

das ich vergessen

**Wie wird in der Kunst ab Mitte des
20. Jahrhunderts bis heute mit dem Ich umgegan-
gen?**

Theoretische Bachelorarbeit von Claudia Waldner,
23.Mai 2008

Verfasserin: Claudia Waldner
Studiengang: Medienkunst
Matrikelnr: 05-154-323
Semester: 6. Semester / Bachelor
Adresse: Buchserstrasse 27
5000 Aarau
Telefon: +41774502176
Email: info@claudiawaldner.com
Website: www.claudiawaldner.com
Dozentin: Dr.phil. Yvonne Volkart
Institut: Fachhochschule Nordwestschweiz
Hochschule für Gestaltung und Kunst

abstract

Das Ich vergessen

Wie wird in der Kunst ab Mitte des 20. Jahrhunderts bis heute mit dem Ich umgegangen?

In dieser theoretischen Auseinandersetzung wird von der Hypothese ausgegangen, dass ein Wandel in der Darstellung des Ichs, eine Bewegung vom Ich ins Aussen stattfand. Desweiteren wird angenommen, dass diese Öffnung nach Aussen auch einen positiven Wandel im künstlerischen Ausdruck beinhaltet. Gestützt durch Begriffsdefinitionen, sowie existenzphilosophische Einblicke, kunstgeschichtliche Zeitbezüge und der Spiegeltheorie Jacques Lacans wird anhand der Gegenüberstellung unterschiedlicher künstlerischer Werke von Mitte der sechziger Jahre bis heute, dieser Wandel verdeutlicht. Zusätzlich werden Werkbeispiele beschrieben, die das Auflösen einer Identität verkörpern. Sie werden sowohl im unterschiedlichen Zeitkontext gelesen, als auch auf die Materialität und Vergänglichkeit, den Ausdruck, sowie die Wirkung hin untersucht. Eine Bewegung von Innen (Ich) nach Aussen (Raum), bis in ein globales Weltgefüge, wie angenommen, wird anhand von unterschiedlichen Werkbeispielen und Zwischenräumen, wie dem Kommunikationsraum, dem Handlungsraum oder dem Wunschraum beschrieben. Wie sich die aktuelle Kunst zu den Entwicklungen verhält und ob sich Medienkunst als Kommunikationsmöglichkeit zwischen diesen Räumen als Vermittler von Innen und Aussen positioniert, wird mittels einer Diskursanalyse untersucht. Im Fazit dieser schriftlichen Auseinandersetzung wird die Annahme bestätigt, dass es eine Bewegung von dem Künstler-Ich nach Aussen gab und gibt. Es setzt sich aus vielen Facetten zusammen und bildet eine nicht greifbare Identität. Eine Auflösung und gleichzeitige Einbindung in die Welt ermöglicht Zugang zu neuen Räumen und Möglichkeiten. Eine Hinwendung zu einer allgemein positiven Formfindung, wie angenommen, findet allerdings nicht statt. Denn diese liegt in der Intention des jeweiligen Künstlers oder der Künstlerin verborgen und entspringt nicht zwangsläufig einer allgemeingültigen Sehnsucht.

inhalts verzeichnis

Abstract

1.	Einleitung	04
2.	Ich und Identität	05
2.1	Definition	05
2.2	Philosophische Ansätze	07
3.	Kunst und das Ich	09
3.1	Vom Selbstbildnis und der Reflektion	09
3.1.1	Vom trostlosen Abbild bis zur Verflüchtigung in Mikrowelten - Beispiel Arnulf Rainer	13 15
3.2	Der Körper als Werkzeug	16
3.2.2	Vom Körper als Landschaftsbild bis zur räumlichen Auflösung - Beispiel Valie Export	18 21
3.3	Zwischenfazit	21
4.	Kunst und das Ich-Vergessen	22
4.1	Vom Erinnern und Vergessen	22
4.1.1	Dieter Roth - Schokoldadenköpfe	23
4.1.2	Bruce Naumann - Wachsköpfe	25
4.1.3	Franticek Klossner - Eisköpfe	29
5.	Von Innen nach Aussen	31
5.1	Der Ausstellungsraum	31
5.1.1	Olafur Eliasson «Your space embracer»	31
5.2	Vom globalen Wunschraum	33
5.2.1	Maja Bajevic «Green, green grass of home»	36
6.	Diskursanalyse	37
6.1	Medienkunst als Rauschzustand Position: Günter Metken	37
6.1.1	Zwischenfazit	38
6.2	Medienkunst als Dialograum Position: Ute Vorkoeper	39
6.2.2	Zwischenfazit	40
7.	Fazit	41

Literaturverzeichnis

Abbildungsverzeichnis

einleitung

kapitel 1

Wer bin ich ?

Hinter dieser Frage steckt ein ganzes Universum verborgen. Die Frage nach der Identität, nach dem Ich und vorallem der Verlust vom Ich beschäftigen mich schon seit geraumer Zeit. In meinem Leben vor der Kunst und neben der Kunst bin ich als Krankenschwester mit diesen grundsätzlichen Fragen laufend konfrontiert. Am Wendepunkt vom Sein und Nichtsein treffe ich oft auf den Tod und im Zusammenhang mit Demenzerkrankung, bei der Erinnerungen vergessen werden, geht es direkt um ein Ich-vergessen. Ein Ich, eine Identität die man sich aufgebaut hat schwindet.

Wie wird in der Kunst mit dem Ich umgegangen?

In dieser theoretischen Auseinandersetzung gehe ich von der Hypothese aus, dass ein Wandel in der Darstellung vom Ich, eine Bewegung, von Innen nach Aussen, stattfand. Liege ich richtig in der Annahme, das mit diesem Wandel auch eine Veränderung einhergeht im künstlerischen Ausdruck und der Intention? Ein Veränderung, in welcher von Angst und Trostlosigkeit geprägten Werken der Rücken gekehrt wird, um Raum zu zulassen für positive Arbeiten, die Hoffnung und Sehnsucht in sich bergen. Um Antworten auf diese Fragestellungen zu erhalten, beobachte ich die Darstellung des Ichs in einem zeitlichen Rahmen. Als Beispiel wähle ich Arbeiten von Arnulf Rainer aus den sechziger Jahren und von heute aus. Diese vergleiche ich mit Arbeiten von Valie Export aus dem selben Zeitraum. Welche Mittel verwenden der Künstler oder die Künstlerin in welchem zeitlichen Kontext und Zusammenhang? Dabei interessiert mich das Künstler-Ich in der Darstellung als Abbild und welche Entwicklung man an den Ausdrucksweisen von damals zu heute feststellen kann. Ein weiterer Punkt der mich bei Valie Export interessiert, ist der, wie sie ihren Körper als Werkzeug, als Objekt einsetzt um vom Innenleben - also dem inneren Ich - über die Darstellung des Körpers als Objekt in den Raum nach Aussen zu gelangen. Der Körper, der hier einerseits als Sprachrohr des Innenlebens

zum Objekt wird und andererseits als Spiegel funktioniert, um das Innere Ich abzugrenzen. Darauf folgend möchte ich einen Bezug auf das Erinnern und Vergessen mit der Vergänglichkeit in der Kunst und dem Ich herstellen. Dabei betrachte ich die Spannbreite von trostlosen bis zu hoffnungsvolleren Ausdrucksweisen, deren Wirkung und Auswirkung, am Beispiel von Dieter Roth und Bruce Naumann im Vergleich zu Frantisek Klossner. Die ausgewählten Werke der unterschiedlichen Künstler arbeiten alle mit vergänglichen Materialien und stellen Köpfe dar. Bis hierher möchte ich mich erst einmal Nahe an der Materie, am Material, der Malerei, der Fotografie, oder dem direkten Abbild des Ichs bewegen. Das Werk selbst sozusagen als Spiegelbild des Künstler-Ichs. Das Künstler-Ich, das mit dem Werk kommuniziert, das in sich geschlossen ist und in meinen Beispielen mit der Zeitlichkeit, der Vergänglichkeit spielt. Das Innen (Ich) öffnet sich, dem Aussen im Raum. Im Bezug auf die Kunst, liegt das Kunstwerk, als Objekt, als Vermittler zwischen dem äusserem Raum und dem Inneren. Die Intention einer Arbeit, die das Innenleben (das Ich) des Künstlers oder der Künstlerin nach aussen kehrt, wird in dem Werk erkennbar. Das Werk ist in dem Fall der Raum. Zur Veranschaulichung dient mir hier die Arbeit «your space embracer» von Olafur Eliasson; er stellt sich gar nicht mehr selbst dar, sein Künstler-Ich löst sich in dieser Arbeit auf, es fliesst in den Raum mit ein und es entsteht eine direkte Kommunikation zwischen dem Betrachter und der Arbeit. Eliasson schafft in diesem Zwischenraum, lässt den Raum als Werk wirken. Anhand der Arbeit „Green, Green Grass of Home“ von Maja Bajevic möchte ich die Öffnung in den globalen Raum über Erinnerungen aufzeigen und meine Hypothese fundieren. Bevor ich mich dieser Arbeit widmen kann, gilt es grundsätzlich einmal Definitionen nach dem Ich und der Identität abzuklären. Deshalb mache ich zu Beginn einen kleinen Abstecher in wissenschaftliche und philosophische Gefilde bis ich zu dem Kerninhalt meiner Arbeit vordringe, das Ich in der Kunst aufzuspüren und durch die Zeit von Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts bis heute zu beobachten. Ich möchte hier einleitend noch betonen, dass es sich bei dieser theoretischen Arbeit weder um eine philosophische noch um eine kunstgeschichtliche oder wissenschaftliche Vertiefung handelt, sondern um die persönliche Auseinandersetzung und Untersuchung rund um die zuvor beschriebene Hypothese. Ausserdem ist diese Arbeit von einem westlichen Blickwinkel aus beschrieben und schliesst somit östliche und fernöstliche Kulturkreise und Denkweisen nicht mit ein.

ich und identität

kapitel 2

«Ich» ist die Bezeichnung für die eigene individuelle Identität einer menschlichen natürlichen Person, zurückweisend auf das Selbst des Aussagenden.¹

«Identität» wird sowohl als völlige Gleichheit, Übereinstimmung und Wesenseinheit als auch die leibliche - seelisch-geistige Einheit, die ihrer eigenen Persönlichkeit bewusst ist beschrieben. Wenn jemand seine Identität verloren hat, dann handelt er nicht mehr so, wie es seinem Wesen, Charakter entspricht.²

2.1 Definition

Um mich mit der Thematik des Ichs auseinanderzusetzen zu können, musste ich mir erst einmal bewusst werden was das Ich eigentlich ist, was eine Identität bedeutet.

Im ersten Kongress über Identität mit dem Thema «Identität und Konflikt», der 2003 im Fortbildungszentrum der Landesärztekammer in Bad Nauheim stattfand, wurden wichtige Grundlagen des Begriffes erarbeitet. In Einbezug der Philosophie, Soziologie und Kultur wurde der Horizont von ärztlicher und psychotherapeutischer Sichtweise erweitert.

Dr. med. Axel Schüler-Schneider (Facharzt für Psychosomatische und Innere Medizin sowie Psychoanalyse) beschreibt an diesem Kongress, dass Identität eine konstante und eine stetig sich verändernde Komponente inne hat.³ Die Kernidentität wird in den ersten 36 Lebensmonaten gebildet und ist etwas Einzigartiges. Sie ist nur sehr schwer und gering veränderbar. Die «Mantelidentität», die im Laufe des Lebens entsteht ist allerdings nichts Stabiles, sie ist etwas Veränderbares und zugleich nichts Naturwüchsiges. Meist sind wir uns unserer Identität gar nicht bewusst. Sie erscheint uns als etwas ganz Selbstverständliches. Erst, wenn sie bedroht ist oder im Konfliktfall, tritt sie uns ins Be-

wusstsein. Schüler vergleicht dies mit dem Atmen, dem Herzschlag und anderen lebenswichtigen Funktionen, die der Mensch erst wahrnimmt, wenn sie nicht mehr funktionieren.⁴ Die Identität des Menschen befindet sich in ständiger Bewegung. Ihre Aufrechterhaltung bedarf einer dauernden Aktivität und Energiezufuhr. Sie ist häufig bedroht, von aussen, sei es durch einzelne Individuen, oder Gruppeninteressen, die eigene Anpassung fordern, aber auch von innen, durch nicht integrierte Selbstanteile und Über-Ich -Ansprüche. Jeder nimmt sich selbst anders wahr als seine Umwelt ihn wahrnimmt, selten deckt sich das Gefühl der eigenen Identität mit der Wahrnehmung der eigenen Person durch andere. Identität bezieht sich demnach auf ein subjektives Erleben und unterscheidet sich damit von verwandten Konzepten und Begriffen, wie Charakter und Persönlichkeit. Letztere beschreiben den Eindruck den andere haben, von der emotionalen Ausdrucksweise, der Art zu sprechen und der Eigenart des jeweiligen Menschen. Identität wird oft mit Charakter oder Persönlichkeit verwechselt. Axel Schüler versucht eine Differenzierung zu erläutern, so beschreibt er den Charakter als die »individuelle Art, mit intrapsychischen Konflikten umzugehen«.⁵ Die Identität aber bezieht sich auf das innere Arbeitsmodell eines Menschen, was er selbst spürt und erlebt, während eben der Charakter und die Persönlichkeit von anderen Menschen von aussen wahrgenommen und beobachtet werden.

Heinrich Deserno ist Facharzt für Psychotherapeutische Medizin, und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Frankfurter Sigmund-Freud-Institut, sowie Lehranalytiker des Frankfurter Psychoanalytischen Instituts. Er beschreibt, dass Identität in Abhängigkeit von der jeweiligen Situation entsteht und sich verändert.⁶ Das sind für den Einzelnen zumeist undurchschaubare Relationen, so dass man mit Recht von einer Entzweiung der historischen und der individuellen Seite unseres Lebens sprechen kann. Trotz der stabilisierenden Wirkung, die mit einer Vorstellung von Identität einhergeht, müssen wir eine Grundspannung feststellen, die für unsere Identität konstitutiv⁷ ist. Heinrich Deserno formuliert diese Spannung als «Differenz von Erwartung und Erfahrung» und folgert daraus, dass wir danach streben, diese Spannung zu verringern und in Identität aufzulösen.⁸ Wenn man dies so betrachtet, ist für die Bestimmung der Identität ebenso wichtig, was wir das Andere, den Anderen, oder auch das Nichtiden-

1) Knaurs, 1998, S.118

2) Knaurs, 1998, S.119

3) Schüler, 2004, S.3 ff

4) Schüler, 2004, S. 4

5) Schüler, 2004, S. 4 ff

6) Deserno, 2004, S. 7

7) Def: Konstitution (aus dem Lateinischen constitutio, -onis für Zusammensetzung, Anordnung) bezeichnet die Summe aller positiven und negativen Veranlagungen (Dispositionen) eines Menschen, wie sie sich in körperlichen, kognitiven und seelischen Merkmalen äußern.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Konstitution> [last access 23.03.08]

8) Deserno, 2004, S. 8

ich und identität

kapitel 2

tische nennen können. Aus Desernos Erklärung lässt sich Schlussfolgern, dass die komplette Aufhebung dieser zu unserem Leben gehörenden Grundspannung im Tod liegt.

Von diesem Blickwinkel aus, verliert die Auslöschung des Menschen durch sich selbst - homo homini lupus - (der Mensch ist des Menschen Wolf) viel von ihrer Rätselhaftigkeit, die sich ohnehin mehr dem Erschrecken als der Tiefe des Rätsels verdankt.

In dieser Grundspannung von Erwartung und Erfahrung kann laut Deserno ein sowohl «konstruktives», als auch «destruktives Ich» entstehen.⁹ Die Auslöschung anderer Menschen kann im Dienst eines Kampfes gegen den eigenen Tod stehen, weil wir weder die Grundspannung noch deren Aufhebung ertragen. Das destruktive Ich wäre also nicht mit sich identisch, sondern in sich selbst gespalten. Einerseits entwickeln und brauchen wir Identität, andererseits zerstört zu viel Identität die Differenzen, die unser Leben in Bewegung halten und bestimmen (z.B. Geschlechterspannung oder -differenz). Daraus folgt, dass im kritischen Sinne Identität eine Art vorübergehende Selbsteinschränkung zu Gunsten von Sicherheit ist. Die Differenz von Erwartung und Erfahrung kann sich in Konflikten ausdrücken; diese wiederum können durch Abwehr stillgestellt oder kompromisshaft gelöst werden. Letztlich ist der Identitätswunsch wie schon zuvor festgestellt eben ein Sicherheitswunsch. Es bedarf eines gewissen Ausmasses von Identität, um Unsicherheit, Fremdes, Nichtidentisches auszuhalten oder gar darauf zuzugehen. Eine konstruktive Art hingegen, die Grundspannung von Erwartung und Erfahrung zu ertragen, besteht im Erinnern. Das erinnernde Ich bewahrt Ereignisse als bedeutsame, unvergessliche Erlebnisse, was ein Gefühl hervorruft, mit sich selbst überein zu stimmen; zugleich erkennen wir im Erinnern die zeitliche Differenz von Gegenwart und Vergangenheit.

Diese Grundspannung wird auch schon von Sigmund Freud¹⁰ (* 1856 – gest. 1939) in seiner Ich-Theorie – als dauernder Kampf um ein Gleichge-

wicht beschrieben. Freud gilt als begründer der Psychoanalyse und hat sich 1923 in seiner Schrift «Das Ich und das Es» erstmals mit der Theorie über das Es, das Ich und das Über-Ich auseinandergesetzt.¹¹

Das Ich besteht in dieser Theorie aus drei Teilen.

Ein Teil ist das «Über-Ich», Freud nennt dies «Kontrollprinzip». Das Über-Ich wird im Laufe der Entwicklung eines Menschen von der Gesellschaft, den Religionen und der Kultur geprägt und richtet sich nach den jeweils gültigen Regeln und Gesetzen. Es fungiert als moralische Instanz und folgt Geboten und Verboten aus erzieherischer Umwelt und Handlungsnormen. Um das Richtige vom Falschen in der jeweiligen Kultur zu unterscheiden, zu erkennen und danach Handeln zu können benötigen wir es. Deshalb wird es auch als «Kopfprinzip» benannt. Der Ratio, also der Verstand, wägt nach den Regeln und Vorschriften von Gut und Böse ab.

Der zweite Teil ist das «Es», auch als «Lustprinzip» bezeichnet, es tritt an die Stelle des Unterbewussten. Hier finden sich alle Triebe wieder, die aus dem sogenannten Bauchgefühl entstehen. Diese haben zum Teil einen irrationalen Ursprung, einhergehend mit subjektivem Empfinden. Unwillentlich und Unbewusst wird das Handeln von Affekten, Trieben und Bedürfnissen gesteuert. Das «Es» spricht vermehrt die Sinne an, den individuellen Geschmack und bildet ein starkes Gegengewicht zu dem Über-Ich.

Laut Freud steht in der Mitte dieser gegensätzlichen Pole das «Ich» und versucht immer wieder ein Gleichgewicht zwischen dem «Über-Ich» und dem «Es» auszubalancieren.¹²

Durch Denken, Erinnern und Handeln sucht es zum grössten Teil bewusst nach rationalen Lösungen. Er meint nur das Gleichgewicht zwischen diesen Kräften kann Voraussetzung sein für ein beständiges und gefestigtes Ich. Da aber diese beiden Kontroversen vom «Es» und dem «Über-Ich» immer wieder im Leben ein Zwiegespräch führen, bleibt die Ich – Bildung dauerhaft in Bewegung. Eine Beständigkeit zu erreichen wäre fast utopisch und käme wie auch bei Deserno zuvor erkannt, einem Stillstand, dem Zustand von Tod, gleich.¹³

9) Deserno, 2004, S.8

10) <http://www.freud-museum.at> [last access 10.05.2008]

11) Vgl. dazu Freud, 1923

12) Vgl. dazu Freud, 1923

13) Deserno, 2004, S.9

ich und identität

kapitel 2

2.2 Philosophische Ansätze

Die Grundlagen möchte ich nur kurz andeuten, damit man den Ursprung versteht, sie genauer auszuführen würde den Rahmen meiner Arbeit sprengen. Da ich aber viele Zusammenhänge in den philosophischen Erkenntnissen und der künstlerischen Ausdrucksweise erkennen kann, sehe ich es als Notwendig diesen Ausflug in die Philosophie vorzunehmen.

«Cogito ergo sum»¹⁴

[lat. »ich denke, also bin ich«]¹⁵

Der Frage nach dem Sein und der Existenz in Verbindung mit dem Denken, sowie der Realitätsfrage einer Aussenwelt, widmete sich der Solipsismus (von lat. solus allein und ipse selbst: nur ich selbst oder das Selbst allein)¹⁶. Dies ist ein philosophischer Begriff aus der Erkenntnistheorie des siebzehnten Jahrhunderts, den ich hier kurz erwähnen möchte, da von dieser Theorie ausgehend bis heute ebenfalls eine starke Entwicklung stattgefunden hat. Der Solipsismus beschreibt, dass nur das eigene Ich wirklich ist, während die Außenwelt und andere fremde «Ichs» nur Bewusstseinsinhalte ohne eigene Existenz darstellen. Alles Sein ist im eigenen Ich und in diesem Bewusstsein verankert. Ausgangspunkt für diese Theorie bildet die Philosophie von René Descartes und seiner Lehre.

