

Schweizer Kunst

Art Suisse

Arte Svizzera

Art Sviszer

2.99

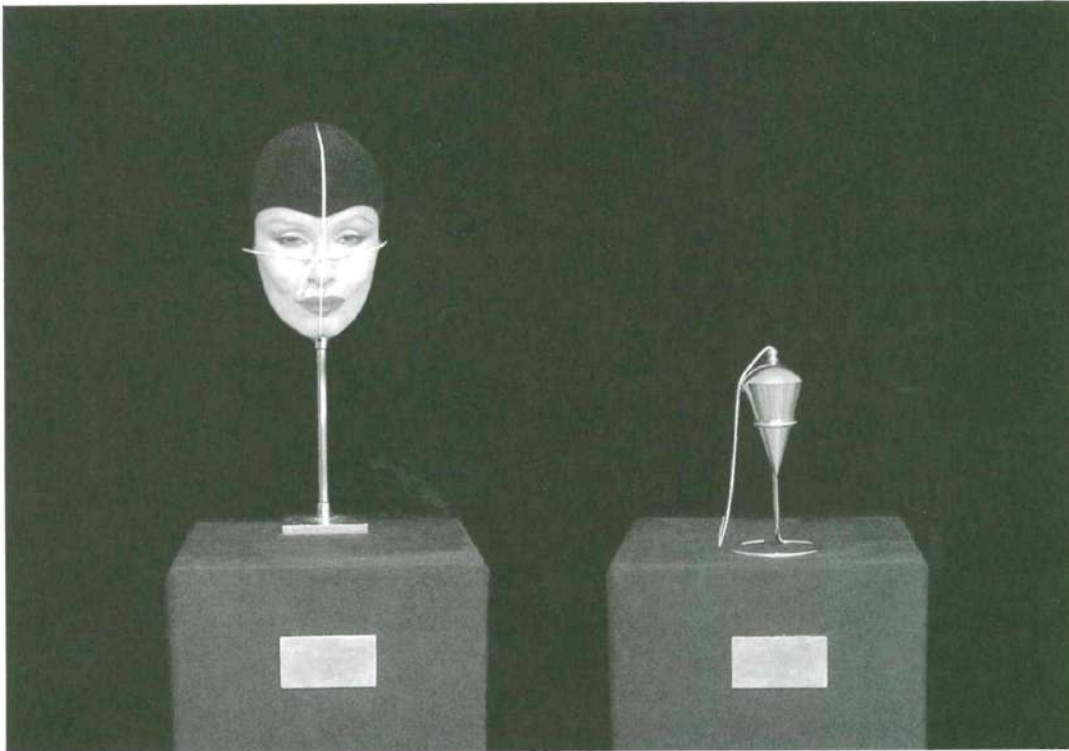


Selbstportrait

Je suis plusieurs ou l'impossibilité de la représentation de soi

A côté de l'autoportrait peint, la multiplication des médias a déployé un éventail infiniment large de possibilités de représentation et de mise en scène de soi, que les exemples présentés ici ne peuvent qu'évoquer. Non seulement le statut du sujet – depuis toujours précaire – s'est encore aggravé dans notre société post-industrielle, infiltrée par les médias d'information, mais le rôle de l'artiste a subi un bouleversement radical. De la représentation de la personnalité d'artiste comme prototype d'une individualité moderne, il n'est plus resté grand-chose. Les modèles de l'individualité et de l'unicité se trouvent aujourd'hui surtout dans les mass-médias, mais presque plus dans l'art. Le point de vue personnel de nombreux créateurs et la tendance à représenter des épisodes

ou des situations sans envergure, souvent d'ordre privé, peuvent s'interpréter comme un doute par rapport aux exigences augustes de l'art. Ils ne peuvent pas nous offrir plus qu'un miroir. Mais celui qui se reflète dans ces miroirs a l'effroi ou bien aussi le soulagement de constater: je suis plusieurs.



