wille zu Reduktion und Unbedingtheit sogar den eigenen Körper als bloßes Material zu beherrschen sucht. Der Titel *Pygmalion reversed* verrät die eigenwillige Umkehr des schöpferischen mythischen Gedankens von der Verlebendigung des Objekts, die darin steckt:

The chief difference comes out of what happens to Pygmalion. Instead of the fable of the stone statue that changed into a living body, we now have the story of the animate body that doubles back into inanimate art.⁷³

Die Kritik Kozloffs setzt an der Beteiligung der dritten Instanz an, der Position der Betrachtenden, deren empathische und voyeuristische Anwesenheit benötigt werde, um die neue Dimension des Schöpfungswillens, die »demiurgische«⁷⁴ Auflehnung der KünstlerInnen gegen ihren Niedergang zu bezeugen. Dabei problematisiert Kozloff auch die Kunstkritik, die jene Werke allein in ihrer ästhetischen Logik beschreibe, nicht aber darüber hinaus Fragen an das kulturelle Phänomen als solches stelle.⁷⁵

But we never had to empathize, as we do now, with the physical violence that materializes art because it has become dramatized by the artist who plays the role of its victim.

Der Künstler/die Künstlerin unterrichte, wenn auch vielleicht unbewusst, das Publikum davon, dass eine Beherrschung des physischen Selbst eine ›Tötung‹ der Instinkte, Bedürfnisse und Nerven erfordere. So liege zwischen den Arbeiten von Dan Graham (*Body Press* 1972) oder Eleanor Antin (*Carving. A Traditional Sculpture* 1972) und Chris Burden (*Deadman* 1972) das weite Feld der Körperarbeiten als »social manipulators«⁷⁶. Schließlich sei eine narzisstische Sensationslust – auf beiden Seiten – nicht mit einem kreativen Akt oder einer ästhetischen Erfahrung gleichzusetzen. Selbstkritisch spricht Kozloff an, dass seine Position den Verdacht erzeuge, die Freiheit von Kunst nicht anzuerkennen und, schlimmer noch, die Betrachtenden zu entmündigen, in dem er sie als manipulierbar anspreche, statt komplexe Lesarten einzuräumen.⁷⁷ Um dieser Kritik zu begegnen, geht er im hinteren Teil des Textes auf künstlerische Beispiele ein, die einen reflexiveren und/oder gebrocheneren Umgang mit der Verwendung des eigenen Körpers erkennen ließen. Am Beispiel der Arbeiten von Eleanor Antin, Lynda Benglis und Hannah Wilke spricht er die feministischen Einflüsse auf die Frage nach den Besitzansprüchen am eigenen Körper an. Aber auch die Selbstinszenierungen von Urs Lüthi dienen ihm dazu, auf Brüche und Abweichungen aufmerksam zu machen, die sich nicht in die Logik jenes Herrschaftsdenkens integrieren ließen,

73 Kozloff 1975, S. 37.

74 Ebd., S. 37.

75 Vgl. ebd. S. 31–33. Diese Problematisierung lässt sich etwa auf den Text von Sharp (1970) und teilweise auch von Nemser (1971) beziehen. Die Kritik Kozloffs selbst ist aber nicht unproblematisch, insofern sie ihrerseits Gefahr läuft, den Körper im Bild zu sehr zum realen Körper zu erklären.

76 Ebd., S. 36.

77 Vgl. S. 37

das die Verwandlung des männlichen Künstlers in eine weibliche Figur als adamistische Schöpfungsphantasie ausweise. Für Kozloff ist die Form der Selbsterschaffung, die einige der Body Art Künstler – und hier ist Chris Burden für ihn ein wichtiges Beispiel – in der Art ihrer demonstrativen Beherrschung ihres eigenen Körpers vortrügen, Symptom eines »Gebärneids« (*birth envy*), der sich in der Leugnung der eigenen Begrenztheit artikuliere.

Verfolgt man die Argumentation Kozloffs weiter, so wäre jene Body Art, die der Autor vor Augen hat, gleichsam als letzte Bastion der Moderne zu verstehen. In der Geste der Aneignung und Unterwerfung der »eigenen Natur« in Form einer ästhetischen Instrumentalisierung des eigenen Körpers versteckt sich das Pathos jener Herrschaftsgeste, mit der sich der traditionell männlich konnotierte Geist über das weiblich kodierte Fleisch, den Körper als bloße Materie, hinwegsetzt. Der Körper wird als Zeugnis einer erfolgreichen Disziplinierung ausgestellt, die sich scheinbar gerade nicht an den konformistischen Idealen der Gesellschaft bemisst – wie sie durch den Leistungssportler, den schönen und fetischisierten Star oder den soldatischen Diensthaber verkörpert werden –, sondern an einem individuellen Eigensinn. Demnach wären jene asketischen, stoischen, solipsistischen und selbstverletzenden Praktiken der Body Art Künstler, auf die Kozloff rekurriert, als eine Neuauflage des Mythos' vom sich selbst beherrschenden, souveränen Bewusstsein zu werten.

Eine derartige Lektüre scheint durch die von Dennis Oppenheim eingenommene *Reading Position for a 2nd Degree Burn* (1970) nahe gelegt⁷⁸: In der zu den ersten Werken der Body Art zählenden Arbeit sieht man auf zwei Fotos (Farbe) zwei Zustandsbeschreibungen eines Körpers, die durch eine zeitliche Differenz voneinander gekennzeichnet scheinen. Ein junger Mann mit entblößtem Oberkörper wird in einer frontalen, schrägen Aufsicht im Sand liegend fotografiert. Der Ausschnitt beschränkt sich ab dem Hosensbund auf den Oberkörper. Seine Arme liegen nah beim Körper und seine Augen sind geschlossen. Auf seiner Brust liegt, wie nach einer ermüdenden Lektüre kurzzeitig dort abgelegt, ein großes und schweres, aufgeschlagenes Buch: *Tactics* von William Balck, eine 1911–1914 herausgegebene Schrift zu den Taktiken der Kavallerie und Artillerie, wobei zunächst nur der Titel auf dem Einband deutlich lesbar hervorsticht. So weit das erste Foto. Auf dem zweiten Bild, das einen vergleichbaren Ausschnitt wiederzugeben scheint, fehlt das Buch und an seiner Statt zeichnet sich nun ein helles Rechteck auf der Haut des Mannes ab, die dort, wo sie nicht bedeckt war, von der Sonne deutlich gerötet zu sein scheint – durch eine Verbrennung zweiten Grades, wie der Titel sagt. Die Bildunterschrift spricht von der Belichtungszeit und analogisiert damit die auf UV Strahlung reagierende Pigmentierung der Haut mit der Schwärzung belichteter Silbersalze in der Fotochemie.⁷⁹: Diese metaphorphisch durchaus übliche Gleichsetzung von Haut und fotosensitiver Beschichtung hat in ihrer gleichsam wörtlichen Umsetzung, in der sie sich direkt in den Körper als Bild- und das heißt Bedeutungsträger einschreibt, eine schockierende Wirkung. Das eventuell mögliche Mitleid mit dem sonnenver-

78 Diese Arbeit Oppenheims ist bereits Teil der Beispiele bei Sharp (1970, S. 15). Auch bei Kozloff wird sie berücksichtigt (mit Abbildung) und auf die Frage der empathischen Übertragungen bezogen, vgl. ders. 1975, S. 32–33.

79 Die Bildunterschrift zu der Abbildung im Artikel Kozloffs gibt zu dem zweiten Bild folgende Präzisierung: »1970; exposure: five hours. Temperature: high of 84«, ebd., S. 32.

brannten Schläfer wird durch die deutliche Absicht, von der die fotografische Dokumentation zeugt, zurückgehalten – was aber nicht bedeutet, dass die Bilder nicht dennoch an das Gedächtnis der Betrachtenden von schmerzhaften Sonnenbränden rühren. Da sich die Spannung dieser Erinnerung nun aber nicht in der empathischen und projektiven Anteilnahme lösen lässt, bleiben die Betrachtenden auf sich zurückverwiesen und können gegenüber der Handlung des Künstlers nur in Erstaunen versetzt werden. Und in eben dieser Reaktion lässt sich eine Machtgeste sehen, die als eine Taktik Oppenheims zu lesen wäre, mit der ein *sichtbar sensibler* und *denkbar intelligenter* Künstler seine Verletzung umwendet und weitergibt. Durch die Übertragung wird sein Schmerz zu einer Schwäche der Position der Betrachtung. Diese Umkehrung, von der Kozloffs Ansatz zeugt, die ich hier aber über seinen Text hinausgehend betone und ausführe, stellt eine Veränderung gegenüber dem traditionellen Bild des an seiner außergewöhnlichen Empfindsamkeit leidenden Künstlers dar: Der konzeptuelle Ansatz Oppenheims, den er in Form des Buchtitels mitlesen lässt, verweist auf die militärische Beherrschung des Körpers, indem er das Ergebnis einer kalkulierten Operation zeigt. Barbara Engelbach hat die Bezüge des Künstlerbildes der Body Art zur Ikonografiegeschichte und Symbolik des »Schmerzenmanns« und ihrem »Spektakel der Männlichkeit« an Beispielen der Arbeiten von Dennis Oppenheim und Chris Burden herausgestellt.⁸⁰ In *Back to You* von 1974, einer Videoperformance, in der Chris Burden BesucherInnen eines Fahrstuhls durch ein Schild dazu aufforderte Reißzwecken in seinen Körper zu stechen, während die Aktion gefilmt und per Video in die Eingangshalle übertragen wurde, ist die Interaktion zwischen Betrachtenden und dem Künstlerkörper als Werk noch direkter angesprochen.⁸¹ Durch die direkte Aufforderung zur Handlung sind die Betrachtenden hier von Anfang an als potentielle Täter adressiert und gleichzeitig bleibt es ihnen überlassen, die Aufforderung anzunehmen. Die Verletzung wird sich jedoch, wie der Titel verdeutlicht, auch gegen sie selbst richten – durch eine Umkehrung, die ihnen den Stachel der Schuld ins Fleisch treibt. Wie oft an feministischen Performance-Arbeiten argumentiert wurde, beispielsweise bei Gina Pane oder VALIE EXPORT, steht die Frage der empathischen Übertragung von Schmerz hier in einem anderen Kontext. So wird die Künstlerin zwar auch hier als »exemplarisch Leidende« (Engelbach) vorgeführt, ihre Aktion wird aber, im Unterschied zu der Rezeption einer Arbeit wie etwa *Shoot* (1971) von Chris Burden, in der Regel nicht mit einer Heroisierung ihres Willensaktes gegen den eigenen Körper in Verbindung gebracht.⁸² Engelbach warnt jedoch vor einer vereinfachenden Trennung, die bei den männlichen Body Art Künstlern den Willen zur Überwindung des Körpers sieht, bei den weiblichen dagegen einen Hinweis auf seine Verletzbarkeit.⁸³ Um eine solch pauschale Unterscheidung zu vermeiden, müssen die Kriterien kritisch geprüft werden, nach denen über unterschiedliche Gesten und Positionen geurteilt wird. Die Arbeiten von Vito Acconci werden beispielsweise von Jones, Osswald und von Bismarck als Reflexionen auf ein in die Krise geratenes, männliches Künstlerbild reflektiert und in ihrer komple-

80 Engelbach 1997 und dies. 2001, S. 169ff.

81 Engelbach bringt diese Arbeit mit dem berühmten Milgram-Experiment (1960–63) zur Bereitschaft, anderen Menschen auf Kommando Schmerzen zuzufügen, in Verbindung (dies. 2001, S. 96–98).