Descartes (* 31. März 1596 - 11. Februar 1650) war ein französischer Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler. Er gilt als der Begründer des modernen neuzeitlichen Rationalismus. Sein rationalistische Denkweise wird auch Cartesianismus genannt. Ich denke also bin Ich ? Descartes

geht von dieser Fragestellung in seiner Theorie aus, und schlussfolgert daraus, dass zwei Arten des Seins existieren. Er unterteilt in das Objekt und das Subjekt. Das denkende Ich (res cogitans) und die Welt der Dinge (res extensa). Logisch und Erkenntnistheoretisch ist es ihm nun unmöglich, von der Existenz des einen denkenden Ichs auf die Existenz weiterer Ichs zu schließen. Das Ich ist isoliert. Darin verbergen sich für mich einige Gefahren in Descartes Theorie, die nicht nur für das Ich, sondern auch für eine gut funktionierende Aussenwelt (Gesellschaft) von Bedeutung sind. Denn wenn nichts wirklich existiert, ausser das eigene Ich, verliert das Ich den Halt, es wird einsam. Es erscheint alles sinnlos und unnütz selbst die Kommunikation nach aussen, die Versuche sich zu erklären und Gemeinsamkeiten zu finden wären unnütz. Die Gefahr besteht darin, dass man einzig und allein die Realität bestimmt und es sonst nichts wirklich gibt. Geht man davon aus, wäre alles Handeln mehr oder weniger egal und hätte nicht wirklich einen Einfluss auf das Geschehen. Somit wäre es irrelevant wie das Ich nach Aussen kommuniziert. Selbst wenn es dabei zerstörerisch wirkt.

«Sein oder nicht sein, das ist hier die Frage»¹⁷

Die Existenzphilosophie beschäftigt sich vor allem mit dieser Frage. Im Rückblick auf das 20. Jahrhundert fällt auf, dass mit dem Aufkommen der Existenzphilosophien und den damit verbundenen Fragen nach dem «sein oder nicht sein» ein stetiger Wandel in der Denkweise der Philosophien stattfand.

«Der Name Existenz bezeichnet vorerst nicht mehr als das Sein des Menschen, unabhängig von allen psychologisch erforschbaren Qualitäten und Begabungen des Individuums.»¹⁸

Hannah Arendt¹⁹ beschreibt in einer Publikation von 1990 die Grundlagen der Existenzphilosophie, die eine mindestens hundertjährige Geschichte hinter sich hat. Die französische Strömung der Existenzphilosophie wird auch im weiteren Sinne als Existenzialismus bezeichnet, wobei in dieser Begrifflichkeit neben der Philosophie von Jean Paul Sartres auch Strömungen aus der Literatur, Theologie, Pädagogik und Kunst miteingebunden sind.

¹⁴) Descartes, Zitiert in Zweite 2000, S.23

¹⁵) http://lexikon.meyers.de/meyers/Cogito_ergo_sum [last access 18.04.2008]

¹⁶) Def: Solipsismus [lateinisch] der, als erkenntnistheoretischer Solipsismus die Lehre, dass allein das Ich mit seinen Erlebnissen wirklich, die Gesamtheit der wahrgenommenen Außenwelt dagegen bloße Vorstellung sei (subjektiver Idealismus). Ein methodischer Solipsismus (Rückgang auf das Ich als sicheren Ausgangspunkt des Wissens) findet sich bei R. Descartes und im 20. Jahrhundert bei H. Driesch. Als praktisch-ethischer Egoismus wurde ein ethischer Solipsismus in radikaler Form von M. Stirner vertreten: Es habe nur Wert, was dem eigenen Selbst zugute komme.

<http://lexikon.meyers.de/meyers/Solipsismus>, [last access 09.05.2008]

¹⁷) Def: «To be, or not to be, that is the question» ist ein Zitat aus der Tragödie Hamlet, Prinz von Dänemark von William Shakespeare, 3. Aufzug, 1. Szene. In dem Stück beginnt der Protagonist Hamlet mit diesem Satz einen Monolog, in dem er darüber nachdenkt, dass er vor entschlossenem Handeln Scheu hat, weil er Angst vor dem Tod hat. vgl.

Der Brockhaus 2005, S.74

¹⁸) Arendt, 1990, S. 5

¹⁹) Hannah Arendt (* 14. Oktober 1906 in Linden † 4. Dezember 1975 in New York) war eine jüdische Publizistin und Gelehrte deutscher Herkunft. Sie veröffentlichte wichtige Beiträge zu der politischen Philosophie, sowie theoretische Auseinandersetzungen zu Platon, Aristoteles, Emanuel Kant, Martin Heidegger und Karl Jaspers.

http://de.wikipedia.org/wiki/Hannah_Arendt [last access 18.04.2008]

ich und identität

kapitel 2

Des Weiteren ist der Begriff des «Existenzialismus»²⁰ im Gebrauch als Bezeichnung für eine allgemeine Geisteshaltung, die den Menschen als Existenz im Sinne der Existenzphilosophie auffasst. Als Hauptvertreter des französischen Existentialismus gelten neben Sartre auch Albert Camus und Simone de Beauvoir. Das philosophische Hauptwerk Sartres «Das Sein und das Nichts» (L'Être et le néant, 1943)²¹ gilt gleichzeitig auch als wichtigstes theoretisches Fundament des Existentialismus. Hier zeigt er auf, dass sich das menschliche Sein (Für-Sich), von dem anderen Sein, den Dingen, Tieren, Sachen etc. (An-Sich) durch seinen Bezug zum Nichts unterscheidet.

Hannah Arendt stellt in ihrer Publikation fest, dass das Wort Existenz im modernen Sinne zum ersten Mal bei Schelling auftaucht. Jener setzt gegen die «negative Philosophie des reinen Gedankens» die «positive Philosophie». Die Philosophie des «reinen Gedankens» stösst an ihre Grenzen, weil sie nicht imstande ist das «Zufällige sowie die Wirklichkeit der Dinge» zu erklären. Laut Arendt liegt in der Verzweiflung, dass das Ich mit seinen Erklärungen an Grenzen stösst, der Ursprung für alle modernen, irrationalen Geist- und Vernunftfeindschaften verborgen. In der «positiven Philosophie» Schellings dagegen, die von der «Existenz» an sich ausgeht, besteht diese erst nur als reines «Dass» in Form eines Neutrums. Und hier treten auch die Problematiken der alten und neuen Weltvorstellungen in der Philosophie auf. Mit Schellings Erkenntnis, dass das «Was» niemals das «Dass» zu erklären imstande ist, fängt laut Arendt durch einen ungeheuren Schock von einer an sich leeren Realität die moderne Philosophie an.²²

²⁰<http://www.fischer-welt.de/html/existenzialismus.html> [last access 18.05.2008]

²¹ Vgl. König, 1993, S. 12 ff

²² Vgl. Arendt, 1990, S. 5 - 7

kunst und das ich

kapitel 3

3.1 Vom Selbstbildnis und der Reflektion

Der Schock, den Arendt aufgrund einer in sich leeren Realität in der modernen Philosophie und der wandelnden Existenzdefinitionen beschreibt, wurde auch deutlich in der Darstellung der bildenden Künste spürbar. Das «Ich» des Künstlers tritt in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts in den Vordergrund. Vanitas²³ verbunden mit der narzisstischen Selbstdarstellung sowie die Identitätsfrage und der Ethos im Jetzt und im Sein sind Thematiken von künstlerischer Auseinandersetzung.

«Das Ich ist nicht das Ich.»

– «Le je n'est pas le moi.» (Jacques Lacan)

Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen sich Psychologen, Sprachwissenschaftler und Kulturtheoretiker intensiver mit der Existenztheorie, der Identität und dem Ich, ausgehend unter anderem von den frühen Freudschen Theorien zu befassen.

Jacques Lacan (*1901;†1981)²⁴ war ein französischer Psychoanalytiker, der die Schriften Sigmund Freuds neu interpretierte und radikalisierte. Dies beinhaltete sowohl das Postulat einer Umkehr zu Freud als auch das Ziel, Freud gegen Freud zu lesen, also ihn dort weiter zu entwickeln, wo er für Lacan hinter seinen eigenen Annahmen zurückblieb. Der innerhalb der Psychoanalyse nicht unumstrittene Theoretiker hat unter anderem auf den Poststrukturalismus einen grossen Einfluss. Der Begriff Poststrukturalismus²⁵ kennzeichnet unterschiedliche philosophische Ansätze und Methoden, die Ende der sechziger Jahre in Frankreich entstanden. Typisch sind eine kritische Herangehensweise an strukturierende Begriffe, normative Vorstellungen und theoretische Prinzipien.

Die Theorie des Spiegelstadiums zählt zu Lacans berühmtesten Schriften.²⁶ Demnach beginnt das

Kind zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat sich vor dem Spiegel selbst zu erkennen und kann sich erstmals als eigenständiges Individuum identifizieren. Es entsteht laut Lacan ein «Aha- Erlebnis» das sich oftmals in freudigem Jubel äussert. Aus dem zuvor «fragmenthaften» Blick des Kindes auf den eigenen Körper wird die Perspektive des Blickes nun erweitert nach aussen. Das Kind nimmt sich erstmals vollständig wahr und sieht sich, als Individuum im Ganzen, wie andere es sehen. Von nun an ist der eigene Blick auf das Abbild von dem Selbst möglich und verändert sich stetig. Die Jubelgeste beim Entdecken des Spiegelbildes bezeichnet Lacan als narzisstische Geste der Allmachtsphantasie, in der sich ein «Grössenselbst» ein «Ich – Ideal» zeigt. Dieses Ideal wird fortan zur Matrix nach der der Mensch sich mit seinem Ich orientiert. Das Spiegelstadium könnte demnach auch als psychische Geburt des Ichs bezeichnet werden, wobei es dennoch zugleich aber auch der Beginn einer Entfremdung darstellt. Lacan beschreibt, dass das Kind im Spiegel den Körper als Einheit wahrnimmt, den es selbst noch gar nicht fühlt oder begreift. Es fängt aber an, sich mit diesem zu identifizieren. Mit etwas was es nicht ist, nämlich der «totalen Form des Körpers», der an einem Ort ist, an dem er sich nicht befindet (nämlich im Spiegel). Deshalb ist das Erkennen im Spiegel zugleich ein imaginäres Verkennen und führt zur Spaltung des Subjekts in «moi» (Ideal-Ich, das «imaginäre Subjekt») und «je», das soziale Ich. Daraus folgt der im Deutschen paradox klingende Satz, den ich einleitend schon zitierte: «Das Ich ist nicht das Ich.» – «Le je n'est pas le moi.»

Hat nun das Selbstbildnis bei den alten Meistern noch eine ganz traditionellen Ursprung, nämlich das Darstellen des Künstlers, als direktes Vermächtnis, als Zeitdokument und Spiegelbild, verändert sich dieses im Laufe der Zeit. Zum Teil liegen die Ursachen sicherlich im technischen Fortschritt und den neuen Möglichkeiten, wie dem der Fotografie verborgen, zum Teil sind es auch Theorien, wie die von Lacan, die eine Entfremdung im Abbild von künstlerischen Selbstportraits hervorbringen. Es geht nicht mehr um ein spiegelhaftes Abbild, oder um eine fotorealistische Darstellung, sondern um das Subjekt hinter dem Spiegel, bzw. hinter der Kamera. Wichtig wird nun das Abbilden dieses Inneren Ichs. Eine Entfremdung des gewohnten Blickes wird dabei angestrebt. Diese Art von Spiegelbildnis dient oft als Mittel und Medium eine gewisse Selbstdarstellung im narzisstischen, selbstverliebten Sinne anzuprangern und aufzuzeigen. Sie tauchte auch schon als Motiv in der Malerei auf und später funktioniert die fotografische Linse oder und die Videokamera als Auge auf das Selbst. Dabei wird immer wieder versucht hinter das eigentliche Abbild zu kommen. Sozusagen das Innere darzustellen, mittels einem Blick auf und das Dahinter eines Portrait.

In der Zeit der sechziger Jahre versuchen Künstler und Künstle-

23) Def: «Vanitas»: Eitelkeit, «vanitas vanitatum»: Alles ist eitel (lat. ... Eitelkeit der Eitelkeiten), Knaurs, 1985, S.210

24) http://de.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan [last access 22.04.2008]

25) Pflug, Poststrukturalismus, <http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/poststrukturalismus.htm> [last access 15.04.2008]

26) Lacan, 2000, S. 61 - 70

kunst und das ich

kapitel 3

rinnen vermehrt sich selbst mit ihrem Innenleben in das Zentrum zu stellen. Gründe hierfür liegen wohl unter Anderen im Existenzialismus und den damit verbundenen Auseinandersetzungen verborgen. In dieser Zeit fand auch eine Revolution gegen gesellschaftliche Normen statt. Der Wunsch davon frei zu sein, sich von ihnen zu lösen war präsenter denn je zuvor. Fragen nach dem Sein oder Nicht-Sein, nach der Existenz, mit dem Ich einhergehend und einem Wunsch nach mehr Individualismus prägen die Aussagekraft dieser Werke. Zumeist treten traumatische Erlebnisse in den Vordergrund - geprägt von Zerstörung, Krieg, Krankheit, sexuelle Orientierung, Angst, Leid und Hoffnungslosigkeit. In den Arbeiten wird selten Hoffnung mitgeliefert - sie sind zumeist einseitig von einer latent negativen Sprache geprägt.

Viele Werke aus den sechziger Jahren sprechen eine harte, ja für einen bestimmten Lebensabschnitt sehr angstvolle realistische Sprache. Sie wollen nicht vergessen machen, erinnern an immer wieder geschichtliche Tragödien, wie den Holocaust oder auch die Kämpfe um die Existenz, den Tod bewusst machen. Im Zentrum steht dabei oft das Innere, das Nichtgreifbare, fassungslose Ich. Vielleicht sind die Erlebnisse und Erinnerungen an den Schrecken des Holocaust ein Grund für diese Ausdrucksweisen.²⁷ Man soll sich über diese Zeit bewusst sein, sich an sie erinnern, anstatt sie zu verdrängen. Ebenso spielt sicherlich die politische Situation in Vietnam sowie die sexuelle Identitätsfrage und der Kampf gegen die Unterdrückung der Frau, im Rahmen der feministischen Bewegung, eine sehr grosse Rolle. Seit der Theorien von Lacan und Foucault, sowie der Feministinnen wird vermehrt auch der Körper präsent als Ort der Identitätsbildung. Deutlich werden diese revolutionären Auseinandersetzungen in der Wiener Postmoderne der sechziger Jahre spürbar. Sie ist eine spezifische Rezeption der Postmoderne innerhalb des deutschsprachigen Raums und basiert auf Motive der Auflösung der Moderne. Wobei die Dekonstruktion des Subjekts, also die Auflösung

des Ichs, zu einem wichtigen Bestandteil wurde. Der Begriff Dekonstruktion wurde von Jacques Derrida²⁸ geprägt und zeigt sowohl einen Ansatz der systematischen Philosophie wie eine Methode der Werkinterpretation auf. Kennzeichnend dafür sind u.a. eine Analyse der Begriffe Zeichen, Sinn und Bedeutung. Dies drückt sich in künstlerischen Arbeiten in der Auflösung des Körpers, des Ichs oder in der Auflösung von Formen, Sprache und Gegenständen aus. In den sechziger Jahren (1966) der Nachkriegsgesellschaft wurde in Wien die Künstlergruppe «Wiener Institut für direkte Kunst» von Günter Brus und Otto Muehl gegründet. Die Sprache der Performancekünstler war radikal, hatte selbstzerstörerische Ansätze und stellte verletzte Seelenzustände dar. Der Körper diente als Sprachrohr nach aussen, der durchsichtige Spiegel in dem man die Unruhen eines inneren Kampfes beobachten kann. Man beschäftigt sich verstärkt mit dem Körper und mit instabil gewordenen Identitätskonzeptionen, welche sich am augenscheinlichsten in Darstellungen und mit dem Medium des Körpers manifestieren.²⁹

Vielleicht haben die Wiener Avantgardisten den Körper auch als Mauer gesehen, die es zu durchbrechen gab. Der Körper wurde oftmals öffentlich zur Schau gestellt, verletzt und verwundet, der Schmerz und der Seelenkampf wurde zelebriert und eine Verstümmelung nach aussen getragen.

Der Körper an sich wurde meiner Meinung nach, durch diese Art und Weise misshandelt und einfach von der Seele getrennt. Dies hatte zur Folge, dass man den Körper als leidenden Körper wahrnahm, der benutzt wurde um einen inneren Seelenzustand zu repräsentieren. Dieser Zustand war, durch das körperliche Leid ausgedrückt, ein zerrütteter, von Angst und Schrecken gepeinigter Zustand, der von Identitätskrisen und Einsamkeit erzählte. Aus heutiger Sicht bekomme ich eine Gänsehaut beim Betrachten dieser Selbstverstümmelungen. Gerne würde ich sie am liebsten verurteilen, denn sie appellieren an mein Wunschdenken von einem positiven Gleichgewicht des Inneren und Äusseren. Am Liebsten würde ich naiv «Halt» rufen und die Frage stellen « und wo bleibt die Darstellung des Gegenstückes - des zufriedenen Seelenzustandes ? Wo ist das Weiss im Schwarz ? Wo ist eure Hoffnung hin ? Betrachtet man aber den kulturhistorischen Hintergrund spiegeln diese Performances eine Ohnmacht der Nachkriegsrevolution wieder, die für mich heute schwer nachzuvollziehen ist. Eine Zeit der Zerrissenheit, der Suche, eine Identitätskrise der ganz düsteren Art.

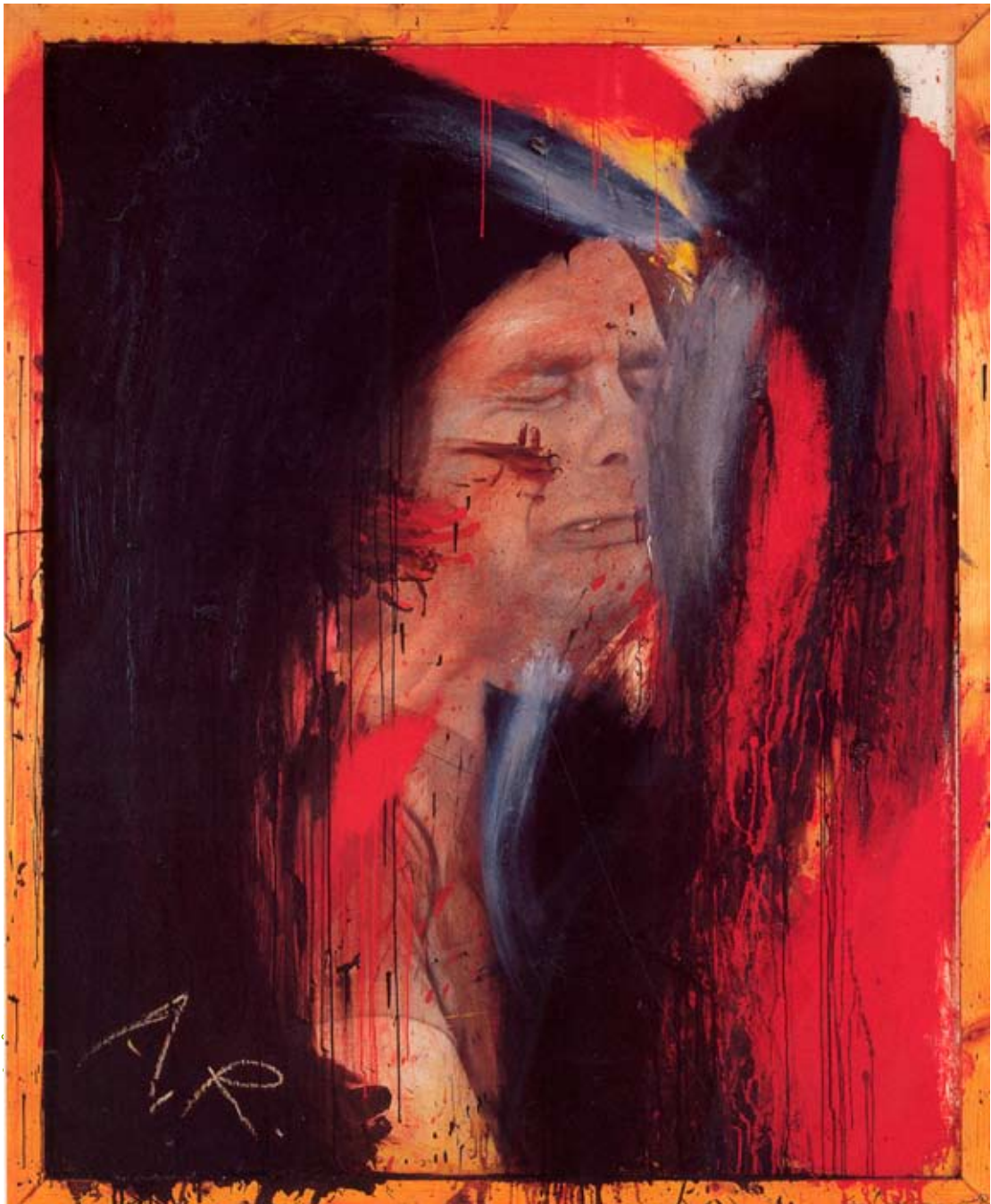
28) Jacques Derrida (* 15. Juli 1930 in El-Biar, Algerien; † 8. Oktober 2004 in Paris, Frankreich) war ein französischer Philosoph, der als Begründer und Hauptvertreter der Dekonstruktion gilt. Sein Werk beeinflusste maßgeblich die Philosophie und Literaturwissenschaft. Zu seinen Hauptwerken zählt *Grammatologie* 1967, *Die Schrift und die Differenz* 1967 und *Randgänge der Philosophie* 1972. pflug, jaques derrida, <http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/methoden/derrida.htm> [last access 19.04.2008]

29) Vgl. Strobl, 2000

27) Vgl. Nerdinger, München, S.369 - 373



Abbild 1: Arnulf Rainer « Eine Angst»



Abbild 2: Arnulf Rainer «Zahn und Weh»

kunst und das ich

kapitel 3

3.1.1 Vom trostlosen Abbild bis zur Verflüchtigung in Mikrowelten – Beispiel Arnulf Rainer

«Wenn ich zeichne, bin ich sehr erregt, spreche mit mir selbst, bin voller Wut und Zorn (wie es Betrunkene ergeht). Ich hasse die Welt, beschimpfe viele, voller Ungenügen mit mir selbst. Kritisch und Feindseligkeit gegen alles, gelingt es mir zu korrigieren oder zu übermalen. Nur jetzt wage ich zu zerstören....»³⁰

Arnulf Rainer (* 8. Dezember 1929 in Baden bei Wien)³¹ lebt und arbeitet heute in Wien und war schon 1953, mit Selbstinszenierungen, in die Wienerkunstszenen involviert. Damals posierte er nicht nur vor seinen eigenen Bildern in der Ausstellung, sondern liess sich zum Beispiel auch als «Blinder» oder «Sterbender» fotografieren. Seit Beginn der 1950er Jahre übermalt er eigene und fremde Bilder sowie Fotos. Hierbei sind besonders Fotoübermalungen von Selbstportraits bekannt geworden, die er als Selbstübermalungen bezeichnete. Andreas Strobl schreibt in der Ausstellungspublikation von «Ich ist etwas anderes» über Arnulf Rainers Arbeit und den Umgang mit dem eigenem Bild, dass diese sogar die «Konvention des Unkonventionellen sprengt», von der die Kunst des 20. Jahrhunderts geprägt ist.³² In Rainers «Selbstübermalungen», wird sein Kopf zu einer grimassenartigen, verstellten Fratze. Die Ursprünglichen, in schwarz/weiss gehaltenen Fotorealistischen Darstellungen von entstellten Posen, werden durch die Übermalung mit Farbschlieren und Zerstörung durch Kratzern zu noch gruseligern Erscheinungen.