Tradition der Aktfotografie erinnern, aber auch Ähnlichkeiten mit Bildern aus der Werbung aufweisen. «Entscheidend für mich war das Schachbrettmuster, ein geradezu trivial-symbolischer Hinweis auf unsere menschliche Manipulierbarkeit. Dabei gilt allerdings mein ganzes Interesse dem verbleibenden Freiraum. Wobei ich als Gestalterin der Kulissen und als Regisseurin meiner Posen die Chance habe, sowohl Spieler als auch (Schach-)Figur zu sein.»^{vii}

Kennzeichnend für Manon ist die Ambivalenz, mit der sie sich selbst ins Bild setzt: Während das Einzelbild auf den ersten Blick als Verdoppelung oder Überhöhung des Klischees der erotischen Frau erscheinen mag, macht die Abfolge der Bilder und ihre bewusste Inszenierung klar, dass die Künstlerin um die Gefahr wusste, welche eine Suche nach der «authentischen Weiblichkeit», wie sie in den 70er-Jahren ausgiebig zelebriert wurde, in sich barg: nämlich die Etablierung einer essentialistischen Auffassung von Frau. Ähnlich wie Cindy Sherman war es ihr offenbar von Anfang an klar, dass dem «Gefängnis» der Klischees nicht mit einem Schlag zu entkommen ist: «Selbstdarstellung hat immer auch etwas Verzweifelteres an sich. Es ist eine Synthese zwischen Sehnsucht und Trauer: Eine Gratwanderung zwi-

schen dem Wunsch nach einem möglichst perfekten Produkt und dem Bedürfnis, jede Illusion zu zerstören.»^{viii} In ihrer jüngsten Serie mit dem Titel «Forever young» setzt sich Manon erneut mit einem brisanten Thema auseinander. Nach einer langen Phase, in der sie ganz auf den Einsatz ihres Körpers verzichtet hat, versucht sie nun, die beiden Medien Fotografie und Installation zu vereinen und die Problematik des Älterwerdens zu visualisieren. «Die Furcht vor dem körperlichen Verfall maskiert meiner Ansicht nach viel tiefere Ängste: Jene vor dem Verlust der intellektuellen und mentalen – und auch künstlerischen – Fähigkeiten. Die Vorstellung, sich eines Tages nicht mehr ausdrücken zu können, sei es mit Worten oder mit Bildern, hiesse für einen Künstler seine Seele, ja seine ganze Persönlichkeit verlieren.»^{ix} Nicht zufällig überblenden sich in dieser Serie die Ängste der Frau und der Künstlerin. In eindringlichen Bildern erzählt «Forever young» vom tiefen Wunsch Manons, wenn schon nicht als Körper, dann zumindest durch ihre Kunst Unsterblichkeit zu erreichen.

Selbstvergewisserung statt Repräsentationskritik

Für viele Künstlerinnen um die dreissig ist die Umsetzung feministischer Repräsentationskritik nicht mehr





Seite 8:
Manon
 «Elektrokardiogramm
 304/303», 1979
 © ProLitteris

Seite 9 oben und unten:
Manon
 aus «Forever young»,
 1998/9
 © ProLitteris

dafür, dass Frauenbilder schon immer die Funktion hatten, den Mann seiner Identität zu versichern. «In ihrem erotischen Bild inszeniert der Künstler auch sich selbst, in dieses Bild projiziert er seine Phantasien einer Selbstauflösung», schreibt Silvia Eiblmayr.^{vi} In den Weiblichkeitsinszenierungen der Surrealisten stehe die Frau nicht nur als Symptom für die Krise des männlichen Subjekts, meint die Autorin weiter, sondern müsste immer auch im Zusammenhang mit der Krise des Repräsentationssystems Malerei gesehen werden.^{vi}

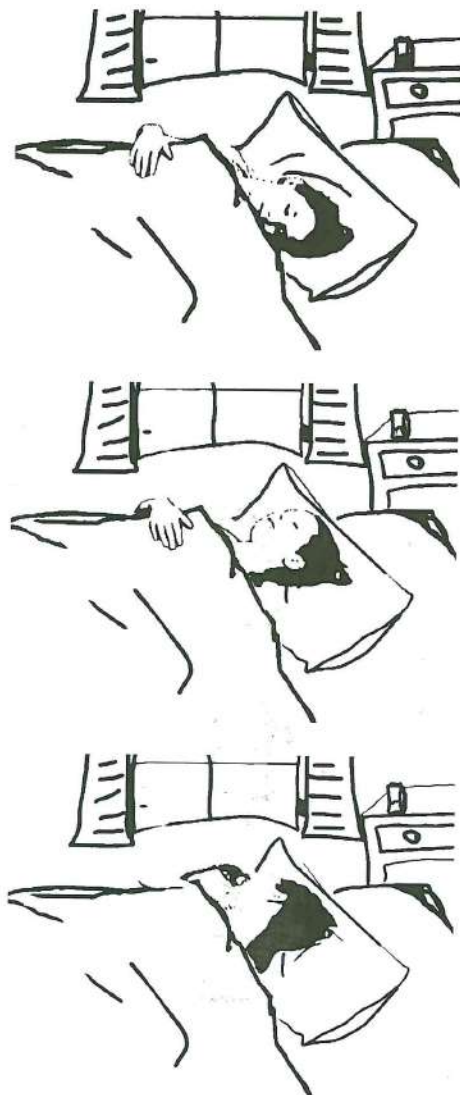
Fotografie und Video als neue Medien der Selbstdarstellung