82 Vgl. ebd., letztes Kapitel *Der Körper im Schmerz*, S. 150 ff.

83 Ebd., S. 192.

xen und ambivalenten Untersuchung geschlechtlicher Konnotationen hoch geschätzt.⁸⁴

Ein Jahr nach der Veröffentlichung von Kozloffs Thesen in der Zeitschrift *Artforum*, nimmt Lucy Lippard in *Art in America* eine weitere Differenzierung der Posen und Gesten der Body Art aus feministischer Perspektive vor.⁸⁵ *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art* tritt dabei gezielt an den scharfen Grat der möglichen Festschreibung einer grundsätzlichen Differenz zwischen den ästhetischen Haltungen von Künstlerinnen und Künstlern.⁸⁶ Lippard bezieht ihre Unterscheidung einerseits auf die Rezeption, die den behaarten Rücken Acconcis problemlos als Künstler (an)erkenne, die *gleiche* Darstellung einer Künstlerin dagegen des Narzissmus bezichtige.⁸⁷ Andererseits trifft sie bezogen auf die künstlerischen Positionen selber folgende Unterscheidung: Künstlerinnen hätten, insofern sie sich mit ihrem Körper als Schauplatz kultureller Einschreibungen identifizierten, tatsächlich

84 Vgl. Jones 1998. Anja Osswald zeigt in ihrer umfassenden Interpretation der Arbeit *Conversions* (1971), in der Acconci sich Brusthaare mit einem brennenden Streichholz entfernt, seine Brust so zusammendrückt, dass sie weibliche Formen anzunehmen scheint und seinen Penis zwischen den Beinen versteckt und im Mund seiner hinter ihm knienden Partnerin Kathy Dillon »verschwinden lässt«, die vielschichtige und ambivalente Inszenierung geschlechtlicher Identität des Künstlers auf. Sie untersucht die Ambivalenz bezogen auf die in der Beziehung zur Partnerin verhandelte Geschlechterdifferenz und den Topos von Effeminierung und Travestie (im Vergleich zu Marcel Duchamps Selbstinszenierungen als Rose Sélavy). Auch Beatrice von Bismarck befasst sich mit der Frage der möglichen Ambivalenz in Acconcis Inszenierungen männlicher Identität (Bismarck 2000).

85 In einer Fußnote bezieht sich Lippard auf Kozloffs Publikation und kritisiert ihn als jüngstes Beispiel eines diskriminierenden Kunstdiskurses, der den Beitrag der Künstlerinnen verschweige. So verweise er nur auf wenige Künstlerinnen und unter den zwölf Abbildungen befände sich nicht eine einzige Arbeit einer Frau (Lippard 1976a, S. 81). Heute scheint diese Kritik überraschend, da man Kozloffs Text gemessen an anderen zugute halten kann, das Thema Geschlecht überhaupt so entschieden einbezogen und eine Kritik an patriarchalen Schöpfermythen formuliert zu haben.

86 Wie Laura Cottingham in *Shifting Ground: On the Critical Practice of Lucy R. Lippard* (Cottingham 2000, S. 1–45) kritisch anmerkt, ist Lippards feministischer Ansatz mit problematischen Einschränkungen verbunden. Lippard vertrete einen Mainstreamfeminismus der weißen, heterosexuellen, amerikanischen Mittelschichtsfrau, der gegenüber den Belangen anderer, wie den – zumeist gesellschaftlich schlechter gestellten – Frauen anderer Ethnien, unempfindlich gewesen sei. Außerdem habe Lippard die Frage der Sexualität nicht auf der Höhe des feministischen Theorie-Diskurses jener Zeit reflektiert – was nach Cottingham möglich gewesen wäre, wenn sie sich etwa auf die Schriften von Shulamith Firestone oder Kate Millet bezogen hätte (ebd., S. 21 und 36).

87 »It was not just shyness, I suspect, that kept many women from making their own body art from 1967 to 1971 when Bruce Nauman was »Thighing,« Vito Acconci was masturbating, Dennis Oppenheim was sunbathing and burning, and Barry Le Va was slamming into walls. It seemed like another very male pursuit, a manipulation of the audience's voyeurist impulses, not likely to appeal to vulnerable women artists just emerging from isolation. [...] Men can use beautiful, sexy women as neutral objects or surfaces, but when women use their own faces and bodies, they are immediately accused of narcissism. [...] She is a narcissist, and Acconci, with his less romantic image and pimply back, is an artist«, Lippard 1976a, S. 75.

mit sich selbst gearbeitet. Künstler wie Acconci, Oppenheim, Burden und Nauman dagegen hätten mit ihren Aktionen, in denen sie den Körper als bloßes Material verwenden, nur die traditionelle Bias von Körper und Geist bestätigt. Dennoch stiftet sie zu einer Differenzierung an, die die prekäre Verkörperung der Idee eines handelnden Subjekts in der Body Art als eine Frage nach den politisch lesbaren Gesten anlegt.

Lesbare Gesten sind Zeugnisse eines semiologischen Körperverständnisses. Anders als die Vorstellung, dass sich in Körpersprache ein Körper artikulieren könne, der gleichsam hinter oder jenseits von Sprache einen Eigensinn habe und auf natürliche Weise von sich selber spreche, thematisieren sie den für den Körper konstitutiven Zustand, *immer schon gesprochen zu sein*.⁸⁸ Im Folgenden untersuche ich vor diesem Hintergrund die politische Lesbarkeit einiger Gesten, die sich direkt auf den Verbleib der malerischen Geste in ihrer Paradigmatik für den Kunstdiskurs des Abstrakten Expressionismus beziehen (lassen).

»Differences of Attitudes«⁸⁹ - Künstlerische Gesten und ihr Geschlecht

The difference between men's and women's body art are differences of attitude, which will probably be neither seen nor sensed by those who resist or are simply unaware of the possibility (and ramifications) of such an approach.⁹⁰

Lucy Lippards frühe Body Art Kritik wendet sich jenen Arbeiten zu, die sich mit der symbolischen Kodierung des weiblichen Körpers und dem Bild der Frau in der Tradition der Kunstgeschichte befassen. Die Liste der Arbeiten, die sie von der amerikanischen West Coast über die East Coast bis nach Europa – mit Beispielen aus Deutschland, Frankreich, Italien, Jugoslawien, Österreich und Polen – verfolgt, ist lang und zeugt davon, dass sich trotz lokaler Unterschiede vergleichbare ästhetischen Strategien quer durch verschiedene Produktionsweisen und Medien von Künstlerinnen hindurch beobachten ließen.⁹¹ Die von ihr ausgemachte Schnittmenge bezeichnet sie als »female

88 Das indirekte Zitat verweist hier auf Lacan, der die Formulierung *gesprochen zu sein, bevor man spricht* als Illustration seines Konzepts von der Präexistenz der Sprache prägte. Die feministische Theorie hat den Umstand, keinen Körper außerhalb von Sprache denken zu können, herausgearbeitet und ein entsprechendes Repräsentationskonzept vorgelegt (vgl. zusammenfassend Bronfen 1995, Schade 2002).

89 Dieses Kapitel ist in Ausschnitten bereits publiziert, Adorf 2004b.

90 Lippard 1976a, S. 73.

91 Die Unterteilung in einen West- und East Coast Feminismus in den USA hat sich in der Geschichtsschreibung zur *feminist art* etabliert – trotz der hier mit Lippard angesprochenen Gemeinsamkeiten. Tatsächlich unterscheiden sich die Einflussphären deutlich: Auf kalifornischer Seite war es das 1971 von Judy Chicago und Miriam Schapiro ins Leben gerufene *Feminist Art Program*, das als Dreh- und Angelpunkt diente und zu einer Auseinandersetzung mit weiblichen Rollenmustern, Haushalt, Kosmetik und Kunsthandwerk provozierte und

imagery« – was der damaligen Diskussion um eine ›weibliche Ästhetik‹ entspricht und Laura Cottingham etwa zur Problematisierung von Lippards essentialisierender Position veranlasst.⁹² Lippard betont jedoch auch, dass das Schicksal der Künstlerinnen nicht durch ihre Anatomie, sondern durch die Art, mit der der Kunstbetrieb sie als Frauen behandle, determiniert sei. Für Lippard bedeutet die Bezeichnung Body Art, sofern der Begriff eine sinnvolle Kategorie ergeben soll, danach zu fragen, wann und wie der Körper zum ersten Mal zum expliziten Gegenstand der Kunst im 20. Jahrhundert gemacht wurde – und zwar in seiner geschlechtlichen Form. Denn die neue Sichtbarkeit der KünstlerInnenkörper war weder eine den Männern vorbehaltene Entwicklung, noch Zeugnis einer von feministischen Künstlerinnen losgetretenen Auseinandersetzung mit dem Körper und erst recht kein auf geschlechtsneutralen Universalien aufbauendes Phänomen. Vielmehr scheint die Body Art zu einer Art Austragungsort geworden zu sein, an dem sich die geschlechtlichen Konstruktionen von KünstlerIn und Werk nicht nur zeigten, sondern auch verhandeln ließen.

Wie schwankend sich der Boden angefühlt haben mag, auf den um 1970 herum das Konzept künstlerischer Autorschaft gestellt war, vermag wohl kein Bild sinnfälliger zu illustrieren, als die legendäre Performance *Seedbed* von Vito Acconci: 1972 soll der Künstler in der Galerie Sonnabend in New York zweimal wöchentlich sechs Stunden lang – versteckt unter einer niedrigen, begehbaren Bodenrampe und akustisch über Lautsprecher verstärkt – in Reaktion auf die über ihm umherlaufenden GaleriebesucherInnen onaniert haben. Die wahrhaft doppelbödige Aktion wirft einige Fragen auf, die sich direkt auf das Verhältnis von Künstler(-körper, -bild, -geste) und BetrachterIn und die darin eingeschriebenen Konstruktionen von Geschlecht beziehen: Welche Interaktion zwischen Werk und Rezeption sucht dieser Akt? Was eigentlich treibt der Mann da? Welche Form der *Befriedigung* erfährt der Künstler hierbei?⁹³

Weniger interessiert mich das – ohnehin schwer zu rekonstruierende und auch für die damalige Erfahrung der AusstellungsbesucherInnen irrelevante – individuell psychologische Motiv, als das symbolische und symptomatische. Denn Acconci ist historisch gesehen nicht allein in seiner spektakulären Darbietung. Am bekanntesten mögen die skandalumwobenen Auftritte der Wie-

auf der East Coast Seite waren es die 1970 unter Mitwirken von Lucy Lippard ins Leben gerufenen Protestbewegungen gegen die exklusive Ausstellungspolitik der Institutionen (vor allem des *Museum of Modern Art* und des *Whitney Museum of American Art*), die eine Problematisierung des geringen Frauenanteils anstrebten und den Anstoß boten, über die Frage *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Linda Nochlin 1973) zu debattieren.

92 Vgl. Cottingham 2000.

93 Gegen eine strenge Kontextualisierung im Rahmen des Kunstdiskurses ließe sich einwenden, dass seit Mitte der 1960er Jahre auf nahezu allen Ebenen der Subkultur und der politischen Revolten ausdrücklich mit der Provokation und dem Reiz sexueller Befreiung gearbeitet wurde. Dieser Einwand scheint mir allerdings ebenso berechtigt wie überflüssig, da er an die Stelle einer spezifischen Frage eine unspezifische Relativierung stellt. Unbenommen ist der Kunstdiskurs Teil einer ihn übersteigenden Aktualität, eines Zeitphänomens, das eher in den Sphären der Pop-Kultur als der Museen, Galerien, Konzerthäuser etc. zu beobachten ist. Interessant ist hier für mich aber gerade, wie der etablierte Kunstbetrieb reagierte und inwiefern Kunstschaaffende die Situation *außerhalb* aufgriffen und zur Befragung des Systems Kunst nutzten.

ner Aktionisten der 1960er Jahre sein, in denen scheinbar ungehemmt triebhafte, orgiastische Exzesse eine zentrale Rolle spielten. Aber auch VALIE EXPORT zeigt in ihrem Film *Mann & Frau & Animal* von 1973, wie sie den Wasserstrahl eines abgeschraubten Duschkopfs nutzt, um ihre Klitoris zu stimulieren, wobei der Ausschnitt an sich anonym bleibt, das Tattoo von *Boddy Sign Action* auf ihrem Oberschenkel aber eine Zuordnung ermöglicht. Ähnlich ihrer Arbeit *Aktionshose Genitalpanik* von 1969 spielt der Film auf die phantasmatische Besetzung des weiblichen Genitals an, das in den weiteren beiden Abschnitten der Arbeit in Nahaufnahme gezeigt wird, mit Blut und Sperma beschmiert, begleitet von metallischen Tönen und einer verzerrten, männlich anmutenden, gurgelnden Stimme.