Die Pinselschlieren sind von den starken Farbkontraste rot schwarz und gelb geprägt. Dadurch wirken die Bilder wie eine verbrannte Identität. Man bemerkt sofort die Zerstörung. Negative Gefühle werden beim Betrachten dieser Arbeiten frei. Eine Zerrissenheit des Künstlers wird spürbar. Eine Selbstdarstellung die den üblichen Sinne

sprengt. Bei dem Bild «Angst» (Abbild 3) dieser Serie ist das Abbild des Künstlers im Schrecken noch ganz zu sehen. Das Gesicht blickt durch den Nebel der zerstörerischen Farbübermalungen, gleich einem Feuerwall. Die Augen sind angstvoll und weit aufgerissen, die Lippen in einem Schrei erstarrt und halbgeöffnet. Auch bei «Zahn und Weh» (Abbild 4) ist das Gesicht noch zu erkennen. Die Augen sind geschlossen. Annähernd die Hälfte des Bildes ist schwarz und das Gesicht taucht aus dieser Dunkelheit mit einem schmerzverzerrten Ausdruck auf. Rainers Selbstübermalungen wirken in erster Linie wie extrovertierte Selbstdarstellungen. Aber vielleicht wäre die Wortwahl der Selbstzerstörung treffender. Denn eine Selbstdarstellung muss sich ja nicht zwangsläufig in Wut, Zorn oder gar Hass ausdrücken. Hier spiegeln sich physische und psychische Ausnahmezustände wieder, geprägt von Angst und Schmerz. Arnulf Rainer selbst beschreibt seine Art und Weise der Übermalungen als eine Art Ekstase und spielt mit diesen Serien die extatischen Situationen durch. Dabei betrachtet er seine Arbeiten trotz allem als einen rationalen, bewusst erlebten Prozess. Dies kann ich als Betrachterin aber nicht erkennen, mich erinnern sie an einen kranken Seelenzustand, an einen böartigen, inneren Seelenkampf. Keine Hoffnungsvollen Formen oder Linien sind zu entdecken. Nichts Ruhiges. In der Zerstörung liegt die Aussagekraft dieser Werke. Die anfängliche Theorie von Deserno (siehe Kapitel 1) wäre hier zutreffend bezüglich des Identität ungleichgewichtes. Denn man erkennt deutlich das destruktive Ich – das in sich nicht identisch, sondern gespalten ist. Auch wird die sexuelle Revolution dieser Zeit in Rainers Arbeiten spürbar. Durch den maskulinen Zerstörungsakt des Abbildes drückt Rainer das Märtyrerdasein gegen ein Ich, ein Subjekt aus. Julia Kristeva, schrieb in diesem Zusammenhang dass diejenigen, die schon Subjekte waren, jetzt aufhören wollten, welche zu sein, sie spielen sich als Märtyrer auf – als Helden dieser Revolution, während diejenigen, die nie Subjekte waren, also die Frauen, darum kämpfen mussten, Subjekte zu werden.³³ Typisch dafür war in dieser Zeit also, dass Männer versuchten sich zu dekonstruieren, das Ich aufzulösen, während Frauen um die Bewusstseinswerdung und Anerkennung der Identität kämpften.

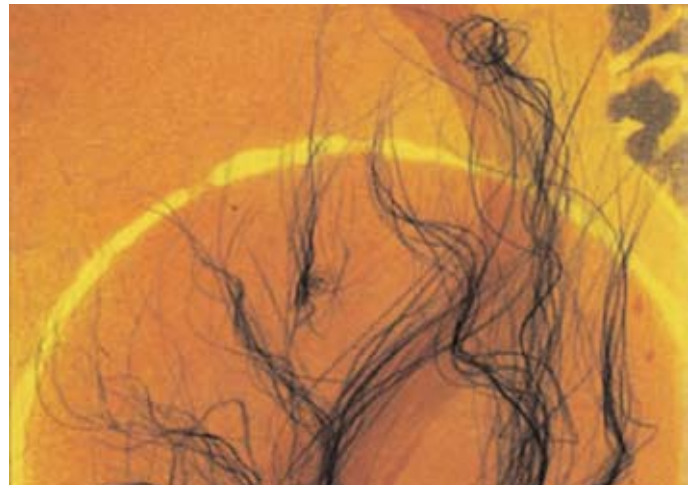
Das war ende der sechziger Jahre und wie schauen heute die Arbeiten von Rainer aus ?

30) Rainer, zitiert in Strobl, 2000, S. 150

31) http://de.wikipedia.org/wiki/Arnulf_Rainer [last access 05.05.2008]

32) Strobl, 2000, S.150

33) Kristeva, zitiert in einem Gespräch mit Waldner von Dr. Phil.Volkart Yvonne, 12.05.2008



links: Abbild 3
oben rechts: Abbild 4
unten rechts: Abbild 5

Arnulf Rainer «ohne Titel» Ausschnitte aus der Serie «Mikro, Makro»
Arnulf Rainer «ohne Titel» Ausschnitte aus der Serie «Mikro, Makro»
Arnulf Rainer «ohne Titel» Ausschnitte aus der Serie «Mikro, Makro»



kunst und das ich

kapitel 3

« Die Natur erzeugt in ihrem Schosse eine unerschöpfliche Fülle von wunderbaren Gestalten, durch deren Schönheit und Mannigfaltigkeit alle vom Menschen geschaffenen Kunstformen weitaus übertroffen werden.»³⁴ [Ernst, Haeckel, 1899]

Es ist erstaunlich, dass ein Zitat über die Natur und Ihre Schönheit des Zoologen Ernst Haeckels im Vorwort einer Ausstellungspublikation zu Arnulf Rainers neuesten Arbeiten von 2001 aufgeführt wird. Steht doch dieses Zitat stark im Kontrast zu den unschönen Kämpfen die uns Rainer in den sechziger Jahren mit seiner Kunst vorführte. Betrachtet man aber die neuen Papierarbeiten von Rainer, bemerkt man einen Wandel im Ausdruck. Nicht Schmerz und Tod sind dominierend, sondern sie erinnern an Mikrowelten und organische Lebensformen. Rainer beschäftigte sich seit 1993 mit «Kleinstwelten». Es entstand eine Serie unter dem Titel «Mikrokosmos Makrokosmos» in der eine neue Sichtweise, die durch das Mikroskop, gezeigt wird. Vorangehend entstand der Zyklus «Traumland» - der schon in farbenprächtige, imaginäre Strukturen getaucht war. In dieser neuen «Mikrowelt» spielt der Künstler mit faszinierenden Einblicken von betörender Schönheit. Er arbeitet auf Laserkopien. Von seinen ursprünglichen «Übermalungen» ist nichts mehr zu spüren schreibt Dr. phil Claudia Giani – Leber einführend zur Ausstellung «Mikro Mikro» [2001 in Frankfurt am Main] im Katalog. Dem schliesse ich mich gerne an. Keine harten Linien dominieren im Bild, vielmehr gehen starke Pinsel und Zeichnungsstriche über in feine und suchen die sanfte Verbindung zur Vorlage. Unterwasserwelten gleich, wachsen pflanzenartige Wesen mit feinen Fühlern aus dunklen runden oder ovalen Formen. Die Bilder sind nun nicht mehr nur in starken rot-, schwarz- und gelb-Kontrasten gehalten sondern die Übergänge sind fließende. Es mischen sich auch zarte Töne von Grün und Blau bei. Es wird ein Wandel deutlich. Immer noch beschäftigt sich Rainer mit dem Unerklärbaren und

dem Unvorstellbaren, der Identität und Existenz an sich, verlagert den Blick aber von der Selbstdarstellung auf den makro und mikrokosmischen Bereich. Dieser erhält dadurch mehr Hoffnung und zeigt neben Dunkelheit auch Licht. Arnulf Rainer selbst sagt, er möchte den Mikrokosmen «inspirierte Formen des Lebendigen»³⁵ einhauchen, was sehr kontrovers zu seinem anfangs erwähnten Zitat aus den sechziger Jahren steht.

Betrachtet in diesem Zusammenhang Desornos Theorien (Kapitel 1), könnte man sagen, Arnulf Rainer hat im Laufe der Zeit sein destruktives Ich im künstlerischen Ausdruck zu einem konstruktiveren gewandelt und strebt vielleicht sogar hoffnungsvoll ein inneres Gleichgewicht an.³⁶

Vielleicht ist es aber nicht nur die innere Stabilisierung die hier zur Geltung kommt und sich bemerkbar macht, sondern vielmehr eine Auflösung, wie es Dr. Yvonne Volkart in «fluide Subjekte» kritisch beschreibt.³⁷ Eine Auflösung von Identität des Subjekts in der Globalität. Nicht mehr der Mensch, das Subjekt steht im Mittelpunkt, sondern das grosse Ganze. Diese Auflösung kann man in Rainers Arbeiten beobachten, in Bezug auf die Darstellung und Inszenierung des Mannes als Individuum und pathetischen Einzelkämpfer. Jener verliert in heutigen Werken an Bedeutung und taucht in ein Gesamtgefüge, in den gesamten Mikrokosmos ein.

34) Haeckel, zitiert in Giani - Leber, 2001, S.5

35) Rainer, zitiert in Giani - Leber, 2001, S.6

36) Vgl. Deserno, 2004, S.6 -8

37) Vgl. Volkart, 2006

kunst und das ich

kapitel 3

3.2 Der Körper als Werkzeug

Parameter begreifen kann...»⁴⁰

« ... Wo soll das Ich seinen Ort haben, wenn nicht im Körper? Der Körper erscheint als persönliches und soziales Symbol für Identität... »³⁸

Die Vorstellung vom Menschen als autonomes und reflektierendes Wesen sind heute laut Jessica Ulrich weitgehend überholt.³⁹ Angriffe auf das menschliche Selbstverständnis sind durch Modelle der Wirklichkeitsaneignung ständig überarbeitet worden. Die Existenztheorien, der Dekonstruktivismus sowie Theorien von Jacques Lacan über die narzisstische Spiegelreflexionen haben den Körper in seiner traditionellen Bedeutung immer mehr zum Verschwinden gebracht. In unserer postindustriellen Gesellschaft wird er in gleicher Masse dekonstruiert oder besser gesagt derealisiert, sowie in seiner Leiblichkeit zum Beispiel durch Performances betont. Durch die Darstellung des Körpers kann auf vielfältige Art und Weise die Verwirrung um Identität und Authentizität des «wahren» Körpers durch seine Nachbildung sowie Fragen nach seiner Bestimmung wie Sexualität, Krankheit und Tod eingegangen werden. Körperkonstruktionen als Trugbilder des Fleisches aufgrund ihrer komplexen Interpretierbarkeit? Biologen, Theologen, Anatome, Soziologen, Psychologen und Ethnologen haben den Körper zwar einerseits als Abbild Gottes, andererseits aber auch als puren Fleischklumpen interpretiert. Künstler haben sich dieser gegensätzlichen Sichtweisen bedient, sie aufgegriffen, verworfen oder gar weiterentwickelt und sich dem Körper als Ort der Identitätsfindung gewidmet. Jessica Ulrich beschreibt den physischen Körper des Künstlers im 20. Jahrhundert als Schauplatz, Quelle und Thema des Werks und als Ort von Identität. «Wenn ein Künstler seinen oder irgendeinen menschlichen Körper einsetzt, kann er davon ausgehen, dass der Betrachter seine Setzungen genau versteht, ist doch der Körper die wohl einzige Bezugsgrösse, die jeder Mensch genau kennt und als

38) Ulrich, 2003, S.11

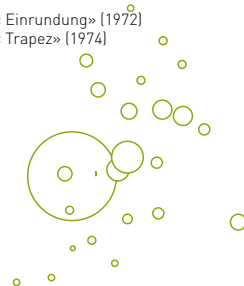
39) Vgl. Ulrich, 2003, S.65 - 137

40) Ulrich, 2003, S.73



oben rechts: Abbild 6
unten rechts: Abbild 7

Valie Export « Einrundung » (1972)
Valie Export « Trapez » (1974)



kunst und das ich

kapitel 3

3.2.2 Vom Körper als Landschaftsbild bis zur Auflösung im Raum

Am Beispiel von Valie Export

« Der Körper ist auf der einen Seite der Kern und das Zentrum meiner Welt und auf der anderen ein Objekt in der Welt der Anderen.»⁴¹

Valie Export (* 17. Mai 1940 in Linz) hat nach vier Jahrzehnten aktiver künstlerischer Arbeit nicht nur in Österreich, sondern auch auf internationaler Ebene, einen sehr hohen künstlerischen Stellenwert als eine der bedeutendsten Protagonistinnen der Medienkunst unserer Zeit.⁴² Mit ihren Performances, Fotografien, Installationen und Filmen hinterfragt Valie Export unter Anderem die Identität und Rolle der Frau/Künstlerin in der Gesellschaft. Angefangen hat dies in der von Männern dominierten österreichischen Kunstszene der Nachkriegsjahre. Kristevas Feststellung, dass die Frau in dieser Zeit um die Subjektwerdung gekämpft hat, anstatt sie aufzulösen, wird anhand von Exports Arbeiten deutlich. Export war Teil einer feministischen Bewegung, die die Wiedergewinnung des als entfremdet erlebten weiblichen Körpers zum Thema machte. Die Auseinandersetzung mit der Identität zieht sich durch das Werk bis heute. 1967 ist die Geburtsstunde der Marke Valie Export und die Künstlerin legt ihren bisherigen Namen, Waltraud Höllinger, ab. Zu der Entstehung ihres Markennamens sagt sie selbst das ihr Export am einleuchtensten erschien, weil sie ihre Ideen und Gedanken exportiere. Sie gehe ex-port, also aus ihrem Hafen, dem sicheren, umschlossenen Bereich heraus und begibt sich auf die «Weltenmeere der Zivilisation oder der Kultur».⁴³

In den schwarz/weiss fotografisch inszenierten «Körperkonfigurationen» die 1972 - 1976 entstanden, geht es einerseits um das Frauenbild und andererseits wird auch hier der Export des inneren

Hafens in diese äusseren Weltenmeere deutlich. Der Körper wird im Raum eingebunden. Export behandelt in diesen fotografischen Arbeiten, aus dem feministischen Standpunkt heraus, grösstenteils weibliche Haltungen, um wie sie selbst schrieb: « ...die Normierung der weiblichen Körpergestik, Körpersprache, und die damit verbundenen Funktionen des weiblichen Körpers in unserer Kultur aufzutauen... »⁴⁴ Der Frauenkörper im Raum. In diesen Fotoarbeiten geht es der Künstlerin um die unterschiedliche Interpretierbarkeit von Körperbild und Körperhaltung. Diese werden als Ausdruck innerer Seelenzustände beschrieben und mit dem Umfeld verbunden, indem Export sie anpasst, integriert und einfügt in Architektur und Landschaftsbild.

In diesem Zusammenhang möchte ich gerne unterschiedliche Fotografien aus der Serie der «Körperkonfigurationen» herausgreifen und näher darauf eingehen. Betrachtet man zum Beispiel das Bild « Einrundung», 1972 (Abbild 8) kann man einen Körper, der links am unteren Bildende positioniert ist, erkennen. Dieser wird von der Seitenansicht in einer eingerollten Haltung dargestellt. Er ist im Verhältnis zu dem Gesamtbild klein, wird aber dennoch ein zentrales Element, da er im Bildaufbau vorne positioniert ist und die Lichtführung sein Vorhandensein betont. Mittels Weitwinkelobjektiv lässt Export einen Blick auf die Umgebung zu, dadurch betrachtet man die Szenerie aus distanzierter Sicht. Die Frau sitzt am Anfang eines düsteren Durchgangs zu einem Hinterhof. Sie ist wie ein Objekt an vorderster Stelle von Mülltonnen eingereiht, die links im Durchgang zum Hof stehen. Die Frau als eingerollter Abfall? Eine dunkle Vorstellung. Es gibt zwei Sichtweisen auf das Bild. Die Äussere, hier wird der damalige Stellenwert der Frau als Subjekt am Rande einer Gesellschaft betont und die Innere, bei der ein Widerspruch zu der düsteren Szenerie in der Pose der Frau verborgen liegt. Denn diese erinnert tatsächlich, wie der Titel schon sagt an eine «Einrundung». Die Haltung repräsentiert ein Innenleben, das sich absolut in einer Einheit nach Aussen abschirmt und auch als Einheit im Raum eingefügt wirkt. Die Körperform ist in das Bild eingebettet und erhält in der Wirkung einen recht harmonisch in sich geschlossen Charakter. Die Frau bekommt nichts von der Szenerie und dem Raum um sich herum mit, oder schirmt sich bewusst ab, denn sie selbst positioniert sich nicht neben dem Abfall, sie ist sich ihres Wertes bewusst. Ein grosser Rundbogen am Ende des dunklen Durchgangs zeigt den sonnigen Hinterhof. Er fungiert fast wie ein hoffnungsvolles Tor vom Dunkel ins Hell, oder von den Mülltonnen in die Sonne. Eine andere Assoziation die ich in Verbindung mit dem Raum, dem Innen und Aussen erkenne, bezieht sich auf die Wahl der Lichtführung. Der

41) Silvermann zitiert in Titz, 2000, S.102

42) Vgl. <http://www.valieexport.org> [last access 11.05.2008]

43) Export zitiert in Herrschaft, 2004, <http://www.fehe.org> [last access 11.05.2008]

44) Export, Linz 1992, S. 68

kunst und das ich

kapitel 3

Innenhof sowie der Körper sind ins Licht getaucht. Der Innere Zustand, der körperlich präsentiert wird, sitzt im Hellen, ebenso wie der Innenhof – der eine Verbindung zu dem Inneren im Aussen herstellt. Das Dazwischen, das dunkel ist und Abfalltonnen zeigt, ist die Grauzone, und steht stellvertretend für Gesellschaft. Sie könnte das subjektive Äussere darstellen, das eine Wertvorstellung und Norm der damaligen Gesellschaft gegenüber dem Frauenbild widerspiegelt.