Verschiedene Gründe mögen in den 70er-Jahren dazu geführt haben, dass Selbstdarstellungen in der Kunst eine eigentliche Renaissance erlebten. Zum einen stand mit dem Medium der Fotografie, später auch des Videos, ein neues künstlerisches Ausdrucksmittel zur

Verfügung, das von der Last der Tradition befreite und neue Möglichkeiten der Selbstinszenierung eröffnete. Noch im Surrealismus wurde die Fotografie meist nur als dokumentarisches Medium eingesetzt; erst mit der Pop Art und der Konzeptkunst hat dieses Medium seinen Platz im Bereich der Kunst behauptet. Neue künstlerische Ausdrucksformen wie Happening oder Performance Art, die häufig mittels Fotografie oder Video aufgezeichnet wurden, haben diese erneute Hinwendung zum eigenen Körper zweifellos unterstützt.

Die philosophische Diskussion um die Krise oder das Ende des Subjekts, die dann in der sogenannten Postmoderne ihren Höhepunkt feiern sollte, setzte ebenfalls zu diesem Zeitpunkt ein. Von grosser Bedeutung dürfte aber auch die intensiviertere Ausbreitung der Massenmedien gewesen sein, wo in Film, Fernsehen und Werbung massenhaft neue Bilder des Menschen auftauchten. Kein Wunder, fühlte sich die Kunst als selbstreflexives Medium par excellence und als einstige Monopolistin in Sachen Menschenbild berufen, den penetranten Stereotypen der Massenkultur entgegenzutreten und in einem Akt der Dekonstruktion deren ideologisches Fundament zu thematisieren.

Unter dem Einfluss des Feminismus begannen sich zahlreiche Künstlerinnen mit dem Bild der Frau, wie es von den Massenmedien transportiert wird, auseinander zu setzen. Gerade die historisch unbelasteten Medien wie Performance, Fotografie und Video schienen für diese neue Generation von Künstlerinnen geeignet, ihre eigene Identität im Spiegel der massenmedialen Bilder zu erforschen und gesellschaftlich festgeschriebene Frauenrollen in Frage zu stellen. Eine frühe und wichtige Repräsentantin der feministisch geprägten Fotokunst ist **Manon**, die – von der Performance kommend – in ihren schwarzweissen Fotoserien der 70er-Jahre immer wieder auf dieses Themenfeld zurückgegriffen hat: In «Elektrodiagramm 304/303» von 1979 posiert die Künstlerin in einem schmalen Korridor, dessen Wände mit einem schwarz-weißen Schachbrettmuster überzogen sind. Sowohl am Anfang als auch am Ende der Serie erscheint die Künstlerin – als leere Leinwand, als Projektionsfläche sozusagen – brav auf einem Stuhl sitzend in hellem T-Shirt und völlig ungeschminkt. Auf den anderen Bildern hingegen sehen wir Manon mit stark geschminktem Gesicht, nackt oder nur spärlich bekleidet, verschiedene Posen einnehmend, die zuweilen an die



Seite 10:
Zilla Leutenegger
Dream as Drawing, 1999
 Eine Videozeichnung.
 Hintergrund gezeichnet,
 die schlafende Person
 ist aus einem Video ent-
 nommen und am Com-
 puter verfremdet worden.
 © Zilla Leutenegger