Abb. 67: VALIE EXPORT, *Mann & Frau & Animal*, 1973

Ohne die Arbeiten von Acconci und EXPORT direkt vergleichen zu können, zeichnet sich in der (nicht) gezeigten Onanie ein gemeinsames Thema ab: die Geste einer Selbstzuwendung, die ein sich Zeigen und Verstecken der KünstlerInnen mit einem Blick auf ihr Genital verbindet und damit ihr Geschlecht zur Schau stellt. Sieht man ihre Arbeiten im Kontext ähnlicher Beispiele, so wird umso deutlicher, dass es sich dabei nicht um ein ›Privatvergnügen‹ handelte: 1965 führt Shigeko Kubota ihre Performance *Vagina Painting*, in der sie mit einem zwischen ihren Schamlippen gehaltenen Pinsel am Boden malt, auf dem Perpetual Fluxfest in New York durch, Bruce Nauman widmet sich 1969 in Nahaufnahme und Zeitlupe seinen Hoden, die er in *Bouncing Balls* mit der Hand bewegt und in *Black Balls* mit schwarzer Farbe bemalt, Paul McCarthy tunkt seinen Penis anstelle des Pinsels direkt in einen Farbtopf und malt damit in seinem Studio (*Penis Painting*, Video 1974) und Carolee Schneeman zieht sich 1975 auf einem Festival eine Papierfahne aus der Vagina, von der sie einen Text verliest, der ihre Rolle und Wahrnehmung als Künstlerin thematisiert u.v.m. Diese Auswahl an ›Genitalarbeiten‹ lässt sich vor dem Hintergrund des prominenten Malereidiskurses der 1950er und 1960er Jahre als eine Form der Auseinandersetzung mit den viel beschworenen Gesten der Maler verstehen, deren Pathos zitiert, persifliert und dekonstruiert wird. EXPORTs, Kubotas und Schneemans Arbeiten werden zumeist aber im Kontext der *Feminist Art* als rebellische Gesten gegen die patriarchale Vereinnahmung des weiblichen Körpers und als Wiederaneig-

nungen des eigenen Körpers verstanden.⁹⁴ Um den Radius dieser feministischen Lektüre zu erweitern, schlage ich vor, ihre Arbeiten nicht allein auf die Repräsentationsgeschichte des Frauenbildes zu beziehen, sondern darin auch einen Kommentar zu der künstlerischen Geste »als solcher«, als einer Autonomie beanspruchenden Geste zu sehen. Die wie als Schreibfehler getarnte Beziehung zwischen Genialitäts- und Genitalitätsvorstellung ist ein bemerkenswert hartnäckiges Konstrukt der Moderne, auf das Acconcis »unfruchtbare« Geste melancholisch anzuspielen scheint.



Abb. 68: Vito Acconci, *Seedbed*, 1972

94 Stellvertretend für eine frühe Auseinandersetzung mit dem feministischen Kontext sei auf Gisliind Nabakowskis Text *Die nicht unterdrückte Sexualität. Klitorisbilder, Vaginabilder, Menstruationstopoi* (dies. 1980, S. 236–250) verwiesen, aber auch auf die Textsammlung *Keep this Sex out of my Sight* (2003) und für den Bezug zur Diskussion des Abjekten auf Anja Zimmermanns umfassende Studie: *Skandalöse Bilder – Skandalöse Körper. Abject art vom Surrealismus bis zu den Culture Wars* (dies., 2001).

Es ist verlockend, den beschränkten Raum der Performance von Acconci in einer metaphorischen Lesart zu nutzen: Ein Mann liegt eingeeengt im Zwischenraum eines doppelten Bodens. Künstler und BesucherInnen sind mit diesem Boden durch eine undurchschaubare aber geräuschkundurchlässige Schicht voneinander getrennt. Es ergibt sich eine Art Dialog, ein Wechselspiel zwischen den mehr oder weniger freien Bewegungen der BesucherInnen im Raum und der eingeschränkten *Handlung* Acconcis, seiner Masturbation, die die Bewegungen der anderen aufgreift und in erotische Phantasien zur Stimulation zu übersetzen scheint. Mir sind zwei Fotos zur Dokumentation der Arbeit bekannt, die eine antagonistische Setzung vornehmen, welche die aggressive Spannung zwischen Künstler und Publikum auf ein heterosexuelles Verhältnis übertragen: Eine junge Frau von schräg hinten auf der Rampe und der liegende Künstler unter dem Bretterboden. Die fotografische Inszenierung bleibt ebenso wie das Set der Performance auf der Ebene einer suggestiven Wirkung: Zu sehen ist lediglich der Kopf und eine zur Genitalgegend geführte Hand ohne genauere Details – zumal Acconci schwarz gekleidet ist und seine Figur sich im Dunkeln verliert. Der voyeuristische Blick bleibt in beide Richtungen außen vor, was auch bedeutet, dass sich Acconci nicht als Objekt darbietet. Seine Stimme⁹⁵, die dem sichtlich Abwesenden eine unheimliche Präsenz im Galerieraum verschaffte, ist ebenso wie seine selbstgenügsame, Geste als eine potentielle Befreiung aus seiner Zwangslage zu betrachten, die mit der Provokation sexueller Erregungen, Macht über den Besucher oder die Besucherin zu gewinnen versucht.⁹⁶ Acconcis Arbeit lässt sich als Symptom wie als reflektierte Antwort auf ein destabilisiertes Geschlechterverhältnis, auf eine erneute Krise des Bildes (Infragestellung des modernistischen Bildkonzepts und der Repräsentation) sowie auf eine Desillusionierung der Vorstellung vom souveränen, aus sich selbst heraus schöpfenden Subjekt lesen.

Acconci provoziert den konventionellen Kunstgenuss: Das interesselose Wohlgefallen muss der Erfahrung sexueller Erregbarkeit weichen, was die sublimale Ordnung kontrollierter Schaulust durch eine Umkehrung der Positionen von Werk und Betrachtenden herausfordert. *Seedbed* kündigt die Allianz zwischen Betrachtenden und Künstler, die sich in der Position des herrschenden Blicks gegenüber dem Objekt klassischerweise vereinigt. Der

95 Anja Osswald widmet dem erotischen Timbres der rauen Stimme Acconcis, die er in vielen Videos und Performances betont als besondere Ebene von Verführung und Verunsicherung einsetzt, eine eigene, eingehende Analyse. Vgl. Osswald 2003, S. 196–199.

96 In der ein Jahr zuvor durchgeführten Arbeit *Claim* (1971) ging es bereits um eine ähnliche Trennung von Publikum und Künstler: Acconci, mit Augenbinde und Stange ausgerüstet, saß blind am Fuß einer Kellertreppe in der Galerie und schlug wild um sich während er davor drohte, zu ihm herabzusteigen. Die Tür, hinter der er sich befand, war verschlossen (aber zu öffnen), so dass man ihn lediglich über einen Monitor sehen konnte. Diese Aggression eines scheinbar in die Enge Getriebenen lässt sich m.E. auch in der Arbeit *Seedbed* wieder finden und neben der generell symptomatischen Deutbarkeit bezogen auf die Krise männlicher Autorität (s.o.) als ein Kommentar zur Positionierung des Künstlers im Ausstellungsbetrieb lesen, der eine zunehmende ›Prostitution‹ zu erfordern schien. Beatrice von Bismarck argumentiert bezogen auf die vorgetragene wütende Geste in *Claim* gegen die Betonung der Ambivalenz bei Amelia Jones, dass es sich hier eher um einen aggressiven Nachweis des Anspruchs auf männliche Autorität handele (vgl. von Bismarck 2000, S. 65–66).

Künstler, in Aconcis Setting spürbar in der Klemme, schafft seinerseits eine beklemmende Atmosphäre, die ihn als die das Geschehen kontrollierende Macht positioniert. Neben der konkreten Provokation vor Ort kann die Geste der Onanie hier aber auch als ein parodistischer Akt verzweifelter, an ein Ende gelangter *Selbstreferentialität* gelesen werden. Sieht man in ihr den ironischen Verweis auf jenes klassische Paradigma, dann erinnert sie zugleich an eine der legendärsten künstlerischen Gesten des Modernismus:



Abb. 69: Jackson Pollock, Foto: Hans Namuth

Er gewöhnte sich an, mit flüssiger Farbe und einem Stab zum Verträpfeln der Farbe und später mit einer Brateninjektionsspritze zu arbeiten, einfach – und doch nicht so einfach – um von den Routinen und Manierismen der Finger, des Handgelenks, des Ellbogens und sogar der Schulter loszukommen, die überall mitspielen, wo ein Pinsel, ein Spachtel oder irgendein anderes Gerät verwendet wird, das mit der Bildoberfläche in Berührung kommt.⁹⁷

Jackson Pollocks Akt des Farbauftragens ist in den Fotografien Hans Namuths und den Worten Clement Greenbergs zur vollkommenen Pose der Malerei erstarrt und in der Kunstgeschichte als eine der letzten heroischen Ges-

⁹⁷ Greenberg 1997, S. 358.

ten männlicher Schöpfungskraft bekannt. In der rhetorischen Wendung ›einfach – und doch nicht so einfach‹ verbirgt sich die als Gedankenstrich simulierte Erfahrung eines unaussprechlichen Moments. Greenberg, der in Pollocks Malerei »Inspiration, Vision und intuitive Entscheidung«⁹⁸ am Werk sieht, versucht damit die Grenze zu bestimmen, die ein solches Werk von den Niederungen der Handarbeit unterscheide. Dabei geht es ihm um die ästhetische Erfahrbarkeit eines Akts, der von dem Verdacht der Wiederholung wie der Wiederholbarkeit geschützt werden soll und als Reinform einer Produktivität überhöht wird. In diesem Zug wird auch die »Brateninjektionsspritze« zu einem über jeden Zweifel erhabenen Instrument *hoher Kunst* – bar jeder Verwendungslogik, die ihr den Ruch von Küche und Alltag eingehandelt hätte.



Abb. 70: Nina Sobell, *Hey! Baby Chickey!*, 1978

Zunächst ganz anders mutet dagegen die Verwendung von Kücheninstrumenten in Martha Roslers *Semiotics of the Kitchen* an, die bereits Gegenstand des zweiten Kapitels war.⁹⁹ Roslers in alphabetischer Folge vorgetragene Gesten, die den üblichen Gebrauch teils imitieren, teils karikieren und teils völlig verfremden, wie das zur aggressiven Abwehr genutzte Messer oder die ausdrücklich gleichgültig über die Schulter geleerte Suppenkelle, scheinen alles andere als eine selbstreferentielle, künstlerische Geste zu präsentieren. Eben- sowenig scheint das Video *Hey! Baby Chickey!* (1978) von Nina Sobell im engen Rahmen abstrakter Kunstideale lesbar. Es zeigt Sobell mit einem toten Huhn in der Küche, das sie wie eine Puppe animiert und zu einem Popsong einen ›Tabledance‹ vollführen lässt. Die Grenzen des Geschmacks werden offensichtlich provoziert: So sieht man zunächst, wie der Hals des Huhnes den geöffneten, ausgenommenen und für eine eventuelle Füllung entleerten Brustraum penetriert, die Hühnerschenkel daraufhin an der folglich als weibliches Genital gekennzeichnete Öffnung gerieben werden und schließlich die Künstlerin selbst das Huhn an ihrer nackten Brust reibt und mit ihm tanzt, bevor es abschließend die Rolle eines Babys beim Stillen einnimmt.¹⁰⁰ Pollock, Rosler und Sobell derart nah aneinander zu rücken, ist, will man es auf eine ihnen gemeinsame Assoziation zum Kontext Küche beziehen, wohl unzweifelhaft einfältig und konstruiert. Geht man aber von der Frage nach dem Verbleib der kreativen Geste der Künstler und Künstlerinnen im Zeitalter der Verabschiedung der Meistererzählungen aus und versucht die unterschiedlich

98 Greenberg 1997, S. 357.

99 Vgl. Kap. II, S. 111–113.

100 Für eine ausführliche Darstellung und Interpretation dieser Videoarbeit vgl. Straayer 1985.

spektakulären Körperereignisse der *Body Artisten* entsprechend zu differenzieren, so lassen sich von hier aus eine Reihe performativer Akte der *Body Art* der 1960er und 1970er Jahre auf das in ihnen verhandelte Verhältnis von Körper und Sprache hin befragen.¹⁰¹

Jackson Pollocks weit ausholende, schwungvolle Bewegungen am Rande seiner auf dem Boden liegenden großformatigen Leinwände, die seinen gesamten Körper in den Akt des Farbauftrags eingebunden zeigen, sind aus den Atelierfotografien und den beiden Filmen Hans Namuths (1950–1952) ebenso vertraut, wie die Nahaufnahme seines Gesichts – mit kritischem Ausdruck – nie ohne Zigarette, filterlos und selbstgedreht. So wurde er zu einer Ikone der paternalistischen Moderne, einer paradigmatischen Figur, an der der Avantgardediskurs der folgenden beiden Jahrzehnte seine antimodernistische Wende erprobte. Insbesondere feministische Künstlerinnen, die in den Aufführungen der Abstrakten Expressionisten »a big macho game« erkannten, wie es Lynda Benglis ausdrückt¹⁰², wandten sich von der Heroisierung seines farbspritzenden Befreiungsakts ab, da sie die ausschließlich männlich besetzte Subjektposition des darin fortgeschriebenen Geniemythos ablehnten. So fokussierte, analysierte und parodierte die feministische Kritik am Mythos des Künstlers die Gesten des kreativen Akts selbst, mit denen der Künstler als Vorzeigesubjekt der Moderne seine *kämpferische Natur* unter Beweis stellte.