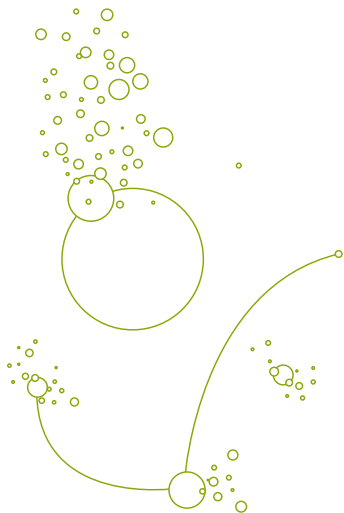
Ist das zentrale Thema der Frauenbewegung hier noch fest integriert und umgesetzt, führt uns folgende Fotografie schon in eine andere Richtung. Hier bedient sich Valie Export einer anderen Szenerie, sie entfernt sich von Häusern und Architektur und integriert die Körperformen in Landschaftsbilder. Die Landschaft gilt als Ausprägung von Raum und Zeit, wobei zum Beispiel Bäume, Steine oder Hügel Teile dieses Arrangements sind. Export vergleicht diese Anordnungen und Formen mit dem Arrangement des Körpers und der Körperhaltung und nutzt die Analogie der Formen von landschaftlichen und körperlichen Anordnungen als Projektionsfläche. Sie beschreibt selbst die Landschaft als «externale Konfigurationen»⁴⁵ die ihr zum Ausdruck dient von «internalen Zuständen». Die Landschaft stellt eine Stimmung dar, wie die Körperhaltung eine Stimmung ausdrückt. Export spricht dabei von «landschaftlichen Stimmungen».

In den Landschaften wirken die Körperobjekte nicht so verloren, wie im architektonischen Zusammenhang. Vielmehr sind sie hier natürlicher durch die Form und Bewegung eingebunden und das gesellschaftliche, düstere Bild tritt hier in den Hintergrund. Bei «Trapez» (Abbild 9) öffnet sich der Körper ganz und blickt nach oben. Er bildet eine Brücke, deren Halt die Arme und Beine sind – die fest mit dem Boden verwurzelt scheinen. Das Landschaftsbild zeigt einen Kessel, eine Mulde, die sehr körperlich wirkt und Assoziationen von Freiheit durch die weiche Form und den Blick auf den Himmel zulässt. Das Subjekt – mit seinen inneren Stimmungen – ist hier im Einklang mit der Natur,

wirkt frei und losgelöst von jeglichen Konventionen. Er schirmt sich im Vergleich zu «Einrundung», die architektonisch und gesellschaftlich eingebunden war, nicht von der Aussenwelt ab, sondern verschmilzt mit ihr.

Das war ende der sechziger Jahre und wie schauen heute die Arbeiten von Valie Export aus ?

45) Export, Linz 1992, S. 68



Abbild 8: Valie Export «Windshields» (1990)

kunst und das ich

kapitel 3

Susanne Tiez schreibt, dass Valie Export's Werk auf kaum vergleichbare Weise die Relation zwischen der Ich-Erfahrung und heutiger Gegenwart widerspiegelt. Tiez meint es geht Export heute nicht mehr nur um Dualitäten von Innen und Aussen, Eigenwahrnehmung und Repräsentation, sondern um eine Existenz, die sich in kodierte, funktionale Wahrnehmungen zersplittert und in diesen völlig aufgeht.⁴⁶ Betrachtet man neuere Arbeiten von Export, wie «Windshields» dann stimme ich mit Tiez überein und sehe darin keinen Kampf zwischen Innen und Aussen mehr, sondern den Blick von Aussen auf eine Identitätskonstruktion, die sich nicht fassbar in den Raum bettet.

Bei «Windshields» wird eine nicht zu greifende Existenz verdeutlicht. Digital montierte Bilder von Frauenporträts aus der Moderne der zwanziger Jahre sowie Export's eigenem Gesicht werden architektonisch und bildhaft im urbanen Raum als skulpturaler Körper eingefügt.

Der Körper verschmilzt mit der Umgebung - Gesicht und Gebäudefassaden erscheinen verzerrt und untrennbar. Die zentrierte feministische Aussage - die damalige Arbeiten stark prägten - tritt in den Hintergrund und erweitert sich um eine mediale Erkenntnis der Künstlerin. So geht es Valie Export heute vielmehr darum, die Begrifflichkeit des Realen zu untersuchen, indem sie das Reale in Frage stellt aufgrund der Veränderung der Realität im Laufe der Geschichte. Sie erkennt keine Einheitlichkeit sondern bemerkt dass die Identität sich im realen Raum verändert, sie ist etwas Fluides das nicht festhaltbar ist. In diesem Werk stellt Export eine sich ständig ändernde Form der Ich-Konstruktion dar, wie sie Axel Schüler (siehe Kapitel 1) beschreibt.⁴⁷

Mit «Windschields» ist ihr die Darstellung dieser Erkenntnis um die Veränderung des Subjektes sehr gut gelungen. Sie spiegelt eine heutige gesellschaftliche Identitätsauseinandersetzung wieder. Dabei geht es viel mehr um das, was von aussen gesehen wird, als die innere Konstruktion.

Das Ich tritt dabei vermehrt in den Hintergrund, es

wird verdrängt, besser noch, löst sich auf. Es entsteht nun vielmehr ein gemeinsames Ganzes. Ein Wir, gleich einem Realitätsmosaik aus Spiegelungen.

3.3 Zwischenfazit

Vergleicht man nun Export's Arbeiten aus dieser Zeit mit Arnulf Rainer fällt auf, dass ihre Werke immer wieder versuchen, den Körper in das Umfeld zu integrieren. Während in den «Rainszenierungen», in Rainers Inszenierungen, durch die Dekonstruktion eine grosse männliche Aggression und Zerstörung gegen sich selbst stattfindet, versucht Export sich selbst im Umfeld mit dem weiblichen Körper als Ganzes zu positionieren. In späteren Arbeiten fängt Export ebenfalls an, den Körper zu dekonstruieren, ihn aufzulösen in viele Bestandteile. Allerdings ist der grosse Unterschied zu Rainers Frühwerk der, dass ihre neuen Arbeiten nicht von Wut, Zerstörung oder Macht gesteuert werden, sondern das Ziel verfolgen, das nicht greifbare Ich in den Raum und die Welt als Teil eines Ganzen zu integrieren. Es ist spannend festzustellen, dass beide heute eine ähnliche Intention verfolgen. Rainer geht der Identitätsauflösung im Kleinen nach, dem Mikrokosmos und Export löst das Ich im Raum - der Zeit und dem gesamten Universum auf. Betrachtet man unterschiedliche Werke dieser Künstlergeneration fällt immer wieder auf - dass es einen Wandel gab von der Ich - Dominanz hin zu dem Ich - Vergessen. Das Existenzielle, das Innenleben, die narzisstische Darstellung, die Spiegelung die Lacan beschreibt, tritt in der aktuellen künstlerischen Auseinandersetzung immer mehr in den Hintergrund. Dadurch, dass der Einzelne sich mit seinen Kämpfen, traumatischen Erlebnissen und Erinnerungen so zurück nimmt, hat man fast das Gefühl, es käme einer Verdrängung dieser Ich Auseinandersetzungen gleich. Vielleicht haben diese Auseinandersetzungen aber auch einen Abschluss gefunden, sich gefestigt und positioniert und lassen nun vielmehr die Sehnsucht nach Einheit - nach innerem Seelenfrieden zu. Ein zentrales Thema ist heute nicht mehr der einzelne, sondern der kollektive Blick. Das was uns die harte Existenzphilosophie gezeigt hat, «sein oder nicht sein» wird etwas von der Wertigkeit verschoben - das Ich wird von der Spitze des Seins verdrängt - wird immer mehr aufgelöst. Das Ich wird vergessen. Dabei entsteht diese nicht festhaltbare, diese veränderbare Realität. Der aufgelöste Mensch, als fluides Subjekt in anbetracht des Ganzen. Ein Teil des Universums.

⁴⁶) Titz, 2000, S.98

⁴⁷) Vgl. Schüler, 2004, S. 3 - 6

kunst und

das ich vergessen

kapitel 4

4.1 Vom Erinnern und Vergessen

Was passiert wenn man das Ich vergisst ?

Anhand von künstlerischer Ausdrucksformen und Werkbeispielen möchte ich mich im folgenden Kapitel einerseits mit der Frage nach der Vergänglichkeit des Ichs auseinandersetzen, andererseits interessiert mich die Verschmelzung des Ichs in ein Kollektiv. Besteht tatsächlich eine Ich-Auflösung bis hin zur Wir-Findung ? Eine konstruktive Art, die Grundspannung von Erwartung und Erfahrung zu ertragen, besteht im Erinnern. Das erinnernde Ich bewahrt Ereignisse als bedeutsame, unvergessliche Erlebnisse, was ein Gefühl hervorruft, mit sich selbst überein zu stimmen; zugleich erkennen wir im Erinnern eine Differenz von Gegenwart und Vergangenheit an.⁴⁸ Das Erinnern ist demnach ein wichtiger Bestandteil, für ein stabiles Ich, auch im kollektivem Sinn, für eine stabile Gesellschaft, die mit sich übereinstimmt. Aus Vergangenem zu lernen und Dinge ins Gedächtnis zu rufen ist eine sichere Brücke vom Jetzt in das Früher zu gelangen um in Zukunft Fehler zu vermeiden. Das bewusste Vergessen allerdings ist meiner Meinung nach eine gesunde, natürliche Reaktion, die ein Schutz sein kann. Es ist eine Art Verdrängung gemeint, damit ein schockierendes Erlebnis nicht immer omnipräsent ist, man sich dessen aber trotzdem bewusst bleibt um zukünftige Wiederholungen zu vermeiden. In dem Prinzip werden traumatische Erinnerungen aus dem eigenen Leben von positiven oftmals überblendet, sonst gäbe es kein Vorwärtsdenken, sondern Stagnation. Günter Metken schreibt im Bezug auf die Kunst, man solle die Erinnerungskultur revidieren und sieht in ihr heute eher ein Gefäss des Vergessens.⁴⁹ Tagtäglich wird die Gründung eines weiteren Museums gemeldet, das zum Ziel hat, vergangene künstlerische Ereignisse, kulturelle, industrielle oder handwerkliche Fertigkeiten zu dokumentieren. Diese Zunahme von Museumsgründungen wird auch Museumsinflation genannt und ist ein Ausdruck einer in unserer rastlosen Zeit immer häufiger gestellbaren

Suche nach Identität und Verwurzelung. Dies ist mit einem Drang der Zeitgenossen verbunden, sich der eigenen individuellen und kollektiven Herkunft zu vergewissern.⁵⁰ Metken stellt die berechtigte Frage, ob damit nicht Erinnerungen an speziellen Orten einfach abgeliefert und deponiert werden, « um selbst frei zu sein für ein Dahingleiten im körperlosen Strom der Informationen und wechselnden Beziehungen, deren Geschwindigkeit und Gedächtnisverlust, erst recht Vergessen generiert.»⁵¹ Während man sich in den Archiven darum bemüht, die Erinnerungen festzuhalten und die Kunst des 20. Jahrhunderts zu speichern, kehrt der Grossteil unserer Gesellschaft aller Historizität den Rücken und taumelt im ominösen Zeitenwechsel der Lustbarkeit dahin. Anstatt die Vergangenheit präsent zu halten, meint Metken, entlasten Datenspeicher und Museumsinflation ganz einfach von der Geschichte.⁵² Metken meint sogar, dass die meisten den interaktiven Praktiken zum Trotz von heute auf morgen leben und immer weniger Menschen über vergangene Abläufe wissen und auch wissen wollen. Eine Aufgabe der Kunst ist sicherlich, dass sie an die Dinge erinnern soll und auch muss, damit sie nicht vergessen werden. Doch wenn nur die negativen Meilensteine gespiegelt und festgehalten werden, die von Kriegen, Frust, oder inneren Seelenkämpfen erzählen, was passiert dann mit allen guten Erinnerungen ? Lässt die Kunst dann nicht Gefahr, ein dunkles, einseitiges Erinnerungsgefäss zu füllen ? Sicherlich möchte ich dabei nicht in Frage stellen, dass es eine wichtige Aufgabe der Kunst ist, einem kollektivem Vergessen entgegenzuwirken. Erinnerungen, wie zum Beispiel an den Holocaust müssen weitergetragen werden. Vielleicht ist der Wunsch des nicht vergessen wollens - und dabei immer wieder auf das Unfassbare aufmerksam zu machen, Ursache dafür, dass viele Arbeiten im Ausdruck dunkel und düster wirken. Schreckensbilder haften ja zumeist länger im Gedächtnis. Im Gegenzug zu den Darstellungen die von Verlust und Zerstörung geprägt sind, bemerke ich vermehrt einen Wandel in neueren Arbeiten. Der Wunsch nach Hoffnung wird wieder deutlich spürbar, auch stecken in den Arbeiten wieder Sehnsucht und romantische Werte. Oder ist es eine Flucht ins Vergessen ? Des Weiteren kann dann auch das Schwinden der Einheit als Individuum in einer Welt von immer grösseren virtuellen und fiktiven Vorgängen eine grosse Rolle spielen. Laut Metken ist die bewusste Entgrenzung und Auflösung des Ichs in der Kunst aber beabsichtigt und kann als «Befreiung vom hypertrophen⁵³ Ich und seinen Altlasten» verstanden werden.⁵⁴

50] Hoffmann, 1996: http://www.forum.lu/pdf/artikel/3597_165_forumredaktion.pdf [last access 20.05.2008]

51] Metken, 2000, S.14

52] Metken, 2000, S.15

53] Def.: «vergrößert», «vermehrt entwickelt» oder «durch Zellwachstum vergrößert», <http://flexikon.doccheck.com/Hypertroph> [last access 20.05.08]

54] Metken, 2000, S. 17

48] Vgl. Deserno, 2004, S. 6 - 8

49] Metken, 2000, S.10-21

kunst und

das ich vergessen

kapitel 4

An eine Museumssituation, sowie das Einlagern und Aufbewahren von Identität erinnern mich Arbeiten von Diether Roth, Bruce Naumann und Francetek Klossner. Die Zeit wird stark miteingebunden. Das Archivieren, Einlagern, das Konservieren wird verwoben mit grundsätzlichen Fragen nach der Existenz und dem Ich einhergehend mit Assoziationen von Tod und Vergänglichkeit. Roth bildete seinen Kopf gegossen aus Schokolade ab, Naumann giesst Köpfe in Wachs und Klossner verwendet Eis. Ich habe diese drei Künstler ausgewählt, da sie alle das Haupt darstellen und sich dabei natürlicher Materialien bedienen. Desweiteren fand ich interessant, dass alle drei im Ausstellungskontext ihre Skulpturen in Regalsystemen installativ eingelagert haben. Was an eine Museumssituation, an ein Aufbewahren und Erhalten wollen erinnert. Der Unterschied von dieser Arbeitsweise zu Arnold Rainers wird deutlich in der Umsetzung der Ich Auflösung. Rainer zerstört sein Abbild selbst, indem er einen Gewaltakt gegen sein Werk inszeniert. Bei Werken von Roth, Naumann oder Klossner sehen wir keine Zerstörung aus Künstlerhand, sondern das Material an sich deutet auf einen in Zukunft liegenden natürlichen Prozess von Vergänglichkeit hin. Auch wenn diese Künstler einiges verbindet, gibt es doch stark spürbare Unterschiede, die sich in der Art und Weise des verwendeten Materials, im Ausdruck und der Intention bemerkbar machen. Auch sollte das Betrachten im zeitlichen Kontext nicht ausser acht gelassen werden, denn die Arbeit von Roth entstand Ende der sechziger Jahre, die von Naumann 1980 und die von Klossner um 2000.

4.1.1 Dieter Roth – Schokoladenköpfe

Dieter Roth (* 21. April 1930 in Hannover; † 5. Juni 1998 in Basel) war ein schweizerischer Dichter, Grafiker und intermedial arbeitender Aktions- und Objektkünstler deutscher Abstammung. Er gilt als Vertreter der Konkreten Poesie⁵⁵. In den sechziger

Jahren stehen Roths Arbeiten in einer totalen Befreiung von formalen und sprachlichen Konventionen und er beginnt eine spektakuläre Expansion ins Reich der vergänglichen Materialien. Es entstehen Objekte aus Zeitungsmakulatur, Bilder mit Käse, Grafik aus gepressten Bananen und eine erste Portraitbüste aus Schokolade.

Der Künstler beginnt mit diesem Vokabular einen eigenen aktuellen Diskurs über die Dialektik von Werden und Vergehen, von Explodieren und Vehalten, von Auftrumpfen und Verzweifeln zu entfalten.

In seiner letzten Schaffensphase ab 1980 führt Roth diese früher entwickelten Ansätze zum Thema Selbstbildnis und Vergänglichkeit zu einem fulminanten Höhepunkt zusammen.

Roth hat Anfang der neunziger Jahre ein Schimmelmuseum bei Hamburg an der Aussenalster gegründet. Dort hat er beinahe acht Jahre (1991-98), bis zu seinem Tod, gekocht und kleine Kunstwerke aus Schokolade und Zucker gegossen und geformt.⁵⁶ Die einzelnen Kunstwerke sind teilweise zu grossen Installationen zusammengesetzt, wie der «Selbstturm». Er besteht aus in verschiedenen Schokoladensorten gegossenen und aufeinander gestapelten Selbstporträts. Die Schokoladenköpfe sind nach einem Prototypen entstanden, den Roth im Alter von 38 Jahren von sich selbst gemacht hat. Daraus wird ersichtlich, dass ihn die Thematik des Selbstbildes von jungen Künstlerjahren bis ins hohe Alter und seinen Tod begleitet hat. Der etwa acht meter hohe «Selbstturm» ist zur grössten Installation angewachsen und reicht durch einen Durchbruch in der Decke bis ins obere Stockwerk.

Die Selbstportraits sind etagenweise auf Glasböden übereinandergestapelt. Die Büsten stehen in fast militanter, strenger Anordnung nebeneinander und blicken in eine Richtung. Die Arbeit steht für einen Zerfallsprozess, ein «Work in progres», der sich zeitlich verändert und nicht abgeschlossen ist.

Der Künstler freute sich, laut Dirk Dobke⁵⁷ über den Gedanken, dass Sammler irgendwann mit der Endlichkeit seiner Kunst konfrontiert werden. Dabei entsteht ein Paradoxum. Ein Zerfallsprozess wird sichtbar gemacht und konsequent integriert zugleich versucht man diesen museal einzulagern um dem Vergessen der Arbeit entgegenzuwirken.

Die Köpfe von Roth schimmeln und modern nun schon seit Jahren vor sich hin, dadurch ist eine gruselige Atmosphäre entstanden, die sehr stark mit einem eigenen Geruch, der einer Verwesung gleichkommt, verbunden ist. Der Regalturm erinnert an ein Gruselkabinett des Todes. Zum einen reizt der Künstler das nicht vorhersehbar Verhalten der Materialien aus, zum anderen stellt er auf radikale Art und Weise den klassischen Anspruch des Zeitlichen an ein Kunstwerk

55) Def.: Die Sprache wird hier zum Gegenpol einer verbalen Reizüberflutung verwendet. Sie dient dabei vordergründig nicht mehr der Beschreibung eines Sachverhaltes, oder Gefühls sondern wird selbst zum Zweck des Gedichts. poppernitsch, o.J.: http://deutsch.pi-noe.ac.at/literatur3/ly_konkret_vtfg.htm [last access 19.05.2008]

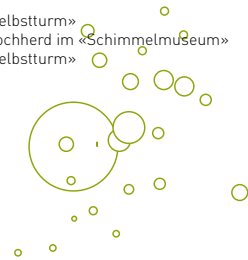
56) <http://www.dieter-roth-foundation.com> [last access 11.05.2008]

57) Dopke, 2003, S. 158



oben links: Abbild 9:
unten links: Abbild 10:
rechts: Abbild 11:

Dieter Roth «Selbstturm»
Dieter Roth, Kochherd im «Schimmelmuseum»
Dieter Roth «Selbstturm»



kunst und

kapitel 4

das ich vergessen

in Frage. Der organische Verfallsprozess wird hier zum eigentlichen Werk. Zeit wird sichtbar gemacht. Nach dem Tod von Diether Roth hat allerdings der Zerfall überhand genommen und mittlerweile zieren viele kleine lebendige Tierchen, aufgrund der Materialität seine Werke im Museum. Die Arbeiten leben dadurch wortwörtlich weiter. Warum benützt Roth aber ein Selbstbildnis ? Die Büste als kritische Anspielung auf das «Schokoladendasein» einer Künstleridentität ?

Erst wurde der Schokoladenkünstler, in Form einer Delikatesse gegossen, eingehüllt in etwas «Wertvolles», einem «Luxusgut». Anschliessend wird er übermässig konsumiert und im Regal eingelagert, bis er verrottet, ja gar vergessen wird.

Das ursprüngliche Werk verändert sich und geht kaputt. Prozesshaft verschwindet es, wird vom Atem der Natur und dem Zahn der Zeit zerstört. Das Künstler Ich wird vergessen.

Negative Assoziationen werden dabei berührt im Zusammenhang mit Verlust der Identität (Künstleridentität) und Vergänglichkeit. Zerstörung ist der Ausdruck des Werkes. Auch wenn sich die Umsetzungsweise, voreinem in der Materialität, zu Arnulf Rainers zuvor beschriebenen Selbstbildnissen unterscheidet, liegt die künstlerische Intension und daraus resultierenden hoffnungslose Wirkung der Werke nahe beieinander. Was nicht verwundert, denn Arnulf Rainer und Dieter Roth haben zur selben Zeit zum Teil gemeinsam daran gearbeitet und waren sich in der Denkweise verbunden. Es entstanden dazumal zum Beispiel die Gemeinschaftswerke «Collaborations» mit Richard Hamilton Ingrid Wiener und Arnulf Rainer, bei denen das Portrait und das Selbstportrait eine wichtige Rolle spielte. Zu beiden Künstlern, Rainer und Roth, zeigte die Hamburger Deichtorhalle 2007 eine Retrospektive von Gemeinschaftsarbeiten und Einzelwerke die von 1968 – 2005 entstanden sind, die einen inhaltlichen Zusammenhalt und Bezug festhielt.