Seite 11:
Ugo Rondinone
«I don't live here
anymore», 1996
 Digital imaging, C-Print,
 Plexiglas, 150 × 100 cm;
 70 × 50 cm
 © 1996 Memory/Cage
 Editions GmbH

zeitgemäss. **Zilla Leutenegger** zum Beispiel grenzt sich klar gegenüber solchen Ansätzen ab, ohne indes-
 sen die Errungenschaften jener Künstlerinnengenera-
 tion in Frage zu stellen: *«Ich glaube, es ist sogar gefäh-
 rlich, wenn man heute in der Kunst erneut das Thema der
 Geschlechterdifferenz aufnimmt. In den 70er- und 80er-Jah-
 ren gab es sehr gute Künstlerinnen, die sich damit beschäftigt
 haben. Wenn wir das aber heute machen und zum Beispiel
 die Thesen von Judith Butler zu illustrieren versuchen, dann
 besteht die Gefahr, dass wir um zehn Jahre zurückfallen. Das
 heisst aber nicht, dass ich der Meinung bin, dass in der Pra-
 xis alles zum Besten steht.»*⁸ Folgerichtig fehlt bei vielen
 Foto- und Videoarbeiten von Zilla Leutenegger das
 Moment der Inszenierung. Ihre obsessiv anmutenden
 Aufnahmen von sich selbst haben im Gegenteil fast
 dokumentarischen Charakter. Bezeichnend für diese
 künstlerische Strategie ist die zehnminütige Videoar-
 beit «Zilla Nina Catherina» von 1996, in welcher 20
 Standfotos, eine Auswahl aus einem über sieben Jahre
 hinweg entstandenen Archiv von rund 200 «Selbst-
 porträts», ineinander fließen und das zentrale Motiv

in unterschiedlichsten Variationen präsentieren: Zilla
 mit Brille, Zilla in den Bergen, Zilla am Küchentisch,
 Zilla mit Perücke... Für Zilla Leutenegger steht bei die-
 sen Arbeiten der Aspekt der Selbstvergewisserung im
 Vordergrund: *«Ich war eine Zeit lang wie süchtig danach,
 mich selbst zu fotografieren oder zu filmen. In speziellen Mo-
 menten, zum Beispiel vor dem Besuch beim Coiffeur oder
 wenn ich Zahnschmerzen oder Liebeskummer hatte, wollte
 ich diesen Zustand festhalten. Denn es handelt sich dabei um
 jene Momente, die eigentlich mein Dasein ausmachen. Viel-
 leicht ging es darum, mir selbst zu beweisen, dass es mich
 gibt, um den Beweis meiner sichtbaren körperlichen Exis-
 tenz. Sicher spielt auch der Aspekt der Kontrolle eine Rolle,
 aber eigentlich ist es ein Trugschluss zu meinen, dass man
 durch diese Art der Selbstbeobachtung mehr über sich selber
 erfährt.»*⁹¹

Immer wieder wurde Zilla Leutenegger mit dem
 Einwand konfrontiert, einer narzisstischen Selbstbe-
 spiegelung zu frönen. Sieht man diesen gemeinhin
 negativ konnotierten Begriff allerdings etwas differen-
 zierter, so wird klar, dass ihre intensiven Selbstbeob-
 achtungen Ausdruck einer «Krise des Selbst» sind, wie
 sie für die mediatisierte Welt der 90er-Jahre geradezu
 typisch ist. Die intensive Informationsökonomie habe
 dazu geführt, dass viele Menschen eine tiefe Entfrem-
 dung fühlen und verzweifelt versuchten, sich selbst zu
 spüren, hält Marie-Louise Angerer in ihrem kürzlich
 erschienenen Buch «body options» fest.⁹² Aus dieser
 Perspektive verliert Leuteneggers Selbstbeobachtung
 ihre selbstverliebte Komponente und wird zum Aus-
 druck eines überindividuellen, sozialen Problems.
 Trotzdem ist die Künstlerin als Reaktion auf diese verk-
 kürzte Rezeption – und auch um sich künstlerisch
 weiterzuentwickeln – dazu übergegangen, ihren
 Selbstdarstellungen eine Art Drehbuch zu unterlegen.
 Im Video «Kleiderzirkus» (1996) zum Beispiel sieht
 man die Künstlerin vor einem Spiegel tanzen, un-
 schlüssig darüber, was sie nun anziehen soll – eine
 Situation, in der sich wohl viele Frauen wieder erken-
 nen und die eine Art Vorwegnahme und Verdoppe-
 lung des Blicks bedeutet, mit dem einem andere in der
 Öffentlichkeit taxieren. Eine weitere Möglichkeit, den
 dokumentarischen Stil zu erweitern, findet sich im
 Video «Klein Zilla» (1997), das die Künstlerin am
 Küchentisch frühstückend zeigt: im Verhältnis zur
 Umwelt erscheint die Figur jedoch um fünfzig Prozent
 verkleinert, sodass eine vielschichtige, auch psycholo-
 gisch aufgeladene Spannung zwischen ihr und der
 Umgebung entsteht. In Zukunft will Zilla Leutenegger