101 Wenn hier von »performativen Akten« ausgegangen wird, so nicht, weil die Arbeiten, die ich hier anführen werde, fast sämtliche eine performance-artige Form haben, sondern weil es im Sinne des sprechakttheoretischen Performativitätsverständnisses um jene Akte einer Setzung gehen soll, in denen sich ein Subjekt in einer symbolischen Position zeigt und die Autorität dieser Position (des Künstlers) nutzt, um eine exemplarische, per Definition durch den Kontext Kunst als bedeutungsvoll zu lesende Handlung auf- und auszuführen – und weil es ferner um eben jene künstlerischen Arbeiten gehen soll, in denen die Performativität des Geschlechts (im Butlerschen Sinne) reflektiert oder mindestens deutlich wird. Die Problematik einer geradezu synonymen Verwendung von Performanz, Performativität und Performance, die zu einem undifferenzierten Umgang mit den Begriffen führt und reauthifizierenden Mythen von Unmittelbarkeit Tür und Tor öffnet, ist mir bewusst. Ich habe mich aber dennoch für diese Formulierung entschieden, da sie mir das hier skizzierte Problemfeld am besten anzusprechen scheint (vgl. hierzu die Beiträge zu *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. (Wirth 2002) und das Themenheft *Performance* (Texte zur Kunst, 2000), insbesondere dort die Kritik von Ruth Sonderegger am unscharfen Konzept des *Performative Turns*, wie ihn Erika Fischer-Lichte vertritt). Osswald hat sich in ihrer Studie dafür entschieden, sich anstelle des Performanz Begriffes auf das den historischen Kontext markierende Konzept der Theatralität (Michael Fried) zu stützen, um der von ihr überzeugend kritisierten, wiederkehrenden Verwechslung der Begriffe Performance und Performanz zu entgehen und dem Missverständnis vorzubeugen, die Performance allein aufgrund ihrer Form absoluter Gegenwärtigkeit und der Beschränkung auf das Ereignis an einem singulären Ort zu einer bestimmten Zeit für per se ideologiekritisch zu erachten (vgl. Osswald 2003, S. 51). Ich teile ihre Kritik, bleibe hier aber aus den oben genannten Gründen bei der Formulierung: »performative Akte«.

102 »I got involved with video. I saw it was a big macho game, a big heroic, Abstract Expressionist, macho sexist game. It's all about territory. How big?«, Benglis zit. nach Pincus-Witten 1974, S. 58.

Welche ästhetische *und* politische Geste aber steckt genau in oder hinter dem *Action Painting* der abstrakten Expressionisten, das als eine weitere Spielart einer Verbindung von Kunst und Leben gefeiert wurde? Harold Rosenberg sieht die amerikanischen Maler in einen Kampf ziehen, der eine gesellschaftliche oder mindestens philosophische Revolution intendiert:

Der große Augenblick kam, als man sich entschied zu malen... einfach ZU MALEN. Die Geste auf der Leinwand war eine Geste der Befreiung, der Befreiung von Werten – politischen, ästhetischen, moralischen.¹⁰³

So habe der Maler die Leinwand in eine Arena verwandelt, »in der es zu agieren galt«, um dem »Stück Material vor seiner Nase etwas anzutun«.¹⁰⁴ In seiner bildlichen Ausführung zum Pioniergeist dieser neuen Bewegung charakterisiert Rosenberg einen neuen Narziss – einen Forschungsreisenden auf der Suche nach sich selbst, einen Mann, der keine Vergangenheit kennen will, aber auch kein Ziel vor Augen habe, sondern sich in einem einzigen Moment der absoluten Gegenwärtigkeit immer wieder aufs Neue selbst erschaffe:

Der amerikanische Avantgardemaler wagte sich auf die weiße Fläche der Leinwand hinaus wie Melvilles Ishmael auf die See. Auf der einen Seite stand die verzweifelte Einsicht in die moralische und intellektuelle Erschöpfung, auf der anderen die Heiterkeit einer abenteuerlichen Fahrt über Tiefenregionen, in denen er vielleicht das wahre Antlitz seiner Identität gespiegelt finden würde. Die Malerei ließ sich jetzt auf jene Ausrüstung beschränken, die der Künstler für eine Aktivität brauchte, die eine Alternative sowohl zur Nützlichkeit wie zum Nichtstun war. Geleitet von visuellen oder somatischen Erinnerungen an Gemälde, die er gesehen oder gemalt hatte – Erinnerungen, denen er den Weg in sein Bewusstsein unbedingt versperren wollte –, *gestikulierte er auf der Leinwand und achtete darauf, wie jede Neuheit ihn selbst und seine Kunst neu definierte*.¹⁰⁵

In dem Gestikulieren auf der Leinwand, dem Akt, der sich in Greenbergs Gedankenstrich verbirgt und der von Rosenberg hier als eine Handlung zwischen Nützlichkeit und Nichtstun erklärt wird, soll sich demnach die Geste einer radikalen Freiheit ausdrücken; eine schöpferische Geste, die es dem Subjekt erlaube, seiner eigenen, selbst verwirklichten Entstehung staunend beizuwohnen. Eben dieser Akt, der Prozess einer ausdrücklichen und spezifischen Geste, die in der Präsenz ihres Vollzugs und in der Intensität einer gestischen Spur wahrnehmbar sein sollte, wurde zum (v)erklärten Gegenstand der Folgegeschichte. Nicht die gestische Malerei selbst, sondern die Definition ihrer selbstreferentiellen Geste als Akt der Freiheit war das Faszinosum, das sich sowohl in die minimalistische Idealisierung der Erfahrung eines spezifischen Objekts als auch in das Authentizitätsversprechen vieler Aktionen und Performances zu retten verstand. Was sich in der perspektivischen Verschiebung vom Werk auf das Ereignis also offenbar änderte, auch wenn Ro-

103 Rosenberg 1998, S. 710 (Original: *The American Action Painters*, in: *Art News* (New York), Dezember 1952, S. 22ff.).

104 Ebd., S. 708.

105 Ebd., S. 710–711; Hervorhebung S.A.

senberg noch von dem Kampf gegen das Material ausgeht, ist der zu erschaffende Gegenstand. Der Künstler wird direkt zu seinem eigenen Werk. Es ist nicht länger das produzierte Werk als eine Verobjektivierung künstlerischer Genialität, das den existenziellen Nachweis höchster Subjektivität zu erbringen hat, sondern es ist der Künstler selbst, der sich als Material zu formen gedenkt – nicht im Sinne einer Disziplinierung, sondern im Gegenteil im Sinne einer scheinbar regellosen, individuellen Neudefinition. So erklärt etwa Bruce Nauman zu seinem Body Art Ansatz in unzweifelhafter Anspielung auf die Schöpfungsgeschichte: »if you can manipulate clay and end up with art, you can manipulate yourself in it as well. It has to do with using the body as a tool, an object to manipulate.«¹⁰⁶

Auf einer abstrakt philosophischen Ebene geht es folglich ebenso wie in den über populäre Medien verbreiteten Künstlerimages um Akte der *Selbstbehauptung*. Das wiederkehrende Motiv der Künstlerporträts waren Männer im Anzug inmitten ihrer Atelierumgebung, welche eine Autorität ausstrahlten, deren metaphorischer Reiz in der darin lesbaren Haltung zur Welt gelegen haben muss: Leidenschaftliche Kämpfer *für die eigene Sache*, an der Welt leidende Individualisten, die inmitten undurchdringlich und wild anmutenden Atelierlandschaften tagtäglich um die Beherrschbarkeit der formlosen, chaotischen Materie fochten. Wenn nun Rosler knapp zwanzig Jahre später Messer und Gabel gegen ein nicht konkretisiertes, imaginäres Gegenüber richtet und die Suppenkelle verächtlich leert, so ist man geneigt, darin eine andere kämpferische, die »erste« zitierende und nicht minder aggressive Befreiungsgeste zu lesen, welche die Suppe verweigert, die man ihr – der Künstlerin – auszulöffeln gab. Silvia Eiblmayr leistet bezogen auf den hier vorgeschlagenen Vergleich verschiedener Gesten der *Selbstbehauptung* eine wichtige Interpretation von Roslers Strategie und beschreibt *Semiotics of the Kitchen* als:

eine Performance von fast grimmigem Ernst, deren kritischer Angelpunkt nicht nur darin liegt, dass Rosler sich präzise, gleichermaßen analytisch und emphatisch auf ihre Thematik – »die Frau in der Küche« – einlässt, sondern er liegt in der formalen Struktur ihrer Demonstration selbst. [...] In ihrer Vorführung der instrumentalisierten Rolle der Frau verwandelt sich Rosler schließlich selbst in einen Gegenstand. Sie verkörpert aber kein Küchengerät, sondern, innerhalb der Logik ihrer alphabetischen Reihung, wird sie zum Buchstaben selbst: U, V, W, X, Y und Z »schreibt« sie mit ihrem Körper, was umgekehrt auch heißt, dass es der Buchstabe ist, der ihren Körper schreibt.¹⁰⁷

Eiblmayrs Analyse *Martha Roslers »Characters«* verdeutlicht den Unterschied zwischen der Abenteuerlust eines Jungschen Seefahrers, der das Unbewusste als Land der unbegrenzten Möglichkeiten zu entdecken sucht und der Haltung einer in Kittelschürze gekleideten Künstlerin, die nach Freud- und Brechtschen Rezepten das Unbewusste als jenen von der Sprache vorgegebenen Ort aufischt, an dem sich vielfältige Bedeutungsebenen verdichten, überlagern, verknüpfen, verdrängen, verschieben, wiederholen... Im Folgenden soll es daher um einen kurzen Vergleich von Befreiungsgesten,

106 Nauman zit. nach Osswald 2003, S. 84.

107 Eiblmayr 1999, S. 247.

ihren Voraussetzungen und Implikationen gehen, der weder im Sinne einer historischen noch einer geschlechtlichen Spezifizierbarkeit abschließbar ist, sondern – wie ein kurzer Blick auf den Begriff der Geste bei Giorgio Agamben und Vilém Flusser zeigen soll – ein virulentes Problem bleibt.

Das Ideal der freien Geste bei Agamben und Flusser

Erst wenn man sich darauf einlässt, dass es weder um die Frage eines wie auch immer ausgeführten reinen Farbauftrags noch allein um die Frage einer Buchstabierung der Unterdrückung der Frau gehen kann, lässt sich die symbolische Überhitzung der Frage nach der ›reinen Geste‹ erklären – die, ohne noch Subjekt oder Autor sagen zu wollen, die Frage nach Handlungsoptionen zu beantworten sucht. Der Begriff der Geste dient der Benennung eines Verhältnisses von Körper, Sprache und Medialität, innerhalb dessen Handlungen verortet werden sollen, die im Unterschied zu den Bewegungen der Marionette nicht mehr nach dem Zentrum der Macht fragen lassen, das alle Fäden in der Hand hält, sondern die strukturellen Triebkräfte erkennen lassen, die – als Abschied von der metaphysischen, transzendenten Tradition – nun eher mit Bildern der Selbstorganisation von Materie und Systemen korrelieren.

Giorgio Agamben vertritt in seinen *Noten zur Geste*¹⁰⁸ einleitend die zweifelhafte These, dass das abendländische Bürgertum zum Ende des 19. Jahrhunderts seine Gesten bereits endgültig verloren habe. Die Verlustmeldung impliziert die vormalige Anwesenheit einer souveränen Körpersprache, die auf ein ungetrübtes Selbstvertrauen zurückgeführt wird. So ist zwar nicht von einem natürlichen Urzustand der bürgerlichen Geste die Rede, aber es wird das Bild einer Anmut aufgerufen, die nur deshalb existiert, weil sie nichts von sich weiß. Die Idee einer ursprünglich unschuldigen Haltung erinnert an die Kleistsche Figur des zum Scheitern verurteilten jungen Mannes im *Marionettentheater*.¹⁰⁹ Nachdem das junge Subjekt durch einen zufälligen Blick in den Spiegel die eigene Ähnlichkeit mit einem idealen Bild – der Pose des antiken Dornausziehers – entdeckt hat, wendet es sich an einen Dritten, um seine Entdeckung auch in dessen Blick widergespiegelt zu finden. Dieser aber verwehrt ihm die Anerkennung der zuvor ebenso gesehenen Anmut und fordert damit ein Spiel der Wiederholung heraus, in welchem das Subjekt in die ursprüngliche Pose zurückzufinden versucht, aber von Mal zu Mal mehr an den Abweichungen zerbricht, indem es sich an den Prozess der Nachstellung verliert. Agambens Versuch, das In-der-Sprache-Sein anders als in der psychoanalytischen Terminologie gebräuchlich zu fassen, scheint, gleichwohl er sich in seinem Text vom transzendenten Denken distanziert, an einer traditionellen Erlösungsphantasie festzuhalten: Das den Text abschließende Bild einer Tänzerin, »die im dichten Dschungel ihrer Gesten verloren scheint« aber »in Wirklichkeit heimlich an der Hand der eigenen Aporie geführt und sanft aus dem eigenen Labyrinth geleitet«¹¹⁰ wird, knüpft sinnfällig an die klassischen Ideale der frühen bürgerlichen Kultur an, die er einleitend

108 Agamben 2004.

109 Zu der entsprechenden Passage in Kleists Stück *Über das Marionettentheater* (1810) vgl. Ulrike Bergermann, *Bewegung und Geschlecht in Kleists Marionettentheater und in Bildern von Virtueller Realität*, <http://www.uni-paderborn.de/~bergerma/texte/bewge.html>, zuletzt: 10.11.03.