4.1.2 Bruce Naumann - Wachsköpfe

« Mein Werk kommt aus der Enttäuschung über die *conditio humana*⁵⁸ Es frustriert mich, dass Menschen sich weigern, andere Menschen zu verstehen.»⁵⁹

Vorhandene Gemeinsamkeiten von den Köpfen Roths zu Bruce Naumanns sind erkennbar, sowohl in der Zurschaustellung einer absoluten Privatheit in unbeschränkter Öffentlichkeit, als auch im Motiv des abgebildeten Kopfes, der in der Materialität vergeht und durch die eine Vergänglichkeit spürbar wird.

Bruce Naumann (* 6. Dezember 1941 in Fort Wayne, Indiana, USA) zählt wohl zu einer der bedeutendsten Künstler unserer Zeit. In den sechziger Jahren studierte er Mathematik, Physik und Kunst. Anfänglich widmete er sich der Malerei und wendete sich aber um 1966 den Bereichen Film, Bildhauerei und Performance zu. Heute lebt und arbeitet Naumann in Galisteo, New Mexiko⁶⁰.

Mir ist bewusst, dass auch seine Werke, wie die von Roth eine riesige Auswahl an Ausdrucksmitteln und unterschiedlichen Medien im Repertoire beinhalten. Ich nehme hier nur eine Arbeit – die der Wachsköpfe – genauer unter die Lupe. Deshalb erfasse ich sicherlich nicht den gesamten Hintergrund der Werke von Naumann, sondern beobachte anhand dieser Skulpturen eine Ausdrucksweise die seiner grundsätzlichen künstlerischen Haltung entspricht. Dass Naumanns Weltansicht pessimistisch geprägt ist, wurde im einführendem Statement zu seiner künstlerischen Intention deutlich. Er vertritt die Meinung, dass eine Unfähigkeit herrscht, sich zu entwickeln, sich zu verändern und dieses Gefühl, sich selbst nicht entkommen zu können. Dies spielt für seine Frustration und Arbeit ebenfalls eine grosse Rolle.⁶¹

In dieser negativen Intention liegt also der Kern seines Schaffens verborgen. Hierin kann man eine Verbindung zu Arnulf Rainer sehen, dennoch ist die von Naumann weniger von Gewalt oder Aggression, sondern mehr von Enttäuschung, Wut und Frustration geprägt. Er selbst sagt, dass diese Gefühle ihn auch immer wieder zur Kunst treiben. Sie funktionieren wie ein Motor und er benötigt die Art von roher Energie, um mit etwas beginnen zu können. Die bereits erwähnten

58] Def. *conditio humana* (richtig: *condicio humana*) bezeichnet man allgemein die Bedingung des Menschseins und die der Natur des Menschen. Sie ist Gegenstand der Philosophie (insbesondere der Philosophischen Anthropologie) sowie verschiedener Wissenschaften wie der Sozialwissenschaften oder der Sozialpsychologie. Sigmund Freud beispielsweise betonte im Zusammenhang mit der Frage nach der *conditio humana* das Unbewusste, und Erich Fromm machte sie zu einem Mittelpunkt seines Erkenntnisinteresses. Die *conditio humana* aus sozialwissenschaftlicher Sicht führt zur Verfeinerung des Menschenmodells in der Theorie der rationalen Entscheidung, vom *omo oeconomicus*-Konzept zum REEMM-Modell (Resourceful-Restricted-Evaluating-Expecting-Maximizing-Man). http://de.wikipedia.org/wiki/Conditio_humana [last access 18.05.2008]

59] Rautenberg zitiert Naumann, 2004, S.43

60] Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Bruce_Naumann [last access 05.05.2008]

61] Kippstoff zitiert Naumann, 1997, S.45



oben links: Abbild 12: Bruce Naumann, Wachsköpfe
 unten links: Abbild 13: Bruce Naumann, Gussformen der Wachsköpfe
 rechts: Abbild 14: Bruce Naumann, Gussformen der Wachsköpfe



kunst und

das ich vergessen

kapitel 4

Wachsköpfe Naumanns kommen in verschiedenen narrativen Variationen und Anordnungen, seit Beginn der achtziger Jahre in dem Werk vor. Im Vergleich zu Roth oder Klossner nimmt Naumann nicht sein eigenes Abbild, sondern Modelle. Er verwendet dabei immer die gleichen drei Personen. Es handelt sich dabei um Andrew Peters (ein kanadischer Eishockeyspieler), Julie Myers (Naumanns Assistentin) und Rinde Eckert (ein Opernsänger). In welchem Zusammenhang diese für den Künstler stehen, konnte ich nicht ausfindig machen. Eine direkte persönliche Verbindung besteht sicherlich zu Julie Myers, die seine Assistentin ist und die hier als Kopfmodell möglicherweise als Stellvertreterin für Naumann selbst oder die Kunst an sich fungiert. Ein Eishockeyspieler und ein Opernsänger stehen wie der Künstler ebenfalls in einer Öffentlichkeit. Vielleicht sind hier die Gemeinsamkeiten zu finden und Naumann hat sie deshalb gewählt, um sie als symbolisches Abbild von Idolen aus unterschiedlichen kulturellen Sparten zu repräsentieren.

Die Zunge ist das einzige direkte Abbild das der Künstler von sich selbst gemacht hat. Naumanns Zunge spricht sozusagen aus den Köpfen oder streckt dem anderem Haupt die Zunge raus. Da sie in einer Installation meist sehr nah beieinander stehen und jeweils der hintere den vorderen mit der Zunge fast berührt, kann auch eine erotische Konnotation entstehen. Im ersten Moment deutet alles auf Kontaktaufnahme hin, bei genauerem Betrachten fällt aber auf, das sich der vordere Kopf abwendet und die Augen geschlossen sind. Dies symbolisiert wohl eher eine Diskrepanz im Zusammenhang mit Nähe und Distanzverhalten im Zwischenmenschlichen. Während der Hintere Kopf aufdringlich die Verbindung sucht, wird die Ablehnung und zugleich ein Ausgeliefert sein des Vorderen noch verstärkt, da dieser mit durch einen Knebel verschlossenen Mund dargestellt ist. Während er verbal und körperlich von hinten «angegriffen» beziehungsweise «kontaktiert» wird, kann oder möchte er nicht sprechen und nichts sehen. Die Abdrücke der Köpfe fertigt Naumann mit Alginate (Zahnarztmaterial). Für den Abguss der Negative verwendet Naumann farbiges Wachs, wo-

bei überschüssige Materialreste, sowie die Nähte der Hälften eines Kopfabdruckes stehen gelassen werden. Die surreale Farbigkeit bewirkt eine detaillierte Darstellung der Mimik – denn jede Hautfalte kommt so zur Geltung. Allerdings wirken die Häupter dadurch stark Entfremdet und distanzieren sich vom realen Modell. Mir scheint hier auch ganz narrativ die Symbolhaftigkeit des Leidens bewusst gemacht. Jessica Ulrich schreibt über Naumanns Köpfe, dass durch die Darstellung des abgetrennten Hauptes und der absurden Konstellation im Raum, sowie der Verstopfung von Mund, Nase und Augen, nicht nur physische Verwundbarkeit ausgedrückt wird, sondern auch eine menschliche Ohnmacht sichtbar wird.⁶² Die der Nichtkommunikation. Vielleicht wird hier Naumanns Frustration noch einmal deutlich, über die Menschen, die sich weigern, andere zu verstehen. Betrachtet man das Werk im zeitlichen Kontext, wird einem bewusst, dass in der Zeit der achtziger Jahre, als die Köpfe Naumanns entstanden, eine technische Revolution stattfand. In dieser Arbeit wird das Verlieren des Ichs – des Individuums – im Kommunikationszeitalter angeprangert. Im Vergleich zu Dieter Roth, dem es hauptsächlich um die Darstellung eines Selbstbildes, sowie die Konservierung und Auflösung von dem Künstler-Ich ging, benutzt Naumann nun die Kopfkonstellationen, um auf gesellschaftliche Defizite im Bezug auf die Kommunikation einzugehen.

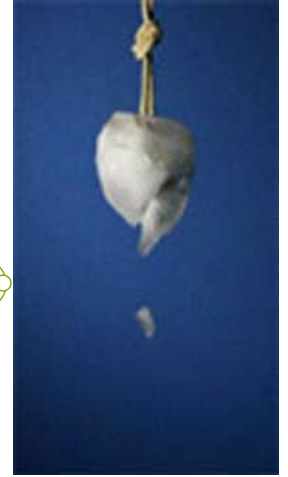
Eine Einsamkeit in der Zweisamkeit. Ein Ich-Allein sein.

Oder geht es Naumann tatsächlich sogar um das Ich-Vergessen? Denn der Künstler bedient sich bewusst der Materialität des Wachses. Ein vergängliches Material. Durch das Wachs wird auch ein hyperreales Abbilden möglich und wirkt aufgrund der Oberflächentextur und Naturnähe wie ein Double. Also das Ich wird reproduzierbar, dadurch verliert es den einzigartigen Charakter, als Individuum wird es vergessen und wird sozusagen klonbar.

Durch die Verwendung des Wachsgusses und weitere Eingriffe – wie die Textur der Kopfnäht – prallen ausserdem die Extreme von Naturnähe und Realitätsferne aufeinander. Bei dem Vorgehen kann sich eine unheimliche Wirkung der Köpfe im Ausdruck voll entfalten und die Wahrnehmung eines heilen Menschenbildes wird dadurch ins Wanken gebracht. Steckt hier vielleicht auch die Auflösung, das heisst der Tod des Ichs verborgen? Jessica Ulrich beschreibt in diesem Zusammenhang, dass ein zerstörerisches Vorgehen am Wachskörper ein Paradoxum ist, «da die Nachbildung eines Menschen im Grunde genommen einem schöpferischen Akt einhergeht, der wohl eher durch die Imitation von Leben als vom Tod motiviert ist.»⁶³

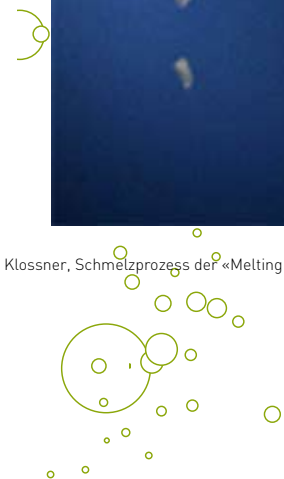
⁶²) Ulrich, 2003, S.89

⁶³) Ulrich, 2003, S. 90



Abbild 15 - 20:

Franticek Klossner, Schmelzprozess der «Melting Selves»



kunst und

das ich vergessen

kapitel 4

4.1.3 Franticek Klossner - Eisköpfe

«...was bleibt, wenn der Kopf schmilzt?»⁶⁴

In einem noch aktuelleren Kontext kann man die «Eisköpfe» von Franticek Klossner (* 1960) betrachten.

Klossner lebt und arbeitet in Bern und bezeichnet sich selbst als «Intermedia-Künstler». Tatsächlich wandelt der geborene Schweizer mit beeindruckender Virtuosität zwischen traditionellen, neuen und neuesten Medien. Seit Anfang der neunziger Jahre ist er mit seinen Installationen, Videos und Performances in zahlreichen Ausstellungen und Festivals im In- und Ausland vertreten.

Die Einsetzung seines Körpers im Zusammenhang mit Performances spielt zumeist eine grosse Rolle. Dabei arbeitet Klossner medienübergreifend, indem er immer wieder Video, Raum, Zeit und Objekte installativ miteinander verbindet.

Der Künstler beschäftigt sich häufig mit zeitgenössischen existentiellen Fragen nach Identität, Zeit, Gesellschaft sowie dem Individuum.

Eine sehr eindringliche Arbeit diesbezüglich, auf die ich hier näher eingehen möchte sind die «Melting Selves», die 1990 – 2005 entstanden. Seit 1991 arbeitet Klossner mit in Eis gefrorenen Selbstportraits, die er unterschiedlich installativ anordnet.

In Eis gefrorene Köpfe, die in performativen Installationen dahinschmelzen und sich als Skulptur im Raum allmählich auflösen.

Die Ausstellung «... was bleibt, wenn der Kopf schmilzt?», die 2006 in Berlin stattfand und von Michaela Nolte kuratiert wurde, versammelt verschiedenen Arbeiten von Franticek Klossner aus den Serien der «Melting Selves». Skulpturen, Objekte sowie Fotografien und Videos, die den Schmelzprozess und die Wandlung auf faszinierende Weise widerspiegeln, vom kompakten Eiskörper zur diaphanen⁶⁵ Büste über das Stadium abstrakter

Objekthaftigkeit bis zur Vergänglichkeit wurden dort gezeigt. Es gab eine Anordnung der Eisskulptur in der das Tropfen des Schmelzwassers unter dem Kopf zu bizarren Veränderungen projizierter Bilder in einem Auffangbecken führten.

In einer «black box» (dunkler Raum) hing der lebensgroße Eiskopf von Franticek Klossner über einer Wasseroberfläche, auf die ein überdimensionales Auge mittels Video projiziert wurde. Das Videobild reflektierte sich, gleich einem Spiegelbild auf eine gegenüberliegende Wand. Tropfen für Tropfen löste sich der langsam schmelzende Eiskopf direkt in der Pupille auf, dadurch geriet das Auge in Schwingungen. Das Auge bewegte sich, tanzte, vibrierte und wurde erschüttert. Michaela Nolte beschreibt ihre Assoziationen zu dieser Arbeit in der Ausstellungspublication fast träumerisch.⁶⁶

Die Installation rief Erinnerungen in ihr wach, die sie mit dem Tränenteich aus Lewis Carrolls Alice im Wunderland oder einem mächtigen Tränenstrom der Magie Edgar Allen Poes beschreibt. Sicherlich erweckt diese Arbeit auch in mir die poetische Seite, dennoch sehe ich in dieser Auflösung des Ichs deutlich eine Einbindung von diesem in etwas Ganzheitliches. Der Kopf hängt nach unten und betrachtet in dem Wasserspiegel sein Selbstbild, dies hat etwas Narzisstisches inne – wenngleich voraussehbar ist, das sich dieses Spiegelbild ironischerweise in sich selbst auflösen wird. Das Ich, das Fluide, wird in einen natürlichen Kreislauf zurückfliessen von etwas Ganzem, es wird unkenntlich und löst sich auf. Dabei wird es von einem Auge betrachtet, das einerseits als Blick auf sich selbst gedeutet werden kann, andererseits aber auch als Blick von Aussen zu verstehen ist. Also der Blick der Gesellschaft, auf ein sich wandelndes und veränderndes Ich. Es entsteht eine sinnbildliche Interaktion vom Inneren zum Äusseren Ich.

Im Gegenpol zum Vergehen und Schmelzen des Ichs durch die Wärme stehen die Eisköpfe in einer anderen installative Anordnung für das Ausharren und Einlagern. Das Selbst erscheint hundertfach als «Gedanken-Archiv», aufbewahrt in dem Regalsystem einer Kühlkammer bei Minus 20 Grad. Das Ich wurde in dieser Kälte eingefroren und haltbar gemacht. Klossner bezeichnet diese Inszenierung als Stille Reserven (Hidden Assets, 2001 – 2005). Bei der Vorstellung diesen Raum zu betreten fröstelt mir. Er hat eine gewisse Anmut von Sterilität und etwas schauerliches im Ausdruck. Etwas einfrieren zu wollen, etwas wie die Gedanken oder die Zeit erinnert mich stark an die im Kühlregal gelagerten Zeitblumen die Michael Ende in dem Märchen Momo beschreibt. Das Ich, in Form des Kopfes, wird von Franticek mit den Erinnerungen und Gedanken durch die

64) Ausstellungstitel, Nolte, Berlin, 2006

65) Def. Diaphan: durchscheinend, durchsichtig (von griech. diaphanesthai, "durchscheinen"). Das Wort wird auch für transparentes oder transluzentes Material verwendet, oder auch für vergängliche oder ephemere Erscheinungen. In der Kunstgeschichte wird «diaphan» seit dem

ersten Drittel des 20. Jahrhunderts verwendet, um stark durchlichtete, vor allem Kirchenräume, zu beschreiben. Hans Jantzen beschrieb mit diesem Begriff besonders die Charakteristika der gotischen Kathedralen. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Diaphan> [last access 10.04.2008]

66) URL: <http://www.galeriemoench.de> [last access 18.04.2008]

kunst und

das ich vergessen

kapitel 4

Kälte eingelagert und haltbar gemacht, dennoch wirkt es tot und unlebendiger, als in dem veränderbaren Schmelzprozess, der Bewegung erzeugt. Es entstehen naheliegende Assoziationen zu einem Gedächtnistod, denn was dort sichtbar lebt, sind nicht die Gedanken von Franticek Klossner, sondern der Atem des Betrachters, der sich im Raum und auf den Köpfen als Raureif ablagert.

Betrachtet man die Projektion als Mittel, Bewegung auszudrücken, fällt einem sehr stark der zeitliche Faktor auf mit dem die Elemente spielen. Der regelmässige Tropfen im Auge, der als Uhr – als Zeitbarometer fungiert. erinnert dies doch an das System einer Sanduhr – durch die die Zeit verrinnt. Das Bild der Bewegung, das der Tropfen auslöst, hat etwas sehr lebendiges. Sobald der Kopf aber geschmolzen ist, hat dieser auch keinen Einfluss mehr auf die Bewegung. Die Identität ist als Abbild ausgelöscht, existiert darüber hinaus aber noch als Materie des Wassers, ein natürlicher Kreislauf schliesst sich und hinterlässt ein hoffnungsvolles Gefühl von einer Ganzheitlichkeit im Bezug auf Leben und Tod, auf etwas was nachher und vorher folgen könnte.

Man kann Franticeks Arbeit auch anders lesen, weitaus weniger romantisch und Ich-bezogen – vielmehr von der Frage nach der Realität und Fiktion ausgehend. Die Narziss, die sich verdoppelt, sich ausdehnt, zersplittert und mit dem Video verschmilzt zu einem multiplen Bild steht dann im Zentrum. Es geht so weit, dass wir nicht mehr erkennen, wo die Realität beginnt und die Spiegelung aufhört. Dies wäre ein typisches Bild unserer heutigen Zeit und tritt somit sehr medienkritisch auf. Günter Metken⁶⁷ beschreibt das Video als ein Medium ohne Gedächtnis, als fortlaufende Kunst ohne Anhaltspunkt, die nur im Moment fesselt und lebt. Sie erschafft einen Augenblick nach dem anderen und eilt scheint hinter sich selbst her. Metken stellt fest, dass diesen Bildern, um den Betrachter bei der Stange zu halten, ständig neue Variationen abgefordert werden. Sie spalten sich, multiplizieren, verteilen sich und pendeln ständig zwischen

Präzision und Auflösung, fast tänzerisch-musikalisch schwebend, hektisch oder in extremer Verlangsamung zwischen Realität und Fiktion.

Oft sind wir heute in Virtualität und Medialität so eingebunden, dass wir uns einer natürlichen Welt entfremden, auch einem Ich fremd werden, geblendet von diesen Medienspiegelungen und multiplen Bildern, geblendet von der Narziss und ihren Verdoppelungen. Aber genau im Zwischenraum von Realität und Fiktion positioniert sich diese Arbeit. Peter Sloterdijk⁶⁸ nennt diesen Raum in seiner Sphären-Trilogie den «Zwischengesichtsraum», der zwischen den Gesichtern als turbulentes Kraftfeld, in Form von Strahlungen, zu erkennen ist.⁶⁹ Nolte meint, dass es genau dieses Kraftfeld ist, was in Franticeks Arbeiten zum Ausdruck kommt – und das es gleich ist ob das eigene oder ein anderes Selbst im Mittelpunkt steht, gleich, ob es ein einzelnes Selbst ist oder aber viele. Es ist genau dieser Zwischen-Raum, in dem sich die Frage dreht: ... was bleibt, wenn der Kopf schmilzt? Möchte man aus diesem Gesichtspunkt heraus die Frage beantworten, dann fällt es leicht, denn der Kopf steht für die Realität, für das Ich – die Projektion für die Fiktion. Das Ich löst sich demnach in der Fiktion auf.

67) Metken, 2000, S. 10 - 22

68) Peter Sloterdijk (* 26. Juni 1947 in Karlsruhe) ist ein deutscher Philosoph, Kulturwissenschaftler und Essayist. Der Durchbruch als philosophischer Autor gelang ihm mit der Kritik der zynischen Vernunft aus dem Jahr 1983. In den Jahren um die Jahrtausendwende ist sein «Opus Magnum», die Sphären-Trilogie (1998/1999) entstanden.

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Sloterdijk [last access 05.05.2008]

69) Nolte über Sloterdijk, Berlin, 2006, S.3

von innen nach aussen

kapitel 5

5.1 Der Ausstellungsraum

Wie wird die Verbindung von dem Werk in den Raum möglich ?

Bruce Naumann hat mit seinen zuvor beschriebenen Wachsköpfen unter anderem ein Kommunikationsdefizit im zwischenmenschlichen dargestellt. Das Werk selbst aber kommuniziert nicht mit dem Betrachter oder der Betrachterin im Raum, sondern die Kommunikation oder Nicht-Kommunikation ist im Werk selbst eingeschlossen und findet zwischen den Köpfen statt. Was wir sehen, ist eine in sich geschlossene Situation, die wir betrachten können und die Assoziationen hervorruft. Sie bindet uns selbst aber nicht in die Arbeit ein. Um einen direkten Zugang zu dem Aussen zu erlangen, um eine Kommunikation zwischen dem Werk, dem Künstler-Ich und dem Betrachter oder der Betrachterin zu erhalten, müsste sich die Arbeit nach Aussen in den Raum öffnen.

Statt des distanzierenden Gegenübers von Gemälden und Objekten entstehen heute immer mehr begehbare Bilder, in Form von ganzen Rauminstallationen, die auf Erlebnis und Veränderung aus sind. Diese beziehen Zeitabläufe und labyrinthische Effekte mit ein. Kathartisches⁷⁰ ist angestrebt oder auch nur eine Überwältigung der Sinne, Nahrung für gierige Augen und Ohren. Oft entstehen die Arbeiten im Gruppenkontext und es wirken viele Künstler und Künstlerinnen mit. Sie spielen mit Licht, Klang, Inszenierung und beschreiben gesellschaftliche Ist-Situationen oder Blicke. Also: Vom Innenleben, und dem individuellen Seelenkampf, geht es vermehrt weg, zu etwas Äusserem, vielleicht Offenerem, etwas Raumverbindendes.

5.1.1 «Your space embracer» (2004)

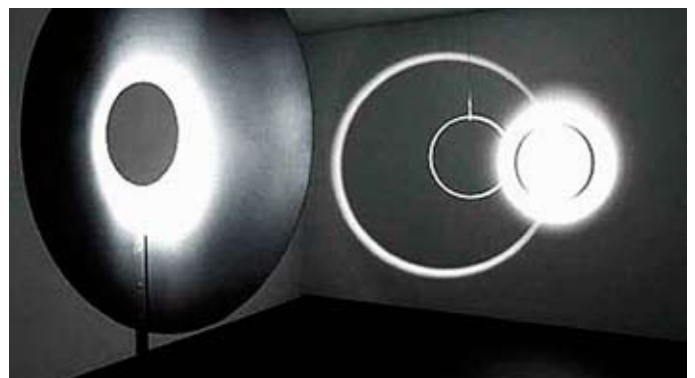
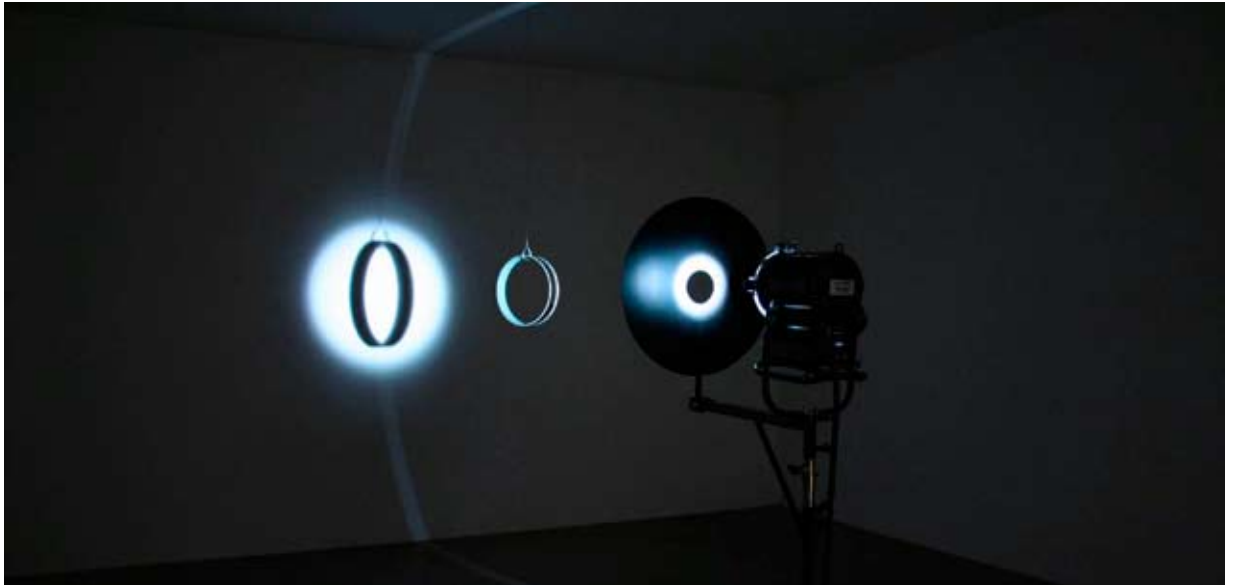
von Olafur Eliasson

Olafur Eliasson (* 1967 in Kopenhagen) ist ein Künstlerbeispiel unserer Generation, der mit einigen seiner Arbeiten die Auflösung von dem Subjekt und zugleich die Integration von diesem in den Raum beschreibt. Die Bewegung und Reflektion im Raum spielen dabei immer eine grosse Rolle. Sein Werk lebt vor allem von der Auslotung optischer und physikalischer Phänomene, wie sie aus der Natur und den Naturwissenschaften bekannt sind. Entsprechend entmystifizierend wirken Eliassons Methoden, wenn man sich beispielsweise der Herkunft bestimmter Effekte bewusst wird. Deshalb sollte man sich meiner Meinung nach nicht über die physikalischen Gesetze an Eliassons Arbeiten annähern, sondern das Empfinden zulassen und den Schlüsselwörtern von Sehen, Fühlen, Evolution, Raum, Zeit und Bewegung folgen.

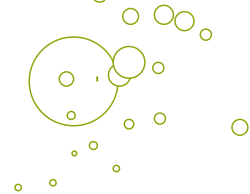
Da er sich in verschiedenen installativen Anordnungen mit dem Medium des Spiegels auseinandersetzt, ist das Abbild ebenfalls von Bedeutung. Wobei es sich nicht um das eigene, um Eliassons Künstler-Ich, sondern das des Rezipienten oder der Rezipientin im Raum handelt. Derzeit ist eine Ausstellung mit dem Fokus auf Olafur Eliasson im Museum für Gegenwartskunst in Basel zu sehen. Dort konnte ich mir selbst ein Bild von einigen seiner Arbeiten machen. Sehr eindrucksvoll und zu meiner Thematik passend empfand ich die Rauminstallation «Your space embracer» von 2004. Meinen Raum miteinbeziehen, meinen Raum umarmen oder von dem Raum umarmt werden, dies trifft genau den Zustand, den man vorfindet und empfindet, wenn man «Your space embracer»⁷¹ betritt. Bei der Installation handelt es sich um einen von der Aussenseite verspiegelten Glaszylinder, der sich langsam um seine eigene Achse dreht und vom direkten Licht eines Scheinwerfers angestrahlt wird. Es entsteht ein Spiel von Lichtreflexen an Wänden, Decke und Fussboden, das sich mit den Schattenbildern der Betrachter abwechselt. Der zierliche Spiegelzylinder, der von der Decke hängt und mit einem Motor betrieben, gleichmässig seine Runde dreht, hinterlässt je nach Stand des Zylinders im Licht, eine Reflektion, die sich durch den gesamten Raum bricht und an der gegenüberliegenden Wand immer wieder zu einem Kreis zusammenfindet. Sofort hat man natürliche Zeitabläufe verinnerlicht. Assoziationen von Planetensystemen kommen auf, oder dem märchenhaften Sichelmond, der sich bis zum Vollmond vollendet. Der Motor, der den Spiegel steuert, könnte die Uhr sein, mit der sich der Mensch versucht, die Zeit untertan zu machen.

⁷⁰) Katharsis (griech. die Reinigung) steht für: Katharsis (Literatur), nach Aristoteles die seelische Reinigung als Wirkung der antiken Tragödie Katharsis (Psychologie), in der Psychologie die psychische Reinigung durch affektive Erschütterung
URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kathartisch> [last access 03.05.2008]

⁷¹) engl.: embrace - die Umarmung; to embrace: umarmen URL.: <http://dict.leo.org> [last access 19.05.2008]



oben: Abbild 21: Olafur Eliasson «Your space embracer» (2004)
 unten rechts: Abbild 22: Olafur Eliasson «Your space embracer» (2004)
 unten links: Abbild 23: Olafur Eliasson «Your space embracer» (2004)



von innen nach aussen

kapitel 5

Der Spiegel fungiert hier eindeutig nicht in einem narzisstischen Zusammenhang den Lacan beschreibt, sondern wird vielmehr dem gesamten Raum anstatt einem einzelnen Subjekt vorgehalten. Damit bewirkt er, dass der Raum in sich selbst zurückprojiziert wird. Die Lichtspiegelung schliesst den Körper im Raum mit ein, das Licht streicht in einer ruhigen Bewegung übers Gesicht und den Körper der Anwesenden und verbindet somit den Schatten mit diesem «Universum». Der Betrachter wird ebenfalls zu einem Teil der Arbeit und jeder Mensch im Raum verändert durch seine Anwesenheit die Installation. Er nimmt Einfluss auf den Ablauf von Ereignissen und wird sich seiner Wahrnehmung und seiner Anwesenheit, seines Ichs, bewusst. Dadurch entstehen immer wieder neue Konstellationen, die nicht festhaltbar, ja gar fluid in einem Zeitstrom dahingleiten. Das indirekte Ich im Spiegelbild, das einen kurz erhascht, wenn der Spiegel vorbeidreht, wird durch Bewegung und Zeit in etwas Ganzes eingebunden. Ich habe keinen Blick auf dieses einzelne Spiegelbild meiner Selbst, sondern betrachte die Reflektion daraus, die als Schattenbild im Raum zeitliche Kreise dreht und diesen umarmt. Der Ausstellungsraum in Basel ist aber nicht in sich geschlossen, sondern hat zwei Türöffnungen, durch die der Lichtstrahl ebenfalls ausbrechen kann. Damit werden sogar die Räume ausserhalb, die wie ein Nachher und Vorher vorhanden sind, von meinem «Ich-Universum» miteingeschlossen.

Bisher habe ich die Raumsituation vom Ausstellungskontext her betrachtet, also innerhalb eines geschlossenen Rahmens. Arbeiten, die an einer Wand hängen, die installativ angeordnet sind, begebar oder wahrnehmbar für die Besucher einer Ausstellung. Die Gesellschaft ausserhalb, die Städte, Länder, Kontinente mit ihren Grenzen spiegeln sich zwar in solchen installativen Anordnungen wieder, werden aber nicht direkt involviert. Wenn es aber nicht um den Ausstellungsraum als solchen geht, sondern um den Raum ausserhalb, wie verhält sich dort das Ich mit der Identitätsfrage im aktuellen Kontext und wie macht sich diese Veränderung in der Kunst bemerkbar?

5.2 Vom globalen Wunschraum

Der globale Raum

«Just now everybody wants to talk about <identity> ... identity only becomes an issue when it is in crisis.»⁷²

Sobald man die Identitätsfrage vermehrt diskutiert, zeugt dies von dem Vorhandensein einer Identitätskrise. Ausgehend von der Existenzphilosophie und spätestens nach dem Erscheinen von Jacques Lacans Spiegeltheorie, in der die Subjektbildung und die Formation des Egos erforscht wurden, wurde in der Weiterentwicklung von Lacans Erkenntnissen, seit Mitte der sechziger Jahre von Pariser Poststrukturalisten wie z.B. Roland Barthes, das Verschwinden des humanistischen Subjekts überhaupt proklamiert. Die darauffolgenden radikal geführten Diskussionen um Identitätskonstruktionen rund um den Subjektbegriff sind der Beweis für die Krise von genau diesen Konzepten. In der Postmoderne existieren Diskurse über multiple, vorübergehende Identitäten, sexuellen Dimorphismus⁷³, virtuelle Körper im Cyberspace und biotechnisch veränderte Menschen. Jessica Ulrich beschreibt zwei konträre Identitätsvorstellungen von denen man heute spricht. Eine ist die essentialistische Version, die andere ist diskursiv ausgerichtet. Bei der essentialistischen wird von einem wesenhaften und authentischen Kern ausgegangen. Die Identität als Ich-Individuum. Die diskursiv ausgerichtete Version besagt, nach der Dekonstruktion bisheriger Identitätsmodelle, dass Identität eine prozesshafte, nie in sich abgeschlossene Konstruktion sei.⁷⁴ Dass sie einen Kern hat, der als konstant gilt und eine veränderbare Komponente, die sich stetig wandelt. Dies hat Axel Schüler, wie anfangs dieser Arbeit erwähnt, ebenfalls erläutert. Bei seiner Begriffsdefinition handelt es sich allerdings um das Modell der Ich-Identität des einzelnen Subjektes. Bei Ulrich wird der Begriff ausgedehnt und es geht um eine gesellschaftliche Gesamtidentität. Sie stellt dies weiteren fest, dass die herkunftsbezogene Identität sich heute nicht mehr fest fügt, sondern ebenfalls plural aufgefasst wird. Gerade Kategorien, die bisher als gesichert und stabil angesehen wurden, wie die von «Rasse» oder «Geschlecht» werden heute zunehmend vage.⁷⁵ Im Zuge der Globalisierung, einer sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich-politisch veränderten Welt, spricht man heute von der zweiten Moderne. Hier wird die Welt nicht auf ein Fortschrittsziel hin

⁷²) Mercer, 1990, S.4

⁷³) Def.: Dimorphismus (griech. « Zweigestaltigkeit ») Mit Dimorphismus bezeichnet man in der Biologie das Auftreten von zwei deutlich verschiedener Erscheinungsformen bei gleicher Art. Knäurs, 1985, S.61

⁷⁴) Grossberg, zitiert in Ulrich, 2003, S.111

⁷⁵) Ebenda und Welsch, zitiert in Ulrich, 2003, S.111

von innen nach aussen

kapitel 5

betrachtet, sondern vielmehr als pluralistisch, zufällig und chaotisch. Ebenso gilt die menschliche Identität als instabil, vorallem durch vielen unterschiedliche kulturell geprägte Faktoren.⁷⁶ Genau in diesem pluralistischen Weltgefüge erkennt Frank Stühlmeyer allerdings einen grosse Bereicherung für das freie Handeln in der Welt. Er meint nicht, das kommerzielle Handeln im Zusammenhang mit Mitteln und Zwecken, sondern die eigentliche Freiheit im Handeln: das Reden, Austauschen, Beraten und Entscheiden. Stühlmeyer vergleicht die Welt mit einem Resonanzraum, in den man hineinsprechen kann. Je pluralistischer und strittiger die Welt ist, desto mehr unterschiedliche Perspektiven versammeln sich in diesem Resonanzraum. Er sieht den Austausch positiv, denn Dinge werden geklärt, Ängste und traumatische Erfahrungen im Kollektiv bearbeitet und Problemlagen strittig ausgetragen.⁷⁷

Der Wunschaum

Peter Sloterdijk beschreibt eine neue Dimension von dem Zusammenspiel der subjektbezogenen Identität und der Welt anhand eines Zwischenraumes.⁷⁸ Wenn ein Kind «Zur Welt kommt» ist es ein Bedürfniswesen, das sich im Laufe der Zeit zu einem wünschenden Wesen transformiert. In unserer Gesellschaft ist der lebensnotwendige Bedürfnisraum recht bald gedeckt und es eröffnet sich ein neuer Spielraum, ein Zwischenraum der angefüllt ist mit Wünschen und das Individuum mit der Welt verbindet. Wenn das geschieht, wird dies von Sloterdijk als «In der Welt sein» bezeichnet. Gehen Wünsche aus dem Zwischenraum in der äusseren Welt in Erfüllung, dann macht sich dies mit einem positivem Gefühl bemerkbar und das Individuum verhält sich dementsprechend nach Aussen. Bleiben die Wünsche aus diesem Zwischenraum aber unerfüllt, sind sie dennoch vorhanden und das Ich äussert sich aussen in der Welt mit

Verzweiflung und Frust. Durch das «Zur Welt kommen» und dem «In der Welt sein» ist demnach die individuelle Identität nicht mehr von der Frage der kollektiven Identität zu trennen. Es existiert eine gemeinsame Welt, denn solange der Zwischenraum – also dieser Wunschaum vorhanden ist, wird in die Welt hinein gehandelt und verhandelt. Dort wo gehandelt wird, wird gesprochen, dort beginnt die Demokratie und ein Austausch findet statt. Frank Stühlmeyer beschreibt, dass der Weltbestand verkümmern würde, wenn diese Art von Handel und Welt sich nicht mehr gegenseitig bedingen.⁷⁹ Betrachtet man den «Wunschaum» aus philosophischer Sicht, in kommunikativer und ganzheitlicher Form, ist er sicherlich wichtig für eine funktionierende Welt. Die Wünsche fungieren wie eine Brücke und halten das Gefüge vom Ich und der Aussenwelt zusammen. Sobald die Wünsche versiegen, versiegt diese Verbindung und das Individuum geht dabei verloren, genauso wie die Aussenwelt an Bedeutung verliert. In unserer kommerziellen Welt, hat allerdings der Markt und die Wirtschaft diesen «Wunschaum» des Handelns für den Handel entdeckt. Genau hier zieht die Werbe- und Konsumwelt ein. Wünsche werden gemacht, suggeriert, impliziert, damit das Geld im Austausch dafür immer im Fluss bleibt. Aus diesem Grund taucht das Aussen um uns, immer mehr in mediengenerierte Werbeflut und Bildwelten ein. Die Wünsche, die für einen kommunikativen Austausch und eine gefestigte Ich-Identität im Raum sorgen, werden geblendet und verfremdet.

Der Erinnerungsraum

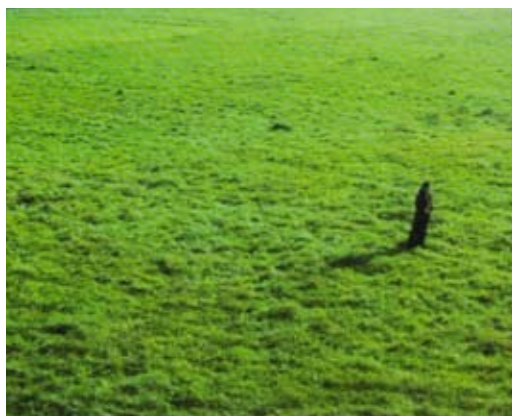
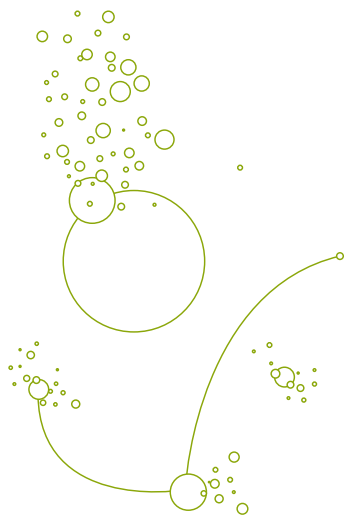
Zu den beiden beschriebenen Zwischenräumen (Handlungs- und Wunschaum) gesellt sich nun noch der Raum der Erinnerungen, um ein Innen (Ich) und ein Aussen (Ort) mit der Welt zu verbinden. In der Ausstellung «Vom Verschwinden, Weltverluste und Weltfluchten» geht es den beiden Kuratoren Inke Arns und Ute Vorkoeper darum unbestimmtes Gelände, Zwischenstadium und Ungewissheit in einen internationalen Vergleich zu stellen. Zugleich wird die Thematik von Weltverlust und Weltflucht in grosser Breite diskutiert. Was mir an dieser Ausstellungssituation gut gefällt ist die Verbindung der räumlichen Elemente. Die Kuratoren zeigen die Werke in einem Ausstellungsraum der eine alte Lagerhalle ist. Umgeben von Abriss- und Brachland, auf dem zukünftig ein Hochtechnologiezentrum entstehen soll. Ein Ort an sich also, der zwischen Vergangenheit und Zukunft lebt und von Erinnerungen erzählen kann.

⁷⁶ Vgl. <http://www.wikipedia-zweite-moderne.ch> [last access 15.05.2008]

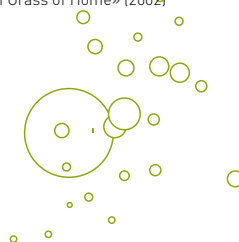
⁷⁷ Stühlmeyer, 2006, S.17-18

⁷⁸ Sloterdijk, zitiert in Stühlmeyer, 2006, S.20 - 22

⁷⁹ Stühlmeyer, 2006, S. 20 - 22



Abbild 24 - 26: Maja Bajevic, «Green, Green Grass of Home» (2002)



von innen nach aussen

kapitel 5

5.2.1 «Green, Green Grass of home» (2002) von Maja Bajevic`

Wenn das Ich mit dem Ort verbunden ist fühlt es sich Zuhause. Ein solches Identitätsgefühl, das mit dem Heimatgefühl einhergeht, entsteht durch Erinnerungen und die damit verbundenen Geschichten an Orte. Die eindrucksvolle Videoarbeit «Green, Green Grass of home» (2002) der Künstlerin Maja Bajevic, die an der Ausstellung gezeigt wurde, verdeutlicht sehr schön den verbindenden Erinnerungsraum vom Innen zum Aussen in die Welt.