110 Agamben 2004, S. 47.

als im vollständigen Besitz ihrer Gesten beschrieben hat. Hier stand die Tänzerin als allegorische Überwindung der Erdschwere zur Verfügung, deren strenge Disziplin ihr die Nähe zum Ideal der Schweben als Potenzial glaubhaft einschrieb – was den Körper der Frau gleichzeitig an die Fesseln einer permanenten Instrumentalisierung als Bild band.¹¹¹ Bei Agamben steht die Tänzerin als Bild für das Potenzial einer freien Geste, die als ein Moment definiert wird, das weder als herstellende noch als ausführende Handlung erklärbar sei, sondern als eine sich aus sich selbst heraus entwickelnde Bewegung zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit, zwischen Akt und Potenz. Im Sinne einer dialektischen Beziehung wird dieses Moment der freien Geste bei Agamben als ein Verhältnis »wechselseitige[r] Exposition, nicht Stasis, sondern wechselseitige[n] Beben[s] der Potenz im Akt und des Aktes in der Potenz«¹¹² definiert.

Auch Flusser ist in seinem Entwurf *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*¹¹³ an dem Ausdruck einer Freiheit in der Geste interessiert. Anders aber als Agamben baut er seine Definition erklärtermaßen allein aus der Perspektive der Betrachtung, der Wahrnehmung von Gesten auf und verweist auf die grundsätzliche Lesbarkeit der Bedeutung von Gesten, die er wiederum an die klassische Idee einer analytischen Distanz bindet.¹¹⁴ Daher geht es ihm gerade nicht um eine heimliche, an ihrer Unmöglichkeit entlang geführte Bewegung, sondern um ein Bewusstwerden, das ein Heraustreten aus den eigenen Gesten, ihre Reflexion und »formale« Transzendenz ermögliche.¹¹⁵ Als ein Beispiel für diese bewusste Handhabung einer reinen Geste dienen ihm nun wiederum eben jene amerikanischen Künstler (des Happening, Living Theater und Action Painting), deren Gesten hier beschrieben wurden.¹¹⁶ Gemeinsam ist den beiden theoretischen Perspektiven somit das Ideal einer *reinen* Geste als einer ethischen Dimension der Körpersprache, die sich, ob bewusst oder unbewusst, als Aufscheinen und Verwirklichung einer Möglichkeit versteht. Die Differenz der von ihnen gewählten Beispiele zu den hier angedeuteten Gesten feministischer Künstlerinnen, die ebenso als Befreiungsakte gelesen werden, liegt in der *Relation* – nicht im Sinne einer moralischen Ange-

111 Vgl. Eibl-Mayr 1993.

112 Agamben 2004, S. 47.

113 Flusser 1994.

114 Auf das feministische Interesse an der Lesbarkeit von Gesten hat Craig Owens schon in der kritischen Revision seiner eigenen Interpretation der Performance *AMERICANS ON THE MOVE* (1979–1983) von Laurie Anderson hingewiesen. Er bezichtigt sich eines bezeichnenden Übersehens, da er das Bild eines Paares (Mann und Frau, nackt), das außen auf der Raumfähre Pioneer angebracht war und bei Anderson im Hintergrund zu der Frage, ob »sie« unsere Zeichen verstehen werden und die Geste des Mannes werden lesen können, projiziert wurde, nicht richtig interpretiert habe. Der Mann hat den Arm erhoben. Anderson weist auf die doppelte Lesemöglichkeit des Grußes von »Hallo« und »Auf Wiedersehen« hin und fragt, ob »sie« denken könnten, er habe seine Hand schon immer so angebracht. Und Owens kommt in seiner zweiten Lektüre darauf, dass diese Frage Andersons sich auf die phallische Implikation des Bildes bezog, den erhobenen Arm (nach Owens ein Symbol für Erektion) als gleichsam natürliche Geste auszustellen, die die repräsentative Ordnung, in welcher der Mann derjenige ist, der spricht, als universales Bild für die Menschheit ins All schicke. Vgl. Owens 1997, S. 77.

115 Vgl. Flusser 1994, S. 236.

116 Flusser 1994, S. 235.

messenheit, sondern im Sinne des erkennbaren Bezugssystems, das die Freiheit der Geste und ihre politische Dimension nicht als eine Frage ihres Wesens an sich betrachtet, sondern als Frage einer Lesbarkeit von Bedeutungsverschiebungen.

Politisch lesbar: *Gestures* (Hannah Wilke: 1974)

Der Ausdruck und das, was Lust in ihm ist, ist ein verlagerter Schmerz, er ist eine Befreiung.¹¹⁷

Der Akt einer Befreiung ist, wie das Zitat des Surrealisten Hans Bellmer anspricht, abhängig von einem Schmerz, einem Erregungsherd, der sich in einer Ableitung zu artikulieren versucht: die krampfende Hand als Reflex, als Ausdruck des erlittenen Zahnschmerzes. Abschließend möchte ich mit Blick auf eine weitere Thematisierung der Geste – dem Video *Gestures* von Hannah Wilke (1974, s/w, Ton, 30 min) – auf die Differenz zwischen der Idee einer ›reinen Geste‹ und ihrer potentiellen Verunreinigung durch die in ihr ersichtlich werdende Abhängigkeit von jenem Ort zu sprechen kommen, an dem der Schmerz sitzt. Ohne an dieser Stelle das Thema des Schmerzes und seiner mangelhaften Repräsentierbarkeit vertiefen zu können, scheint es mir unabhängig die Frage nach der kreativen Geste, das heißt nach einer gestaltend wirkenden Handlung, mit einem exemplarischen Ausblick auf jene Praktiken abzuschließen, die das Problem, das unser In-der-Welt-Sein immer auch ein In-der-Sprache-Sein bedeutet, weder durch aggressive Leugnungen noch durch metaphysische Verklärungen zu lösen versuchen. So stellt sich mir die Frage, welchen Begriff von Gesten Wilkes gleichnamiges Video erkennen lässt und wie darin das Verhältnis zwischen dem Körper als geformtem und formbarem Material, als *gesprochenem* und *sprechendem* thematisiert wird: In der Arbeit *Gestures* zeigt Hannah Wilke ihr Gesicht in einem klassischen Portraitformat von vorne während sie verschiedene mimische Gesten wiederholt. Mal streicht die Hand über die Wange, mal über die Augenpartie. Mit dem Druck ihrer Finger nimmt sie dabei leichte Deformationen ihrer Gesichtszüge vor. Die Haut zeigt sich als nachgiebiges, formbares Material, das der Bewegung der Hände bis zu einer gewissen Grenze folgt, um dann im angespannten Zustand in Form von Faltungen und Verzerrungen gleichsam Spuren der Bewegung abzubilden. Dabei variieren ihre in fließende Bewegungen eingebundenen Mimiken zwischen einem ernsten Blick, Lächeln, Gähnen, staunend geöffnetem Mund und Schmunzeln – zwischen Bewegung und Starre. Das Band ist in drei Abschnitte gegliedert. Im ersten Teil ist die betonte, teilweise mechanisch anmutende Wiederholung der einzelnen Gesten am auffälligsten, die keine symmetrisch festgelegte Reihenfolge ergibt, aber sich meistens im Bereich zwischen fünf und zehn Wiederholungen abspielt. Zumeist nimmt die Intensität ihrer Gesten – etwa durch eine gesteigerte Nachdrücklichkeit ihrer Hand – dabei im Laufe ihrer Wiederholung zu.

Im zweiten Teil sieht man einen größeren Torsoanschnitt mit nackten Schultern. Nun führt sie lang anhaltende Posen mit zur Seite gewandtem, schräg gelegtem oder nach hinten abgedrehtem Kopf durch. Dabei kehrt das Gesicht zwischen den Posen in eine gleichsam neutrale Ausgangssituation

117 Bellmer 1962, S. 73.

zurück, von der es frontal und regungslos in die Kamera blickt. Der dritte Abschnitt zeigt eine sehr viel näher gerückte Großaufnahme ihres Gesichts, das sich jetzt eher in unwillkürlich und intim anmutenden Gesten ›übt‹ und sich schneller bewegt. Dass sich ihr Blick an eine Kamera richtet und nicht unmittelbar an den Betrachter oder die Betrachterin lassen nur wenige, reduzierte Details der Aufnahme gezielt erkennen: So arbeitet das Band, das nahezu stumm wirkt, ausschließlich mit dem Originalton der Aufnahme, der neben dem entfernten, gedämpften Hintergrundgeräusch fahrender Autos hin und wieder Schrittgeräusche mindestens einer weiteren Person vernehmen lässt. Außerdem sind es kleine Zwischengesten, wie ein kurzes Lächeln und der Blick, den sie hinter ihren Händen versteckt, die eine andere Ebene einspielen, an der sich der Ernst der rhythmisch ausgeführten Gesten bricht und sich die Inszenierung als solche zu erkennen gibt. Die Beziehungen zwischen Händen und Gesicht, die ihre Gesten herstellen, rufen dabei sehr unterschiedliche Assoziationen hervor: Mal scheint die Hand eher eine liebkosende Geste auszuführen, dann erinnern die Dehnungen der Gesichtshaut an die massierenden und korrigierenden Bewegungen des Auftragens von Kosmetika, mal scheinen grimassenartige Experimente an kindliche Übungen vor dem Spiegel zu erinnern, wie etwa der Zeigefinger, der weit seitlich in den Mund gesteckt, den gesamten Gesichtsausdruck verzerrt, und dann wirkt das Verhältnis aggressiv und dominiert von den Bewegungen der Hand, die folglich wie ein Fremdkörper gegenüber dem Gesicht wahrgenommen wird.



Abb. 71: Hannah Wilke, *Gestures*, 1974

Besonders irritierend aber ist die Wiederholung der einzelnen Gesten, die eine Interpretation des Bandes erlaubt, welche den ersten Eindruck einer ans Alberne grenzenden Verspieltheit um weiterführende Fragen ergänzt. Das Verhältnis der einzelnen Geste zu ihrer Vervielfachung weist ebenso auf die Kodifizierung der Geste hin, die aus dieser ein isolierbares und bewusst einsetzbares Segment macht, wie auf das ›Problem‹ der Wiederholung, das keine Differenz zwischen Identität und Bild, Original und Kopie setzt. So changiert auch der Eindruck zwischen einer ›Spiegelsession‹, der als narzisstisch geltenden Situation eines Dialogs mit dem eigenen Spiegelbild, und einer ›Fotosession‹, dem professionellen Einnehmen gezielt eingesetzter, hoch codierter Posen. Folglich bleibt es unentscheidbar, ob die Künstlerin sich als Objekt oder als Subjekt des Blicks zu situieren versucht. Die Freiheit, die sie sich herausnimmt, ist die, uns darauf hinzuweisen, dass der Stachel tiefer sitzt, als die Ideale bewusst oder unbewusst eingenommener, souveräner Haltungen erkennen lassen.

In Wilkes *Gestures* zeigt sich die körperliche Geste förmlich als *Interface*, als Zwischen-den-Gesichtern, das heißt als Schnittstelle zwischen dem sich zeigenden und dem betrachtenden Subjekt. Anders als in den meisten Modelfotografien, in denen schöne Gesichter als stille Objekte betrachtet werden können, macht sich bei Wilke durch die zitierten Gesten hindurch ein Subjekt sichtbar. Die nachdrückliche Wiederholung und Steigerung ihrer Gesten bricht die fotografischen Bildposen auf und ›befreit‹ das angeblickte Gesicht, insofern die programmatische Folge dazu zwingt, auf ihr Konzept der Arbeit und nicht auf ihr Gesicht zu blicken. Die Lesbarkeit der Gesten wird als eine doppelt angelegte Frage kenntlich: Sie ist ebenso von dem abhängig, was die Künstlerin in sie hineinlegt, wie von dem, was die Betrachtenden in ihr sehen. Diese beiden Seiten sind nicht kongruent und selten als übereinstimmend erfahrbar.