«Ungefähr hier» sagt die Frau und deutet mit einer Geste ein fiktives Fenster in der Luft an. Eine Frau läuft über eine frische Wiese und filmt mit der Kamera von oben das Grün, dabei ist kein Horizont zu erkennen. Die Frau erzählt der Kamera, wo welche Räume des Hauses ihrer verstorbenen Grossmutter einst waren. Sie geht auf dem Boden der Wiese den Grundriss ab und führt uns durch die Räume ihrer Erinnerung. Die Frau berichtet uns von allem was in dieser Wohnung in Sarajewo stattgefunden hat, als die Grossmutter noch lebte, über den Tod hinaus, bis sie schliesslich selbst die sie Wohnung übernahm. Sie erzählt wie sie die Wohnung verlassen hat, um vorübergehend für ein Stipendium nach Frankreich zu gehen. Währenddessen kam der Krieg nach Bosnien-Herzegowina und die Wohnung wurde zerstört. Die Frau, die Künstlerin, blieb in Frankreich. Die Künstlerin kehrt hier von Ihren Erinnerungen geführt nochmals in die Wohnung zurück, in einen Raum, der alltägliches und auch tragisches berichtet. Ute Vorkoeper schreibt über die Arbeit von Bajevic`, dass sich Ort und Geschichte gegenseitig bedingen und hier wechselseitig überschreiben. Nicht weniger und mehr als das mag man Heimat nennen.»⁸⁰ Eine Heimat geht verloren, in diesem Falle war es ein ungewollter Verlust. Die Erinnerung daran wandert weiter an neue Orte, die in der Zukunft liegen. Sie versucht somit von der Tragik

des Verlustes Abschied zu nehmen in Richtung Neubeginn.

Vorkoeper vertritt die Meinung, dass man dem Verlust nicht nachtrauern, ihn als nicht unwiederbringlich verloren ansehen sollte, sondern dass darin ein Versprechen verborgen liegt, die darauf folgenden Wegen als lebendige Erinnerung zu behalten.⁸¹

Bajevic` Videoarbeit beinhaltet einen Weg von dem Inneren-Ich über den Raum und den Ort nach Aussen und überschreitet die Grenzen durch die Zwischenräume der Erinnerung. Die Künstlerin zeigt hier ein Ich, ein realistisches, auch rauhes, was mit dem Verlust von Identität, Zerstörung und Krieg einhergeht. Trotz dieser Erlebnisse eröffnet sie uns aber mit diesem poetisch angehauchten Gang durch das Haus und ihren ruhigen Erzählungen keine Welten von Schrecken oder gar Hass. Diese Wiese steht auch symbolisch für einen Nährboden, auf dem Geschichten und Erinnerungen von Identität haften, Bajevic öffnet aber diesen Boden, der wie ein Zwischenraum ist zu ihren Erzählungen, indem sie von Frankreich berichtet und der Zeit nach dem Krieg und Tod. Auch weist sie ganz am Anfang des Filmes auf ein Fenster hin, das sie ins Nichts zeichnet. Ein Fenster, in eine andere Welt, ein Fenster in die Räume, die sie uns beschreibt. Diese Arbeit greift also vom Künstler-Ich ausgehend in den Raum und nimmt in der Performance direkt Bezug auf das Umfeld und wird gleichzeitig mit dem politischen Hintergrund und der Kriegssituation in den globalen Raum katapultiert. Bajevic schafft es, die in dem «Wunschraum» entstandenen Bilder nach aussen in den Handlungsraum zu transportieren und kommuniziert mit uns indem sie in uns Bilder entstehen lässt. Bilder, die aus einer traurigen Erzählung stammen aber, immer auch die andere Seite - die Hoffnung auf die Zukunft zulassen. Der Künstlerin gelingt es, sich von Innen nach Aussen einzubringen, ohne dass sie als Identität verschwindet und sich in einer Masse auflöst, dennoch integriert sie alle Räume von dem direktem Aussenraum, bis zur globalen Vernetzung,

80) Vorkoeper, 2006, S.89

81) Vorkoeper, 2006, S.89

diskurs analyse

kapitel 6

6.1 Medienkunst als Rauschzustand Position von Günter Metken

Einerseits wird Medienkunst als etwas Raumverbindendes, als Erinnerungsgefäß aus positiver Sichtweise von Ute Vorkoeper verstanden, andererseits als Instrument des Vergessens, ein Bildrausch von Flüchtigkeit im negativen Sinne von Günter Metken. Diese zwei unterschiedlichen Positionen möchte ich hier in den Diskurs stellen, um herauszufinden, ob eine positive, hoffnungsvolle Ausdrucksweise, von der ich anfänglich in meiner These ausging, tatsächlich in der Veränderten Ich Darstellung mitschwingt.

Günter Metken (*1928 Duisburg, † 2000 Lybien) war Kunstkritiker, Essayist und Reise-schriftsteller. Er wirkte seit den 60er Jahren in Paris und berichtete von dort u.a. für die Süddeutsche Zeitung. Seine wichtigsten Veröffentlichungen galten der Kunst des 19. Jahrhunderts ebenso wie der Moderne und der zeitgenössischen Kunst. Für die Ausstellung «Ich ist etwas Anderes», die auch Arnulf Rainer, Bruce Naumann und Vallie Export als Künstler aufführte, schrieb Metken in der Publikation den Aufsatz «Die Sterne zählt man nicht - Panorama der Künste am Rhein». Hier verdeutlicht er immer wieder seine eher kritische Haltung gegenüber neuer Kunstformen, wie die der Medienkunst.

Günter Metken ist der Meinung, dass sich das Individuum im Kreis dreht und sich vorhandener Ideen bedient.⁸² Die Emanzipation des Individuums, das Selbstbewusstsein des Geistes, das im Sinne Hegels⁸³ in eine Ganzheitsideologie mündet, und die Idee eines sinnhaften Fortschritts der Geschichte hin zu einer Utopie, sind die großen Erzählungen,

denen man nicht mehr glauben kann. Laut Metken bleibt das Individuum stehen, in einer Wunschwelt und verliert in diesem Sinne Wissen und auch Selbstbewusstsein um einen Fortschritt anzustreben. Für ihn bewegt sich die Kunst derzeit in einem Taumel aus zeitlosen Lustbarkeiten. Die Grenzen zwischen Kunst und Musik, Glamour und Modewelt sind heute genauso schwer auszumachen, wie sie es bei der Frage nach Identität an sich sind. Hierin verbirgt sich die Ursache einer ganz anderen Krise. Nicht die Identitätsfrage eines Künstlersubjekts steht dabei im Vordergrund, sondern die Frage nach der Identität der Kunst an sich. In den sechziger Jahren hat es angefangen, das Künstler sich vermehrt als Marke im Markt nach aussen etablieren. Dies kann durch eine Vermarktung geschehen, wie zum Beispiel durch den Künstlernamen Valie Export. Sie tritt als Künstlerin auf, ihr inneres Ich ist dabei im Hintergrund verborgen, es versteckt sich hinter dem Titel. Ganz ausblenden kann man es dennoch unmöglich, irgendwo werden die inneren Auseinandersetzungen immer mitschwingen im Ausdruck und der Umsetzung einer Arbeit. Doch geht es nicht mehr um die Frau hinter dem Werk, sondern um den Spiegel, den das Werk vorhält. Jeder soll und kann sich darin wiederfinden und sich mit dem Werk oder der Künstlermarke identifizieren. Vielleicht waren die ursprünglichen Gedanken für so eine Vermarktung rebellisch, oder ironischen Ursprungs, das sei dahingestellt. Dennoch rückt der Künstler immer mehr in die Position des Geschäftsmannes und manche Arbeiten wurden damit zu kommerzieller Ware. Heute hat sich die Frage nach der Identität Kunst noch weiter zugespitzt und laut Metken tritt vermehrt ein Künstlertypus auf, der das Ziel verfolgt ein Star zu werden. Die Intention, die hinter einer Arbeit verborgen liegt bleibt versteckt oder ist gar nicht mehr vordergründig wichtig. Metken meint dazu, das lapidar von einem Zustand zum anderen gewechselt wird, und man es den Kommentatoren überlässt, die Bilder oder Installationen auszudeuten, um deren Aussage man sich nicht weiter kümmert, auf deren Hintergrund kaum jemand einen Gedanken verschwendet. Metkens untermauert seine Kritik indem er das Beispiel des Künstlertypen beschreibt, der zuletzt als Künstler auftritt und den man kurz darauf als Rocksänger oder gar als Modell begegnen kann.

Er stellt fest, dass die Grenzen der aktuellen Kunstrichtungen derart fließend sind und kaum noch an Gattungsregeln festgemacht werden können. Grund dafür sieht er in dem ungebundenen Umgang mit verschiedenen Medien und Metiers. «Was zählt, ist das Jetzt; Vorher und Nachher interessieren weniger, geschweige denn ein Epochenbewusstsein.»⁸⁴ Metken sieht die Ursache für all dieses Durcheinander in der Entwicklung der Medien verborgen. Seiner

82) Metken, 2000, S. 10 - 21

83) Georg Wilhelm Friedrich Hegel (* 27. August 1770 in Stuttgart; gest. 14. November 1831 in Berlin) war ein deutscher Philosoph und zentraler Vertreter des Deutschen Idealismus. Hegels Philosophie erhebt den Anspruch, die gesamte Wirklichkeit in der Vielfalt ihrer Erscheinungsformen einschließlich ihrer geschichtlichen Entwicklung zusammenhängend, systematisch und definitiv zu deuten. In ihrer Wirkung ist sie mit der von Platon, Aristoteles und Kant vergleichbar. Der Deutsche Idealismus stand mit der Dichtung und Wissenschaft seiner Zeit in vielfältiger Wechselwirkung und wirkte stark auf das allgemeine Geistesleben (Klassik und Romantik) ein. <http://de.wikipedia.org/wiki/Hegel> [last access 20.05.2008]

84) Metken, 2000, S. 11

diskurs analyse

kapitel 6

Meinung nach entgrenzt sich die Kunst, indem sie bestrebt ist es der Medienwelt gleich zu tun. In den sogenannten bildenden Künsten werden mit Benutzung unterschiedlicher Materialien und Techniken, spielerisch Übergänge zwischen den geläufigen Gattungen gemacht und Interferenzen gesucht. Dies könnte laut Metken die gewohnte Kunstrezeption auf die Dauer so verändern, wie das Internet und die Bilderströme das Lesen und die visuelle Kultur verändert haben. In seinen Augen funktioniert die neue Kunst wie die Bilderflut eines Nachrichten senders. Im Rahmen von Installationen, Grossfotos und Projektionen erkennt er ein miteinander heterogener Teile, die Probleme aller Art auf lapidare Weise locker miteinander verknüpfen. Krieg, Rassismus, Frauenfragen, Umwelt, Natur ja alles bis hin zur Frage nach dem Kosmos, der Götter und sogar Parareligiöses werden hierbei in Versuchsandordnungen zum Thema gemacht. Wenn er von der « Schwelle der Kunst» spricht, die diese niedriger legt, aber dennoch nicht abbaut, meint er, dass die Kunst versucht allgemeingültiger zu werden, also öffentlicher, einer breiten Masse zugänglicher und dennoch dabei krampfhaft versucht an einem alten Bild festzuhalten. Was heissen kann, dass man den sicheren Hafen vom intellektuellen Habitus nicht verlassen möchte und diesen dadurch auf die Spitze treibt. Die Kunst verlässt den Bereich der Kunst und durch diese Schwellenüberschreitung bewegt sie sich oft im politischen, gesellschaftlichem, wissenschaftlichem Terrain. Sie sieht sich als Moralapostel dazwischen und ist zuständig für nahezu alles. Ob diese Veränderungen richtig und wichtig sind, weiss ich nicht, aber sie sind aktuell vorhanden und können beobachtet werden. Metken meint, dass sich die Kunst thematisch, sowie mit spektakulären Habitus an die Öffentlichkeit drängt, was laut Metken, zu einem erweitertem Publikum führt und letztlich einen anderen Werkbegriff voraussetzt. Dieser Werkbegriff ist meiner Meinung gerade dabei sich zu etablieren, nämlich in der Medienkunst.

6.1.1 Zwischenfazit:

Sicherlich sind Metkens Zweifel aufgrund der aktuellen Situation gerechtfertigt, dennoch bin ich nicht der Meinung, dass man dies nur aus dem kritischen Standpunkt heraus betrachten sollte. Was seine Kritik betrifft, dass in der Kunst keine bestimmten Gattungsregeln mehr auszumachen sind, geht wohl damit einher, dass die gegenwärtigen Strömungen noch viel zu sehr im Fluss sind. Diese Identitätsbildung die hier vonstatten geht, entspricht der diskursiv ausgerichteten, diejenige die sich immer ändert und nicht greifbar ist. Das dabei kein Epochenbewusstsein herrscht würde ich abstreiten. Nehmen wir an, die Kunst fungiert als Spiegel der Gegenwart, und das Jetzt dient zum Aufarbeiten von Vergangenheit, bleibt dann nicht auch zwangsläufig die Kunst immer automatisch Rückblickend? Wenn wir davon ausgehen, dann kann sich meiner Meinung nach eine Gattung, eine Stilrichtung immer erst in der Zukunft etablieren und festigen. Heute wird man sich ja erst so langsam der Veränderungen und Bewegungen in der Kunstwelt der sechziger und achziger Jahren bewusst. Wie sich hier die Identitätsdarstellung verändert hat, auch mit neuen technischen Möglichkeiten kann man ja sehr schön am Beispiel von Valie Export oder auch Olafur Eliasson erkennen. Metkens Kritik wirkt auf mich recht negativ und drastisch, ich verstehe sie als Kritik gegen die Medienkunst, die er als Spektakel abtut. Ich bin überzeugt davon, dass dieses Schwellenüberschreiten der Kunst von dem Metken spricht, etwas sehr Wichtiges ist. Der Kunstbegriff ändert sich, dadurch. Und die Kunst betritt über die Schwelle der Medien die Medienkunst. Der starre Kunstbegriff weitet sich aus, von der Identität der Malerei, der Bildhauerei, der Fotografie und dem Film ausgehend in unbestimmte Richtung einer Medienwelt zu, die von Internet, Cyberspace und Virtualität erzählt. Vergleichbar ist dies mit den Ich-Konstruktionen und den zuvorbeschriebenen Identitätsfragen. Es wird alles globaler und löst sich auf. Es liegt an der Kunst, den Umgang mit den Medien so zu bewältigen, dass sie als Gegenpol genutzt werden zu einer kommerziellen Flut von Bildwelten. Gehen wir einmal davon aus, dass Kunst unter anderem die Aufgabe zuteil hat, diesen Wunschraum - den Sloderdijk bezeichnet zu erhalten und zu fördern, dann sicherlich aber nicht aus kommerziellen Gründen. Die Wunschbilder die die Kunst generieren kann, sollten im philosophischem Sinne funktionieren und evtl. doch zu einer Ganzheitsideologie im Sinne Hegels beitragen. Die Angst, die in der Kritik Metkens latent immer mitschwebt, dass etwas was schon da ist, etwas wie die klassischen Kunstbegrifflichkeiten hier von der Medienkunst verdrängt oder gar vergessen und ausgelöscht werden ist meiner Meinung nach unberechtigt. Sparten wie die der Malerei

diskurs analyse

kapitel 6

werden nie aussterben, denn sie sind Grundpfeiler und Grundsteine für die gesamte Geschichte der Kunst. Durch die technische Entwicklung und das zugewinnen neuer Medien für Kommunikation und Sprache, eröffnen sich in der Kunst auch vollkommen neue Möglichkeiten und Ausdrucksformen die unbedingt ausgelotet werden sollten. Was sich zukünftig von der Medienkunst in einem Epochenbewusstsein manifestiert, weiss man natürlich nicht, es ist davon auszugehen, dass es aber nicht diese von Metken kritisch betrachteten Künstlerstars sein werden. Ich kann seinen Missmut gegenüber solcher Werke verstehen und nachvollziehen, deshalb hoffe ich dass die Art von Kunst, die er hier beschreibt, gleich einer Eintagsfliege – eines One-hit Wonders aufflackert und Untergeht oder in einem «medialien Rausch» der Zeit vergessen wird.

6.2 Medienkunst als Dialograum Position von Ute Vorkoeper

« Wenn man davon ausgeht, dass es Kunst als etwas das Ausserhalb der Nützlichkeit, des Tausches steht, gibt und weiter geben wird, dann weil es Ihr Auftrag ist etwas Beständiges herzustellen und über diese Beständigkeit die Welt als Denk – und Handlungsraum zu erhalten oder als Dialograum zu öffnen...»⁸⁵

Einen diskursiven Gegenpol zu Metkens Zweifeln, vertritt Ute Vorkoeper, die in der Medienkunst die Möglichkeit erkennt, dem Vergessen vorzubeugen und damit dem Erinnern zu dienen. Unter diesem Gesichtspunkt, führt Vorkoeper eine Debatte zur aktuellen Kunstszenarie. Ihr geht es überhaupt nicht um das Verschwinden der Identität, das einhergeht mit dem Verschwinden der Werke oder Sinneswahrnehmungen, wie es oft in der moderne bis postmoderne Proklamiert wird, sondern viel mehr geht es ihr um das Finden von etwas Hoffnungsvollem, und Beständigem in der Kunst. Was diese ganze Identitätsdebatte so dunkel wir-

ken lässt ist doch grundsätzlich die Angst um das Verschwinden der Identität, die hier immer latent vorhanden ist. «Kein Verschwinden endet im Nichts, sondern beschreibt immer neue Konfigurationen.»⁸⁶ In diesem Sinne möchte ich mich nun dem Verschwinden etwas hoffnungsvoller annähern. Wir haben uns in den letzten Jahrzehnten an bildende Kunstformen gewöhnt, die mit Begriffen, wie Flüchtigkeit, Prozess, Konzept, Strategie und Immaterialität einhergehen. Statt der Überzeitlichkeit wird hier immer die Zeitlichkeit betont. Dabei wird nicht selten das Vergehen und die Auflösung, wie zum Beispiel bei Dieter Roth, selbst ins Werk gesetzt. Ute Vorkoeper meint, wenn diese zeitlichen Kunstwerke etwas zu sagen haben, dann über das Ende ihrer Werkhaftigkeit, die Vergänglichkeit, die Verletzlichkeit und Unbeständigkeit der Welt. Sie versucht in ihrer These, ausgehend von der Entmaterialisierung, der Zeitlichkeit und der performativen Bildlichkeit in der Anwendung und Reflexion von neuen Medien und der Medienkunst einen poetischen Charakter aufzuzeigen. In den wirksamen Formen der Mediensprache und der Wiederholung von diesen Bildern sieht sie unerwartete Möglichkeiten verborgen, eine Welt in ihren gesamten Facetten, in einer Dauerhaftigkeit wiederzuspiegeln. Damit meint Sie, dass die Möglichkeit der digitalen Bildwiederholungen ein beständiges Erinnerungsgefäss füllen, das einem Vergessen vorbeugt. Sie betrachtet in diesem Zusammenhang nicht nur das individuelle Gedächtnis, sondern das Kollektive. Durch die auf die spitze getriebene dauerhafte Wiederholung von bedeutsamen Bildern, wird dem Verglühen dieser in der vergänglichen Nachrichtenflut entgegengewirkt. Es wird immer mehr zu einem Weltding, also zu etwas Erinnerungsbarem das über das Leben des Einzelnen hinaus geht und sich damit über die eigene Vergänglichkeit in einem kollektivem Gedächtnis einprägt. In diesem Sinne entstehen heute viele Videoarbeiten, die politische und gesellschaftliche Bilder repetieren um sie im Kollektivgedächtnis zu erhalten.

Vorkoeper bezeichnet diese Medienkunstarbeiten als «technopoetische Zeitwerke»⁸⁷ und als «dichterische Bildmusiksprachgewebe.»⁸⁸

Im Zusammenhang mit dem Zeitwerk geht sie hier wortwörtlich von der Zeit aus und sieht in diesen Werken ein Gefäss für das Erinnern. Hier wird nicht etwas Vergängliches gezeigt, wie zum Beispiel die Schokoladenköpfe von Diether Roth, sondern eine Beständigkeit wird erlangt durch die laufenden Bildwiederholungen. Hierin erkennt sie eine Brücke zum Poetischen. « Was ein Gedicht ausmacht, ist der wiederholbare, erinnerbare, der sich einprägende Vers, nicht der niedergeschriebene Reim, sondern eine unfassbare Verdichtung im weiderholendem Sprechen, in dem sich Welten öffnen.»⁸⁹

85) Vorkoeper, 2000, S. 28

86) Vorkoeper, 2005, S.26 - 39

87) Vorkoeper, 2005, S.28

88) Vorkoeper, 2005, S.29

89) Vorkoeper, 2005, S. 32

diskurs analyse

kapitel 6

6.2.2 Zwischenfazit:

Vorkoeper schreibt sehr negativ über die postmoderne Kunst in Bezug auf die Vergänglichkeit der Kunstwerke an sich, zugleich sieht sie ein Riesipotential für das Erinnern in den Bildwiederholungen zeitlich nicht fassbarer Medien verborgen. Man kann dies positiv Betrachten und sich ihr anschliessen, dennoch bleibt für mich die Frage nach der Zeitlichkeit in Bezug auf ein dauerhaftes Gedächtnis offen. Denn die Medien sind bisher auch nicht für die Ewigkeit geschaffen. Der Haltbarkeitswert einer CD oder DVD mit den darauf gespeicherten digitalen Daten ist beschränkt. Hier liegt also die gleiche, uns bekannte Problematik vor, wie wir sie schon aus der Malerei im Bezug auf das Haltbarmachen von Gemälden, oder in der Bildhauerei für das Aufbewahren von Statuen kennen. Ein weiterer Faktor ist der der Energieversorgung, der nicht ausser acht gelassen werden darf. Diese Arbeiten können nur betrachtet werden wenn Strom oder Energiezufuhr auch in Zukunft gewährleistet ist. Was in Anbetracht des Weltenergiehaushaltes und den kursierenden Kämpfen um die Bodenschätze ebenfalls nicht sicher ist. Demnach funktionieren die neuen Medien nicht wirklich für ein dauerhaftes Kollektivgedächtnis auf Zeit.