Die spannungsreiche Begegnung von Blick und Angeblicktem thematisiert Wilke auch in der Videoperformance *Intercourse With...*, in der sie ein ›Dialogfeld‹ zwischen den Positionen von *Künstlerin*, *Werk* und *BetrachterInnen* markiert, das alles andere als neutral ist – und deswegen auch nicht in der vermeintlich neutralen, männlichen Singularform differenziert angesprochen werden kann. Nicht allein der Titel ihrer Arbeit verweist darauf, dass es um ein von wechselseitigem Begehren durchwirktes Feld körperlichen Austauschs, um Zu- und Einschreibungen sowie gegenseitigen Abhängigkeiten geht.

Blick- und Zeichenverkehr. *Intercourse With ...* (Hannah Wilke: 1977)



Abb. 72 a: Hannah Wilke, *Intercourse With...*, 1977

Intercourse With... ist ein Videotape zu der gleichnamigen Performance, die Hannah Wilke 1977 in der London Art Gallery, durchführte.¹¹⁸ Zum einen dokumentiert es den Ablauf der Performance mehr oder weniger in Echtzeit, zum anderen machen Kameraführung, Schnitt und Tonmontage deutlich, dass es ein editiertes Band und kein einfacher Mitschnitt ist. Es beginnt mit Nahaufnahmen von Wilkes Gesicht, die in einen dicken Pelzmantel gekleidet, mit offenem Haar und einem hellen breitkrampigen Hut, sich sehr betont und langsam bewegt und dabei ›Augenkontakt‹ mit der Kamera hält. Ihre Posen und Gesten, die Art wie sie sich die Haare aus dem Gesicht streicht, lächelt, die Hand an die Wange führt und zwischen ihren Fingern hindurch sieht, sind als reizvolle Verführungsfloskeln an den Blick ›hinter der Kamera‹ adressiert und hochgradig codiert. Mit ihrer Anspielung auf kommerzielle Modellfotografie verraten sie in Form eines professionellen Vokabulars die Vorgefertigkeit der eingenommenen Posen und die standardisierte Bildposition.¹¹⁹

118 Video-Performance und Vortrag, London Art Gallery 17.2.1977, vgl. *Übrigens sterben immer die anderen*, S. 259.

119 Gabriele Werner weist in ihrer Rezension zu der Hannah Wilke Ausstellung in der Reihe *Unterbrochene Karrieren* der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin 2000 darauf hin, dass es in der Kunstrezeption der 1970er Jahre noch nicht üblich war, die Bezüge zum kommerziellen Bild, etwa der Modelfotografie, zu sehen und in die kritische Beurteilung der vermeintlich selbstverliebten *Performatist Self-Portraits* von Wilke einzubeziehen (Werner 2000, ohne Seitenangabe).

Wilke streift Mantel und Hut ab, legt sich auf den Boden, windet sich langsam und schmiegt sich immer wieder an den Mantel. Die Kamera wechselt in die Perspektive eines stillen Beobachters, der sich unbemerkt Zugang zu einem intimen Moment verschafft. Sie zoomt heran, tastet den Körper langsam ab und zeigt Nahaufnahmen ihres Gesichts mit geschlossenen Augen und von ihrer entspannten Hand. Wilke scheint gedankenversunken, leicht melancholisch und in ihrer Aufmerksamkeit ganz den Stimmen im Raum zugewandt: Zu hören sind Bandaufnahmen ihres Anrufbeantworters, die die Sehnsucht und die Erwartungen ihrer Freunde, Liebhaber, Galeristen, Mutter und Schwester wiedergeben.¹²⁰ So setzt sich die Stimmung einer zärtlichen Innigkeit fort: Sind es am Anfang die Berührungen des Kamerablicks, die sie umschmeicheln und der Pelz, der sie wärmt, so hüllt die Performerin sich hier in die Zuwendungen, die ihr Anrufbeantworter für sie in ihrer Abwesenheit entgegennahm. Die Umkehrungen im Verhältnis von An- und Abwesenheit, die Stimmen, die in die Leere ihres Raumes hineinsprachen und die jetzt ihrerseits das Abwesende markieren, erschaffen dabei einen verbenden Liebesdiskurs – einen Austausch. Wilke wechselt auf einen Stuhl. Die Kamera erfasst sie nun frontal als Torsoansicht in einem engen Rahmen, den sie teilweise durch ihre Bewegungen verlässt.



Abb. 72 b: Hannah Wilke, *Intercourse With...*, 1977

An dieser Stelle scheint das Vorspiel beendet und die Handlung ändert sich. Den Blick der Kamera spielerisch abwehrend, beginnt Wilke sich zu entkleiden. Sie fängt damit an, sich die Hose auszuziehen. Ihre Scheu wirkt kokett

¹²⁰ Die Tonbandaufnahmen stammen aus den Jahren 1973–75. Der Zusammenschnitt mit einer Bandlänge von zwei Stunden wurde von Wilke bereits 1975 unter dem Titel *Intercourse with...* in der Ausstellung *Lives* (Fine Arts Building, NY) ausgestellt (Angaben nach Wilke 2000, S. 253).

und nicht weniger verführerisch, als die zuvor *ausgetauschten* Blicke zwischen ihr und der Kamera, stellvertretend für den Blick des Publikums. Dennoch macht sich hier eine Ambivalenz gegenüber den Stimmen der Anrufe deutlich. Einerseits zeigt sich Wilke genießend gegenüber den Sehnsuchtsbekundungen, andererseits gibt sie zu erkennen, dass das wiederkehrende »call me back« etwas Bedrängendes hat. Langsam zieht sie sich den Pullover über den Kopf, was als ein erneuter Wendepunkt der Handlung angelegt ist, der eine Art Verwandlung, ein sich Freischälen signifiziert. Für einen anhaltenden Moment ist ihr Gesicht durch den hochgezogenen Pullover vor dem Blick der Betrachtenden versteckt, was sie durch die Geste verstärkt, zusätzlich die Hände vors Gesicht zu halten.

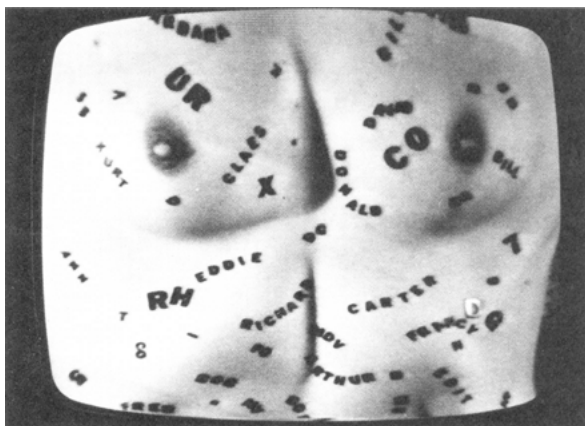


Abb. 72 c: Hannah Wilke, *Intercourse With...*, 1977

Zum Vorschein kommt ihr nackter, über und über mit silbernen Buchstaben beklebter Oberkörper, die je nach Lichteinfall schwarz wirken. Ihre Haut ist mit den Vornamen der Anrufer »graviert«, deren Stimmen vorher zu hören waren, wobei die männlichen Vornamen überwiegen und einige Dopplungen auf ihre auch nicht unbekannten Liebhaber hinweisen: Claes Oldenburg, Richard Hamilton, Donald Goddard.¹²¹ Diese Offenheit gehört zu der erklärten Strategie offener Intimität, die Wilkes Ansatz, von den frühen Hinweisen auf ihr Liebesleben bis zu den späten Fotografien ihres von Krebstherapie gezeichneten Körpers, auszeichnet.¹²² Ihre offensichtliche Nichttrennung von

121 Die von Donald Goddard 1976 als Trilogie bezeichnete Konstellation repräsentiert Wilke in einer Auswahl von Zitaten in *I Object. Memoirs of a Sugar Giver*, Wilke 1988, S. 263–265.

122 Isabelle Graw spricht von einer »Mischung aus ›Preisgabe‹ und ›Entlarvung‹«, in der die feministische Kritikerin Laura Cottingham die Radikalität von Wilkes Auflösung der Grenze zwischen Öffentlichem und Privaten sehe, sie dagegen die Radikalität eher darin sehe, »dass sie das vornehmlich Authentische in seiner theatralischen Inszeniertheit präsentierte und manipulierte«, Graw 2000, S. 18. Richard Hamilton etwa gab einer besorgten Galeristen sein Einverständnis für Wilkes Verwendung privater Mitteilungen von ihm. Seine Antwort ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig, da er Wilkes Recht auf ihr eigensinniges Werk über sein Recht auf Privatsphäre stellt, was den politischen Geist ver-

Privatem, Politischem und Kunst zeigt eine ungewöhnliche feministische Interpretation des modernen Transgressionsgedankens.¹²³ Wilkes Arbeiten setzen sie ebenso als Objekt dem Blick der anderen aus, wie sie mit jener Umkehrung spielen, in der das Objekt sich gleichsam vor den Augen der laufenden Kamera als Subjekt ›entschält‹. Langsam tastet Wilke die Namen auf ihrer Haut ab und beginnt sie abzukratzen. Dieses Abkratzen wird immer nachdrücklicher. Dazu hört man ihre Stimme als Voice-Over einen Text sprechen, der ihre künstlerische Arbeit vor dem Hintergrund autobiografischer Daten und eines kontinuierlichen Interesses an einer weiblichen Formsprache sowie der Übersetzung von Worten in Formen erklärt:

Since 1960, I have been concerned with the creation of a formal imagery that is specifically female ... Its content has always related to my own body and feelings, reflecting pleasure as well as pain, the ambiguity and complexity of emotions. Human gestures, multi-layered metaphysical symbols below the gut level translated into an art, close to laughter, making love, shaking hands. Eating fortune cookies, instead of signing them, chewing gum into androgynous objects. Delicate definitions... Rearranging the touch of sensuality with a residual magic made from laundry lint, or latex loosely laid out like love vulnerably exposed. [...] My concern is with the word translated into form, with creating a positive image to wipe out the prejudices, aggression and fear associated with the negative connotations of pussy, cunt, box.¹²⁴

Weiter spricht sie:

As an American girl born with the name Butter in 1940, I was often confused when I heard what it was like to be used, to be spread, to feel soft, to melt in your mouth. To also remember that as a Jew, during the war, I would have been branded and buried had I not been born in America. Starification-Scarification ... Jew, Black, Christian, Moslem ... Claes, Richard, Donald ... Labeling people instead of

rät und mitträgt, der in der provokativen Wendung steckt, die das Thema der Verbindung von Kunst und Leben bei Wilke nimmt (Wilke 2000, S. 32).

123 Mit Verweis auf Wilkes bekanntes Plakat *Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism* von 1977, das eine Antwort auf die häufig wiederkehrenden Anfeindungen aus dem feministischem Lager gab, wird von vielen Rezensentinnen immer wieder darauf verwiesen, dass Wilkes Arbeiten nicht feministisch zu vereinnahmen seien, sondern sich im Gegenteil sogar explizit dagegen verwehren – so auch Fischers (1988, S. 259f.) und Graws (2000, S. 13–25) Versuche zur Rettung einer formalen, an ästhetischen Kriterien der Kunstgeschichte und ihrer Genealogie bemessenen Lesart ihre Werke. Diese Diskussion scheint mir relativ unsinnig, verrät sie doch mehr über die jeweilige Haltung der Rezeption als über die der Künstlerin. Unbestreitbar hat sich Wilke offensiv mit der Frage von Weiblichkeit ebenso auseinandergesetzt, wie mit medialen und ästhetischen Fragen sowie dem Bild der Künstlerin und der triadischen Beziehung von *Autor*, *Werk* und *Betrachter*. Jeder Versuch, die Fragen zu trennen, muss an der Komplexität ihres Ansatzes ›scheitern‹. Ich hoffe, in meiner Arbeit im Unterschied zu Graw zeigen zu können, dass eine feministische Haltung (sowohl auf Seiten der Produktion als auch der Rezeption) und eine formale, medien- und selbstreflexive Auffassung von Kunst sich nicht nur nicht unverträglich gegenüberstehen, sondern im Gegenteil sogar aufeinander angewiesen sind.

124 Hannah Wilke zit. nach Sims 1984, S. 45f.

listening to them ... Judging according to primitive prejudices. *Marxism and art*. Fascistic feelings, internal wounds, made from external situations. Sticks and stones, break our bones, but names more often hurt us ... Yet to name a thing wherein I caught the conscious of the king, as well as the queen ... to keep on name in a thing ... to wear my hat, the memory of all that, until that thing is really something. To exist instead of being an existentialist, to make objects instead of being one. The way my smile just gleams, the way I sip my tea. To be a sugar giver instead of a salt cellar, to not sell out ... The memory of all that, now that's really something ... Oh, no they can't take that away from me ... No, they can't take that away from me.¹²⁵

Wilke thematisiert die Brandmarkung des Subjekts, die Zuschreibungen in Form von Vorurteilen, und sie erklärt, dass die Wunden, die unrechte Benennungen hinterlassen, tiefer reichen, als die, welche dem Körper physisch zuzufügen sind. Ganz wörtlich oder bildlich thematisiert diese Arbeit also in Form von aufgezeichneten Anrufen, die zu Zeichen auf der Haut der Performerin werden – das heißt sie regelrecht *bezeichnen* – das Spannungsfeld von Adressierung und Identitätsfindung, von Zuschreibung und Einschreibung als das konstitutive Feld der Subjektgenese. Die falschen Anrufungen beantwortet Wilke offensiv mit *Eigenwilligkeit*. In ihrer Suche nach einer unbedingten Individualität unterscheidet sich Wilkes Anliegen nicht grundsätzlich von dem ihrer männlichen Künstlerkollegen. Was den Unterscheid macht, ist die offenkundige Unsicherheit, das eingestandene Ringen, das die Position des Subjekts als eine prekäre Stellungnahme kenntlich werden lässt. Das Video endet zu dem Zeitpunkt, als alle Namen entfernt sind. Noch einmal blickt Wilke zum Abschluss in die Kamera, nun aber ohne die vormalige Kunst der Verführung. Die verschiedenen Phasen vom anfänglichen Werben des Kamerateblicks bis zur schließlichen ›Entblößung‹, die zugleich eine Form darzustellen scheint, sich des zudringlichen, begehrenden Blicks zu ›entkleiden‹, zeigen an, dass der im Titel der Arbeit angesprochene (Geschlechts-)Verkehr ein von wechselnden Positionen aus zu denkendes Gefüge von Verführung und Abhängigkeit benennt. Dieses lese ich als eine von der Künstlerin strategisch vorgebrachte Reflexion der Positionen von Autor(in), Werk und Rezeption. Die Performance wirft die Frage auf, wer hier eigentlich zu wem beziehungsweise über wen spricht: Adressiert sich die Performerin an das reale Publikum oder an den imaginierten Blick hinter der Kamera und das virtuelle Publikum für die Bandaufzeichnung? Spricht die Kamera über sie oder spricht sie über das voyeuristische Dispositiv? Und was hat es mit der Spaltung zwischen der Künstlerin als Performerin und ihrer Stimme aus dem Off auf sich?

Am Anfang kontrastieren die Tonbandstimmen mit ihrem ›stummen‹ Körper. Die Abwesenheit der AnruferInnen steht der Anwesenheit der Angesprochenen gegenüber und der Blick der Kamera übernimmt die Perspektive der fragenden Anrufe, indem er den Körper der Performerin ebenso eindringlich, bittend und fragend anschaut und abtastet. »Call me back« – Wilke scheint die Anrufe durch ihre Performance zu beantworten. Ihr Verhalten wechselt zwischen Verführung und Zurückweisung, wobei ihre Antwort schließlich in der Geste mündet, mit der sie sich die Namen der AnruferInnen von der Haut kratzt. Die Geste der Entfernung kehrt die Situation ihres

125 Wilke 1988, S. 266f.

›Striptease‹ um. Es ist eine ›Entblößung‹, die vielleicht die begehrenden Anrufe, nicht aber die Künstlerin als Person bloßstellt. Auch in dem autobiografischen Text ihres Voice Over Kommentars bleibt ihre Anwesenheit eine scheinbare. Die Dissoziation von Bild und Text führt Wilke – stärker als eine der beiden Zeichenebenen für sich alleine dies hätte leisten können – als Autorin ein. So lässt sich die Geste der Zurückweisung schließlich als emanzipative Geste einer ›Selbstautorisierung‹ lesen, die aber, wie Amelia Jones in *The Rhetoric of the Pose. Hannah Wilke and the radical Narcissism of feminist Body Art* argumentiert, im Unterschied zum klassischen Konzept des Autors auch die Instabilität der eingenommenen *zeichenhaften* Position reflektiert.¹²⁶ Wilke thematisiert den Rahmen, durch den hindurch ihr Posieren als Schauobjekt als eine Geste der ›Selbstautorisierung‹ zu betrachten ist und als Subjektposition sichtbar wird.

Eine Geste der Selbstautorisierung. *Through the large Glass* (Hannah Wilke: 1977)



Abb. 73: Hannah Wilke, *Through the Large Glass*, 1977

1976 – das heißt in dem gleichen Jahr, in dem Rosalind Krauss ihre bekannten Aufsätze *Notes on the Index I+II* und *Video: The Aesthetics of Narcissism*

126 Vgl. Jones 1998, S. 151–195.

veröffentlichte – führte Hannah Wilke die Performance *Through the Large Glass* im Philadelphia Museum of Modern Art auf, in der sie sich, durch das Schlüsselwerk Duchamps hindurch gefilmt, allmählich entkleidete.¹²⁷ Die Schlüsselstellung, die Krauss dem Ansatz von Duchamp in den genannten Texten zuspricht, wird durch die Performance von Wilke unterstrichen und es scheint mir lohnend, vor diesem Hintergrund die Koinzidenz ihrer Auseinandersetzung mit der Frage des In-Erscheinung-Tretens eines Künstler-Ichs im Werk zu untersuchen. Krauss hat in Duchamps Arbeiten ein Spiel mit indexikalischen Gesten, Medialität und den wechselnden Positionen der Signifikanten ›ich‹ und ›du‹ untersucht. Wilkes Arbeit vor diesem Hintergrund zu betrachten und danach zu fragen, ob und wie diese ein ähnliches Spiel, aber auch welche Abweichungen sie zeigt, ermöglicht es, ihre Arbeit in einem kritischen Dialog mit der ›Vorlage‹ zu lesen.

Wilke trat in einem weißen Anzug mit Hut und Highheels auf und führte im Gegenlicht des hinter ihr befindlichen Außenfensters, durch das *Große Glas* Duchamps betrachtet, diverse an Modefotografie erinnernde Posen aus. Langsam begann sie sich zu entkleiden, bis sie schließlich, mit Ausnahme der Schuhe und des Hutes, nackt war. Auf diese Weise inszenierte sich Wilke als ein fetischisiertes Objekt im Rahmen eines Bildes eben jenes ›Meisters‹, dessen Spätwerk *Étant donnés* (1946–66), wie oben erwähnt, als dekonstruktive Interpretation des voyeuristischen Blickregimes interpretiert wird.

Weiß gekleidet scheint Wilkes ›Striptease‹¹²⁸ sich auf die *Entkleidung der Braut durch ihre Junggesellen* (*The Bride Stripped Bare by her Bachelors*, Even 1915–23) zu beziehen. Ihr Anzug aber entspricht einer maskulinen Selbstinszenierung die sich als Umkehrung von Duchamps gelegentlicher ›Frauwerdung‹ (Rose Sélavy) deuten ließe. Der Herrenanzug als Zeichen einer männlichen Autorität wird von Wilke bildlich abgelegt. Was dann erscheint, ist klassischerweise Zeichen des Objektstatus der Frau, der nackte weibliche Körper als Sinnbild für das alte Thema von Maler und Modell, von Künstler und Werk. Wilkes Stimme ist die der Bewegung des erblickten Objekts. Eine männliche Stimme aus dem Off verrät den Kameramann und stört die mögliche Deutung, die Performance ausschließlich Wilkes Regie unterstellt zu sehen. Diese Perspektive lässt sich metaphorisch lesen. Wilkes Sichtbarkeit als Künstlerin ist abhängig davon, dass man sie durch das Werk Duchamps hindurch sieht. Ihm bietet sie sich auf gewisse Weise zur Vermählung an und wendet doch auch jede formale Beziehung ironisierend ab.

127 Die Datierung variiert, sie wird auch gelegentlich mit 1977 angegeben. Ich halte mich hier an die Angabe, die Electronic Arts Intermix (EAI, New York) zu der Dokumentation macht.

128 Gabriele Werner kritisiert eine vorschnelle Charakterisierung von Wilkes Entkleidungsakt als Striptease, insofern ihre statischen (fotografischen) Posen eine andere Choreografie erkennen ließen, welche eher auf die Reflexion des Bildes, als auf die Verführung der Betrachtung ziele (vgl. Werner 2000). Aber auch wenn ich die Einschätzung teile, dass es um eine Reflexion des Bildes als solchem geht, möchte ich an dem Begriff ›Striptease‹ festhalten, weil ich auch hier die zitierten Posen für relevant halte. Dass Wilke sich eher als New Yorker Dandy, denn als Stripperin gekleidet habe, scheint mir zudem ein irrelevantes Argument, da viele Stripnummern gerade in dem Spiel mit der Maskerade bestehen.



Abb. 74: Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, 1915–23, rechts M. Duchamp mit Henri Marceau und ein Arbeiter bei der Installation des *Großen Glases* im Philadelphia Museum of Art, 19. Juli 1954

Im Spiel mit der ›Transparenz‹ des *Großen Glases* und einem gleichzeitigen Erscheinen *in* und *hinter* dem Bild von Duchamp¹²⁹, gibt Wilke dem in Krauss' Text *Notes on the Index* angesprochenen Trauma der Signifikation, eine weitere Wendung. Krauss zufolge, geht es Duchamp um »die Strategie, die Sprache selbst mit einer Verwirrung zu infizieren, eine Verwirrung hinsichtlich der Art und Weise, wie Wörter ihre Referenten bezeichnen«.¹³⁰ Indem Wilkes Strip-Auftritt sich zu einem möglichen Referenten für das Bild erklärt, das heißt schlicht eine sich entkleidende Braut verkörpert¹³¹, trivialisiert und ironisiert sie auf der einen Seite die anerkannt geistige Ebene des Werkes ebenso wie deren maskuline Prämissen. Auf der anderen Seite wiederholt sie die von Krauss herausgestellte Frage Duchamps nach der eigenen Präsenz (im Werk) und macht auf die geschlechtliche Verteilung der Rollen und die Schwierigkeit einer weiblichen Autorschaft aufmerksam:

129 Das Spiel mit der ›Durchsicht‹, der Transparenz des *Großen Glases*, das zum Rahmen oder zur Perspektive für ein anderes zeitgenössisches Geschehen in der Kunst wird, hatte bereits Jasper Johns 1968 in seinem Bühnenbild für Merce Cunningham's Stück *Walkaround Time* getrieben. Johns hatte die Elemente des *Großen Glases* einzeln auf mit Folie bespannte Kuben übertragen (im Siebdruck). In hautfarbenen Kostümen, gleichsam als wären sie nackt, tanzten die TänzerInnen der Cunningham Company hinter diesen transparenten Körpern (vgl. *Übrigens sterben immer die anderen* 1988, S. 158f). Die Zusammenarbeit von Cunningham, Duchamp und Johns kann als ein signifikantes Zeichen nicht nur für die Wertschätzung der New Yorker Kunstszene für Duchamps Werk, sondern auch für die enge Vernetzung angesehen werden, auf die sich auch Wilkes Arbeit bezieht.

130 Krauss 2000, S. 254.

131 *Die wirkliche Braut, entkleidet*, Fischer 1988.

History is a dialectical process. To honour Duchamp is to oppose him. The bachelors, after all, have separated themselves from their feminine parts. To reconcile this dilemma is not to co-opt the feminine, but to be ... Feminine. To strip oneself bare of the veils that society has imposed on humanity is to be the model of one's own ideology. The role model is now both the woman and the artist herself – *Hannah Wilke Through the Large Glass* – no longer an ornament for society to wear but, in the face of nudity, beyond transparency ... transcendent.¹³²

Duchamp als »ALLREADYMADESOMUCHOFF«, wie Lucy Lippard es formulierte, war fraglos die schillerndste und für den (Anti-)Kunstdiskurs wichtigste Vaterfigur, zu der es sich ins Verhältnis zu setzen galt, wollte man ihr Erbe antreten. Wilke zeigt sich als eine rebellierende Tochter. Ihr ironischer Bezug auf die bedeutende Vorlage nimmt eine Haltung der anerkennenden Ablehnung ein, die Isabelle Graw mit der von Krauss zwischen Picasso und Pollock gesehenen »mimetischen Rivalität« vergleicht.¹³³ Sie lässt sowohl die Wertschätzung der zitierten Pose und Position sowie eine an ihr geschulte Arbeitsweise erkennen, als auch die Zurückweisung der patriarchalen Meistergeste.