Vorkoeper's Ansicht, dass der Dialograum durch die Kunst gefördert und eröffnet werden sollte, teile ich. Durch den Dialog der entsteht, füllen Medienkunstwerken den «Wunschraum» den Sloderdijk beschrieben hat. Sie versuchen einen Handlungsraum zu eröffnen ausserhalb des kommerziellen Denkens und fördern eine in sich geschlossene Einheit, von dem Ich und dem Zwischenraum nach Aussen. Dennoch geht dieser Dialog oftmals nicht auf, da die Arbeiten sehr komplex sind, um sie zu begreifen, muss man sich tatsächlich intensiv mit den Diskursen auseinandersetzen. Das heisst, der Dialog ist eigentlich auf intellektueller Ebene angestrebt. Eine Arbeit wie von Eliasson berührt auch das einfache Gemüt, die Verständlichkeit und Einfachheit ist in meinen Augen ebenfalls von sehr grosser Bedeutung, damit der Dialog auch Gren-

zen sprengt und der Allgemeinheit dient. Kunst als Allgemeingut. Hier streiten sich die Gemüter, aber ich denke die Kunst darf offen sein, sie sollte als ruhender Gegenpol zu Fernsehsoaps, Bildzeitung und Werbewelt funktionieren.

Allerdings würde ich grundsätzlich das Potential dafür nicht nur in den Bildwelten suchen. Vorkoeper geht sehr viel von dem bewegtem Bild, also dem Video aus. Dies ist sicherlich als kritisches Medium gegenüber politischen und gesellschaftlichen Fragen eine gute Wahl, dennoch bin Ich überzeugt davon, dass die Gefahr der Medienkunst darin besteht, sich in den Realitäten der Bildwelten zu verlieren. Ich sehe in der Medienkunst oder in der Kunst an sich nicht nur die Aufgabe des Erinnerns und Dialoges über Bildwelten, sondern für mich verbirgt sich hier auch das Potential den Wunschraum mit verloren geglaubten Idealen zu füllen.

fazit

kapitel 7

Meine anfänglich betrachtete Hypothese, in der ich davon aus ging, das ein Wandel in der Darstellung vom Ich, eine Bewegung, von Innen nach Aussen stattfand konnte ich anhand meiner Beispiele bekräftigen.

Alle im Kapitel 3 und 4 beschriebenen Künstlerarbeiten haben noch die Gemeinsamkeit, dass sie ein Abbild, ein Selbstbild oder den Körper benutzten um ein Ich darzustellen. Arnulf Rainer, der sein Selbstbild zerstörte, oder auch Valie Export, die den Körper als Form gebrauchte. Ebenso wurden die verschiedenen Kopfvarianten, stellvertretend für ein Künstler-Ich, Identität und deren Vergänglichkeit verwendet. Die Verbindung in den Raum ausserhalb des Subjekts, faszinierte schon Valie Export in ihren Fotografien. In «Windshields» gelingt es ihr dann eine nicht zu fassende Identität nach aussen zu projizieren. Um dies zu erreichen, bedient sie sich dennoch dem Abbild, der zersplitteten Fotografie. Der Betrachter, bleibt der Betrachter und wird nicht wirklich involviert in das Werk. Bei den unterschiedlichen Kopfvarianten, vorallem bei Klossner wird der Betrachter schon mehr Teil der Inszenierung. Er sucht eine direkte Verbindung vom Künstler-Ich, dem Eiskopf, zu dem Rezipienten. Der Betrachter ist physisch, durch die eingefrorenen Köpfen involviert, indem er Kälte wahrnimmt. Eine Interaktion entsteht, zwischen Kunstwerk und Rezipient. Der Besucher wirkt auf die Veränderung der Arbeit ein, wird Teil von ihr, indem er den Atem an die Köpfe abgibt und diese mit unterschiedlicher Kristallbildung darauf reagieren.

Im Kapitel 5 geht es nun von der direkten Ich-Darstellung, von dem Abbild des Künstlers weg. Es löst sich von dem Ich und starrer Identität, zersplittet in viele Bruchstücke und bindet sich in ein gesamtes System, in ein Weltgefüge ein. Das Subjekt das zwischen sich selbst und der Umgebund, der Welt, dem Kosmos steht. In den folgend beschriebenen Arbeiten geht es um diesen Zwischenraum, den Wunschraum, der das Ich mit dem Aussen verbindet. Es geht nicht mehr darum sein eigenes Künstler-Ich nach aussen in den Raum darzu-

stellen, es geht vielmehr um die Verbindung und das einbinden der Identität in den Raum. In «your space embracer» integriert Olafur Eliasson nicht sein Ich, sondern das der Betrachter durch Lichtspiele in den Raum. Eliasson lässt innere Bilder bei dem Betrachter entstehen, die das Ich, das Subjekt in das räumliche Aussen einbinden. Es entsteht sozusagen ein Weltenkosmos an Inneren Vorstellungsräumen. Innere Bilder entstehen auch bei der Raumbegehung von Maja Bajevic, allerdings ist sie während der Performance unter freiem Himmel und erzählt demnach von Aussen nach Innen. Ein Austausch findet statt, eine Kommunikation und eine wechselseitige Beziehung zwischen dem Innen und dem Aussen. Diese Arbeit greift also vom Künstler-Ich ausgehend, in den Raum ein und nimmt in der Performance direkt Bezug auf das Umfeld. Gleichzeitig wird mit dem politischen Hintergrund und der Kriegssituation in den globalen Raum katapultiert. Sie transportiert globale, grenzenüberschreitende Räumlichkeiten durch ihre Erinnerungen und generiert dabei in uns eigene innere Bildwelten.

Hier wird der Wandel, von Innen nach Aussen in der Ich-Darstellung nochmals richtig deutlich.

fazit

kapitel 7

Liege ich nun richtig mit der Annahme, dass auch ein Wandel im künstlerischen Ausdruck zu spüren ist, indem von Angst und Trostlosigkeit geprägten Werken der Rücken gekehrt wird, um wieder Raum zu zulassen für mehr Hoffnung und Sehnsucht ?

Die Arbeit von Bajevic`und auch von Eliasson zeigen mir eine künstlerische Intention und Umsetzung die meiner Annahme entspricht. Allerdings kann hier nicht von einem allgemeinem Wandel ausgegangen werden. Denn es gibt ja nicht nur solche Arbeiten, sondern auch die, die Angst und Schreckensbilder vermitteln und Hoffnung beinhalten. An dieser Stelle möchte ich nochmals meine Erkenntnisse der Diskursanalyse erwähnen, denn ich sehe in der Medienkunst oder in der Kunst an sich das Potential verborgen, den Wunschraum mit verloren geglaubten Hoffnungen und Sehnsüchten zu füllen. Ob dieses Potential allerdings ausgeschöpft wird, liegt an der jeweiligen künstlerischen Intention und kann nicht verallgemeinert als Ziel angenommen werden. Ich habe erkannt, das es mein eigener Wunsch ist, für mein künstlerisches Schaffen eine Formfindung und Sprache zu erlangen, um diesen Handlungsraum nach Sloderdjik im positivem Sinne zu nutzen. Aus diesem Grunde beläuft sich das Resultat hierzu auf meine persönliche künstlerische Positionierung.

Seit ich mich mit der Kunst befasse schwingt eine Sehnsucht in mir mit, nach etwas Stille, nach etwas Hoffnungsvollem im Gegensatz zu unserer modernen Zeit, die oft geprägt ist von Hektik, Konsum und Schnelllebigkeit. Diese Sehnsucht warunter anderem auch der Impuls für diese Auseinandersetzung. Angefangen hat es mit der Betrachtung der Selbstdarstellung von Arnulf Rainer, die in mir ein sehr negatives Gefühl hervorrief. Ich wollte dem auf den Grund gehen, wissen wo die Ursache für eine solche Ich Umsetzung lag und konnte dies im zeitlichen Kontext betrachtet verstehen. Mittlerweile tritt der Künstler mit seinen Werken im Bezug auf das Ego , seiner Narziss und seinen existenziellen Ängste vermehrt in den Hintergrund, wie meine Beispiele von Klossner und auch Export

gezeigt haben. Die Arbeiten erhalten zum Teil nur noch Subjektfragmente, einhergehend vielleicht sogar mit der Anlehnung an schon fast Vergessene romantische Vorstellungen. Das Ich tritt in neueren Werken, wie bei Olafur Eliasson in den Hintergrund, eine globale Vernetzung kann statt finden und die Arbeiten zeigen ein Aussen. Dennoch laufen diese Werke Gefahr, ihre Identität vollkommen abzulegen und in einem Einheitsbrei zu versinken durch überesthetisierung oder vermarktung. Deshalb sollte der Kern bewahrt werden, der einer künstlerischen Intention entspringt, damit die Werke nicht instrumentalisiert werden für politische oder kommerzielle Zwecke. In meinen Augen wäre es erstrebenswert eine schlichte Schönheit wiederzuspiegeln. Dies ist ein schwieriges Unterfangen denn sehr schnell läuft die Kunst damit Gefahr, einer trivialen, soften Inszenierung zu verfallen die im Schattenbereich der Werbewelten lebt und ausdruckslos untergeht. Etwas Hoffnungsvolles, Phantasievolles im romantischen Sinne darf dabei in Werken mitschwingen. Etwas das ganz aus unkommerzieller Absicht ohne Bilder - Bilder entstehen lässt, die Erinnerung fördert und dem Zwischenraum, dem Wunschraum nach Sloderdjik, Träume kann. Man sollt man hier aber nicht die Kunst als Erlösung und Lösung betrachten sondern eher als Schlüsselfunktion . Eine Schlüsselfunktion eben im Bereich des «Wunschraumes». Ein Schlüssel, der neue Wunschbilder generiert und uns als Subjekt in die Welt führt um dort in einem fluiden Strom von vielen Subjekten ein ganzes zu ergeben. Eine gute Möglichkeit, solche inneren Bildwelten zu generieren sehe ich in der Klangkunst und Lichtkunst, den Geschwistern oder Kindern der Medienkunst verborgen.

literatur verzeichnis

Literatur:

Arendt, Hannah, «Was ist Existenzphilosophie?», Frankfurt am Main, 1990

Der Brockhaus, Bibliographisches Institut & AG, Mannheim, 2005

Deserno, Heinrich, in: Schüler-Schneider / Axel, « Identität und Krankheit - von der Entstehung der Identität und deren möglicher Verlust» Frankfurt, 2004, S. 6 - 8

Knaurs, Theodor, «Knaurs grosses Wörterbuch der deutschen Sprache», Lexikographisches Institut, München, 1985

König, Traugott, « Das Sein und das Nichts, Versuch einer phänomenologischen Ontologie» in neuer Übersetzung: Sartre, Jean - Paul , Hamburg, 1993

Kristeva, Julia: «Proust: Identitätsfragen», in: «Konturen des Unentschiedenen» , Zürich, 1977

Lacan Jacques, «Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, Schriften I», Wien, 2001

Mercer, Kobena, « Welcome to the Jungle», in: Rutherford J., «Identitiy, Community, Culture, Difference», London, 1990

Müller, Lars, «Olafur Eliasson - Your Engagement has Consequences - On the Relativity of Your Reality», Zürich, 2006

Nerdinger, Winfried, «Perspektiven der Kunst - Von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart», München, 2002

Schüler-Schneider / Axel, « Identität und Krankheit - von der Entstehung der Identität und deren möglicher Verlust», Frankfurt, 2004

Tiez, Susanne: « Valie Export», in: Ausstellungskatalog « Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts», hg. von Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln, 2000, S. 98 - 102

Ulrich, Jessica, «Wächserne Körper - Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext», Berlin, 2003

Vorkoeper, Ute: «Maja Bajevic` ; Green, Green Grass of Home», in: Arns, Inke / Vorkoeper, Ute, «Vom Verschwinden - Weltverluste und Weltfluchten», Frankfurt am Main, 2005, S.88 - 89

Vorkoeper, Ute: «Im Verschwinden halten. Über Medialität, Poetisches und die Zeugenschaft von Kunst», in: Arns, Inke / Vorkoeper, Ute, «Vom Verschwinden - Weltverluste und Weltfluchten», Frankfurt am Main, 2005, S.26 - 39

Ausstellungspublikationen:

Arns, Inke / Vorkoeper, Ute, «Vom Verschwinden - Weltverluste und Weltfluchten», Frankfurt am Main, 2005

Ausstellungskatalog «Ich ist etwas Anderes - Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts», hg. von Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln, 2000

Dopke, Dirk: »Sammeln«, in: Ausstellungskatalog «Ich ist etwas Anderes - Kunst am Ende des 20.Jahrhunderts», hg. von Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln, 2000 S. 158

Export, Valie: «»Körperkonfigurationen« in: Ausstellungskatalog « Valie Export», hg. von Oberösterreichische Landesgalerie, Linz, 1992

Giani - Leber, Claudia, «Arnulf Rainer - Mikro, Mikro», Arte Giani, Frankfurt am Main, 2001

literatur verzeichnis

Metken, Günter: «Die Sterne zählt man nicht - Panorama der Künste am Rhein» in: Ausstellungskatalog «Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts», hg. von Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln, 2000

Nolte, Michaela, Ausstellungspublikation «Was bleibt wenn der Kopf schmilzt», Galerie Mönch, Berlin, 2006

Rainer, Arnulf, «Retrospektive 1950 - 1976», Städtische Galerie im Lembachhaus, München, 1977

Strobl, Andreas: «Arnulf Rainer, Selbstübermalung», in: Ausstellungskatalog «Ich ist etwas Anderes; Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts», hg. von Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln, 2000, S.150 - 152

Stühlmeyer, Frank: «Zur Welt flüchten. Über Medialität, Poetisches und die Zeugenschaft von Kunst», in: Arns, Inke / Vorkoeper, Ute, «Vom Verschwinden - Weltverluste und Weltfluchten», Frankfurt am Main, 2005

Vischer, Theodora / Walter, Bernadette, «Roth Zeit - Eine Dieter Roth Retrospektive», Schaulager, Basel, 2003

Zeitschrift / Zeitung

Kipphoff, Petra: «Es ist wie es ist, Interview mit Bruce Naumann» in: Die Zeit, Juni, 1997, Nr.23, S. 45

Rauterberg, Hanno: «Die Kunst erlöst uns von gar nichts, Interview mit Bruce Naumann» in: Die Zeit, Oktober, Nr. 43, 2004, S.43

Weiterführende Literatur:

Bozzaro, Claudia «Hannah Arendt und die Banalität des Bösen», Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek, Freiburg, 2007

Dr. phil. Volkart, Yvonne, «fluide Subjekte. Anpassung und Widerständigkeit in der Medienkunst», Bielefeld, 2006

Freud, Sigmund, «Das Ich und das Es», Wien, 1923

Kollektive Amnesien», Springerin - Heft für Gegenwartskunst, Band XI Heft 4 / Band XII Heft 1, Winter 2006, S. 18 - 60

Lacan, Jacques, «Das Seminar, Buch IV - Die Objektbeziehung 1956 - 1957», Wien, 2003

Prof. Dr. Neuhäusler, Anton, Vorlesung - Philosophie der Gegenwart/ Akademie der Bildenden Künste, München, 1972

links

Internetlinks:

Herrschaft, Felicitas, «Gespräch mit Valie Export», 2004, <http://www.fehe.org> [last access 11.05.2008]

Hoffmann, Romain, «Museen in Luxemburg», 1996, http://www.forum.lu/pdf/artikel/3597_165_forum-redaktion.pdf [last access 20.05.2008]

Meyers, o.J.: <http://lexikon.meyers.de/meyers/So-lipsismus> [last access 19.05.08]

Poppernitsch, Brigitte,
«Lyrik des 20. Jahrhunderts, Vertiefender
Bereich: Konkrete Poesie»,
o.J.: http://deutsch.pi-noe.ac.at/literatur3/ly_kon-kret_vtfg.htm [last access 20.05.2008]

<http://www.freud-museum.at>
[last access 10.05.2008]

<http://www.galeriemoench.de>
[last access 18.04.2008]

<http://www.dieter-roth-foundation.com>
[last access 11.05.2008]

<http://www.valieexport.org>
[last access 11.05.2008]

<http://deutsch.pi-noe.ac.at/literatur>
[last access 19.05.2008]

<http://dict.leo.org>
[last access 19.05.2008]

Interview:

Waldner Claudia interviewt: Wachter, Karen, Neuropsychologin, Interview: Thematik des Vergessens im Bezug auf Demenzerkrankung KSA Aarau, Januar 2008

<http://de.wikipedia.org/wiki/Konstitution>
[last access 23.03.08]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hegel>
[last access 20.05.2008]

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kathartisch>
last access 03.05.2008]

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Sloterdijk
[last access 05.05.2008]

[last access 05.05.2008]
<http://de.wikipedia.org/wiki/Konstitution>
[last access 23.03.0

abbild verzeichnis

Abbilder

Abbild 1: Arnulf Rainer, «Eine Angst», 1970/73
Bild aus Ausstellungskatalog Nationalgalerie,
Berlin 1980, S.128

Abbild 2: Arnulf Rainer, «Zahn und Weh», 1972/74,
Bild aus Ausstellungskatalog Nationalgalerie,
Berlin 1980, S. 133

Abbild 3 - 5: Arnulf Rainer, « ohne Titel» Bild aus
Ausstellungskatalog «Mikro, Makro»; Arte Giani,
Frankfurt, 2001; S. 49, S.27, S. 33

Abbild 6: Valie Export,
Körperkonfiguration «Einrundung»(1972)
Bild aus: Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard
Spieler; Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende
des 20.Jahrhunderts; Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen Düsseldorf, Verlag Dumont, 2000, S.100

Abbild 7: Valie Export,
Körperkonfiguration «Trapez»(1974)
Bild aus: Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard
Spieler; Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende
des 20.Jahrhunderts; Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen Düsseldorf, Verlag Dumont, 2000; S.100

Abbild 8: Valie Export,
Körperkonfiguration «Windshields»(1990)
Bild aus: Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard
Spieler; Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende
des 20.Jahrhunderts; Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen Düsseldorf, Verlag Dumont, 2000, S.100
; S.103

Abbild 9: Diether Roth, «Selbstturm» im Schim-
melmuseum Hamburg, Bild aus: Theodora Vischer,
Bernadette Walter; Texte von Dirk Dobke, Berna-
dette Walter; Roth Zeit - Eine Dieter Roth Retro-
spektive; Schaulager, Basel, Lars Müller Verlag,
2003; S.258

Abbild 10: Diether Roth, Kochherd aus dem Schimmelmuseum
«Herd», (1969), Bild aus: Vischer Theodora / Walter, Bernadette,
«Roth Zeit - Eine Dieter Roth Retrospektive», Schaulager, Basel,
Lars Müller Verlag, 2003; S.117

Abbild 11: Diether Roth, Hauptraum im Schimmelmuseum, Ham-
burg, Bild aus: Vischer, Theodora / Walter, Bernadette
«Roth Zeit - Eine Dieter Roth Retrospektive», Schaulager, Basel,
Lars Müller Verlag, 2003; S.260/261

Abbild 12: Bruce Naumann, «Andrew Head /Julia Head on Wax»,
1989, Bild aus: Jessica Ulrich; Wächserne Körper - Zeitgenössische
Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext; Berlin, Dietrich Reimer
Verlag, 2003; S.86

Abbild 13 und 14: Bruce Naumann, «wax head»
URL:http://www.tate.org.uk/liverpool/exhibitions/nauman/images/rinde_512.jpg

Abbild 15 - 20: Franticek Klossner;
«Melting Selves»,
<http://www.franticek.ch/> [last access 19.05.08]

Abbild 21 -23: Olafur Eliasson
«Your space embracer» (2004)
<http://www.kunstmuseumbasel.ch/de/ausstellungen/aktuell/fokus-olafur-eliasson> [last access 24.04.08]

Abbild 24 - 26: Maja Bajevic`, «Green, Green Grass of Home» (2002)
Bild aus: Arns, Inke / Vorkoeper, Ute, «Vom Verschwinden - Weltver-
luste und Weltfluchten», Frankfurt am Main, 2005, S.88

Grafische Elemente

« Das Ich - Vergessen 1-5»; 2008
Andre Hartmann, Claudia Waldner; Idee und Konzept
Andre Hartmann; Design und Umsetzung

Danke !

Andre Hartmann, Ernst und Eva Waldner,
Rachel Bühlmann, Sara und Denise

Yvonne Volkart, Andy Athanassoglou