Abb. 75: Hannah Wilke, *I Object*, 1977–78

Wilkes Zitieren der Arbeiten Marcel Duchamps ist vielfältig. In der Foto-Text-Arbeit *I Object. Memoirs of a Sugargiver* verdeutlicht bereits der Titel *I Object* die verschiedenen Ebenen mit denen sich der feministische Versuch zur Wiederaneignung des eigenen Körpers konfrontiert sah: Er changiert zwischen: »Ich« als Objekt als Frage des Selbstbildes, Augen-Objekt (*eye-object*) als Frage der Schaulust und »ich wende ein« als politischem Einspruch. Mit der Strategie des im Titel versteckten Wortspiels arbeitet Wilke gleichsam mit Duchamp gegen ihn.¹³⁴

¹³² Wilke 1988, S. 169f.

¹³³ Graw 2000, S. 20.

¹³⁴ Fischer 1988.

Die Art, in der Wilkes Performance sich einerseits in die prominente Vorlage hineinstiehlt und von deren Berühmtheit profitiert, andererseits aber Spuren in deren Rezeption hinterlässt, ist als ein Wechselverhältnis zu deuten, das zunächst jeder Form von künstlerischem Zitat eines kanonisierten Vorgängers innewohnt. Einen spezifischen Reiz dagegen erhält solch ein Spiel über die Fortschreibung der notwendigen Vatermorde in der Kunstgeschichte hinaus gerade durch die Infragestellung der unausgesprochenen Prämissen dieser Tradition. Wilkes Inszenierung ›nackter Tatsachen‹, die durch das *Grosse Glas* betrachtet werden müssen, nimmt, wie gezeigt, ein raffiniertes Spiel mit den Duchampschen Denkfiguren auf und überführt sie ihrer geschlechtlichen Platzzuweisungen. *So gesehen* leistet eine Bildarbeit, wie die Performance von Wilke, einen differenzierten Beitrag zu den Auflösungsdiskursen um die klassischen Größen von Autor, Werk, Objekt und Aura um 1970. Im Unterschied zu (latent) metaphysischen Konstruktionen von Präsenz, unternimmt ihre ›Bildstörung‹ gleichsam eine entscheidende Säkularisierung der Schnittmenge von Leben und Bild, die über die Bedingungen der Kunst, in Erscheinung zu treten, das heißt sichtbar zu werden, aufklärt.

Die Performance *Through the Large Glass* reflektiert, dass die Künstlerin durch das für sie determinierende Bilderbe hindurch betrachtet und als Bild gesehen wird. Mit einem kurzen, abschließenden Resümee einiger formal ähnlicher Arbeiten, die den »elektronischen Spiegel« wörtlich nehmen und das Künstler(selbst)bild als eine Spiegelszene verhandeln, schließe ich an dieser Stelle die Frage nach dem prekären Status des Künstler(innen)körpers und der politischen Lesbarkeit der künstlerischen Geste ab.

Different Make Up - oder das Abschminken des kreativen Akts, *Representational Painting* (Eleanor Antin: 1971) u.a.

In *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* von 1975 kämmt sich Marina Abramović ihr langes schwarzes Haar mit beiden Händen in schnellen und ruppig ausgeführten Handbewegungen. Gesicht und Schultern sind in Nahaufnahme von vorne zu sehen. »Ichbürste mir das Haar mit einer Metallbürste in der rechten Hand und kämme mir gleichzeitig das Haar mit einem Metallkamm in der linken Hand. Während ich dies mache, wiederhole ich solange »Art must be beautiful«, »Artist must be beautiful«, bis ich mein Haar und Gesicht zerstört habe«¹³⁵ – erklärt die Künstlerin das Konzept der Arbeit. Die gegen sich selbst gerichtete Aggression reflektiert, wie durch den Titel der Arbeit markiert, die Ambivalenz eines Schönheitsideals, das vom Werk auf den Körper des Künstlers oder der Künstlerin übergegangen zu sein scheint. In *Art Make-up* von 1967/68, einer oft gezeigten Arbeit von Bruce Nauman, die als eine Referenz der exorzistisch anmutenden Handlung Abramovićs angesehen werden kann, sieht man Nauman mit nacktem Oberkörper frontal gefilmt, während er sich mit vier Farben, erst weiß, dann rot, dann grün, dann schwarz, hintereinander komplett schminkt. Naumans auf 16mm gefilmte und später auf Video umkopierte Arbeit wird im Kontext der Minimal Art nicht als eine Form der Selbstinszenierung des Künstlers betrachtet, sondern

135 Medien Kunst Netz (2004): »Abramović, Marina: Art must be beautiful«. <http://www.medienkunstnetz.de/werke/art-must-be/>, zuletzt: 31.12.2006.

einer Reihe von Arbeiten zugerechnet, in denen der Körper des Künstlers zum Material erklärt und einer spezifischen Umdeutung überführt wird. Osswald erklärt die transformatorische Leistung:

In *Art Make Up* [...] wird dieses widersprüchliche Miteinander von Zeigen und Verbergen, Verhüllen und Enthüllen ausdrücklich thematisiert. [...] Die buchstäbliche ›Nacktheit‹ des Künstlers wird konterkariert durch den Auftrag einer opaken Farbschicht, hinter welcher der Körper Naumans nach und nach verschwindet. Die Doppeldeutigkeit des Titels verweist auf den mit der Malaktion einhergehenden Vorgang der Maskierung. Einerseits als Schminke im kosmetischen Sinn zu verstehen, spielt die Bezeichnung ›Make-up‹ andererseits auf die Erfindung von Kunst und Künstler im kreativen Akt an.¹³⁶



Abb. 76 a: Eleanor Antin, *Representational Painting*, 1971

Die darin konstatierte Geste der Selbsterschaffung als Künstler ist in einer Arbeit der Künstlerin Eleanor Antin luzide konterkariert – auch wenn damit keine direkte Beziehung zwischen den beiden Arbeiten behauptet werden soll: In *Representational Painting* von 1971 (s/w, ohne Ton, 38 min) sieht man der Künstlerin etwa 40 Minuten beim Schminken ihres Gesichts zu. Sie ist zunächst als ›Halbbüste‹ von schräg vorne zu sehen. Wenig später zeigt eine zweite Kamera ihr Gesicht in Nahaufnahme. Mit offenem, langem Haar, ungeschminkt und mit großem, weißem BH sitzt sie vor mir/uns wie vor einem Spiegel. Die Szene beginnt damit, dass sich Antin das Gesicht langsam eincremt. Anschließend entfernt sie die Creme wieder mit Gesichtswasser und Watte. Sie raucht und beginnt nach einigen Zügen an der Zigarette von neuem sich das Gesicht einzucremen, streift sich die Haare hinter die Ohren

136 Osswald, S. 31.

und redet, wobei dies für die Betrachtenden ein Mimenspiel bleibt. Immer wieder blickt sie prüfend und scheint mit dem Gesehenen noch nicht zufrieden. Die Details werden nachkorrigiert. Erst das Make-up, dann mehrschichtig der Lidschatten, anschließend in betont dickem Auftrag die Wimperntusche und dann der Lippenstift. Dazwischen legt sie immer wieder Pausen der kritischen Überprüfung ein, rauchend, abwägend. Vereinzelt zieht sie erneut Konturen nach. Ihr Haar kämmt sie ausführlich mit einem Holzkamm. Nach etwas mehr als einer halben Stunde, steht sie auf und wird von einer Kamera aus einer dritten Perspektive stehend als Ganze gezeigt. Sie trägt Jeans. Den BH legt sie ab und zieht sich eine weiße Hemdbluse an. Wie vor einem Wandspiegel stehend dreht sie sich schräg zu beiden Seiten und setzt sich zum Abschluss einen großen, weiten Hut auf.



Abb. 76 b: Eleanor Antin, *Representational Painting*, 1971

Der Titel *Representational Painting* provoziert einen Vergleich, der das ungeschminkte Gesicht zur weißen Leinwand und die Schminkutensilien zur Malerpalette erklärt. Von hier aus liest sich der kritische Blick der sich Schminkenden wie jener, dem ›geistigen Auge‹ vertraute Gestus eines kritischen Malerblicks in Aktion. Dem zum Klischee geronnenen Bild vom Künstler entsprechend, dessen starkes Rauchen einen selbstverachtenden Zug signifiziert, führt Antin ihre kritischen Überprüfungen und Korrekturen in der Manier einer dramatischen Inszenierungen des kreativen Aktes durch, der als authentisches Ringen zwischen künstlerischem Genius und Material angesehen wird. Da es in der Geschichte der Malerei insbesondere die Darstellungen schöner Frauen sind, an denen die Künstlerhand ihre Meisterschaft erprobte, lässt sich das repräsentative Gemälde Antins als ein ironischer Verweis auf die Tradition interpretieren, der zugleich ein Dilemma kennzeichnet: Die Maske der schönen Frau – Antins Ergebnis, dass sie sich im konventio-

nellen Sinn ›sehen lassen kann‹ – macht sie zugleich unsichtbar. Ihr im Farbauftrag verschwindender Körper wird nicht, um an Osswalds Interpretation der Arbeit Naumans anzuknüpfen, als eine »Erfindung von Kunst und Künstler im kreativen Akt« gelesen werden.

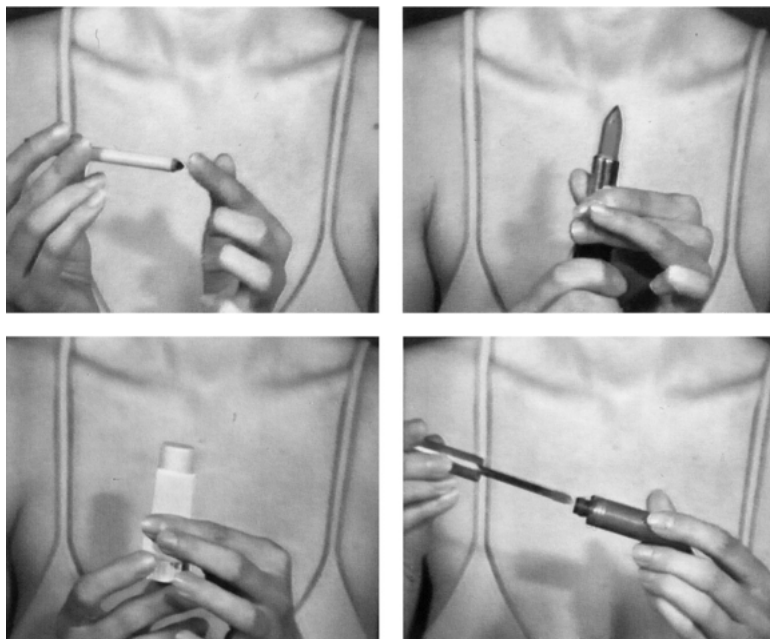


Abb. 77: Sanja Iveković, *Make Up – Make Down*, 1976

In dem Video *Make Up – Make Down* (1976, Farbe, Ton, 9 min) konzentriert sich die Künstlerin Sanja Iveković ganz auf die Gesten des Farbauftrags. Der gezeigte Ausschnitt bleibt auf das Decollé beschränkt, vor dessen Hintergrund sorgfältig manikürte Hände Make-up-Stift und Puderquaste im Einsatz zeigen. Auch Ivekovićs Video greift die Wertschätzung der künstlerischen Geste ironisch auf, in der sich ein Subjekt zu erkennen gibt:

Das Auftragen von Make-Up ist eine diskrete Aktivität, die sich zwischen meinem Spiegel und mir (Monitor) abspielt. Die TV-Botschaft (Video) wird in der Isolation eines privaten Raumes empfangen. Die alltäglichen Handgriffe, die ich mache, sind verlangsamt, so dass der ungewöhnliche Akt des Auftragens von Make-up den Charakter eines Rituals bekommt.

Indem das Video den Blick auf das eigentliche Ergebnis der Gesten, das geschminkte Gesicht, verweigert, erklärt es dieses für unbedeutend. Das aber kann und sollte als eine ironische Wendung des raffinierten Spiels ›von Zeigen und Verbergen, Verhüllen und Enthüllen‹ (s.o.) verstanden werden. *Make Up – Make Down* emanzipiert die alltägliche Handlung, die der Perfektion des Objektstatus' für den Blick der anderen gilt, zu einer ›Meistergeste‹ – einer »Erfindung von Kunst und Künstler[in] im kreativen Akt«, ohne an deren Alltäglichkeit Verrat zu üben.