**Ashley Hans Scheirl. *Ob\_scenery***

*Text von Séamus Kealy*

**Einleitung**

„Der Körper“, so erinnert uns Terry Eagleton, „liegt an der Wurzel der Menschheitsgeschichte.“[[1]](#footnote-1) Das bedeutet, dass sich Fragen der Geschichte, Kultur, Ideen und Philosophie in der Essenz nicht vom menschlichen Körper trennen lassen. „Die Sexualität liegt gleichfalls auf der Schwelle zwischen Natur und Kultur. Menschen, ‚die ihr eigenes Leben täglich neu machen, fangen an, andere Menschen zu machen, sich fortzupflanzen.‘“[[2]](#footnote-2) Das bedeutet, dass wir als Individuen, die Körper bewohnen, Zeichen, Signale und Reproduktionswerkzeuge (seien es biologische oder repräsentative) tragen. Durch das Bewohnen eines Körpers sind wir bereits politische Wesen, und unsere Handlungen, Aktivitäten und Selbstdarstellungen haben einen Domino-Effekt. Wenn wir uns zum Beispiel die Tendenz gewisser Individuen innerhalb der Gesellschaft vor Augen halten, Reichtum zu begehren und zur Schau zu stellen, indem sie Designerkleidung tragen oder teure Autos fahren, geht es um mehr als die Frage des Eigentums an diesen Dingen. Es handelt sich auch um ein Spektakel und eine aktive Darstellung, die eine bestimmte Art Verlangen als potenzielle Selbstverwirklichung positioniert. Neid und Verlangen sind häufig die Reaktion, und so bringt dieses Verlangen nicht nur andere Individuen dazu, diejenigen, die sie beneiden, zu „kopieren“, sondern es verschwendet ebenfalls die Energie und das Potenzial dieser Individuen, andere Identitäten und Selbstdarstellungen anzunehmen. So haben wir in Europa, wie in vielen anderen westlichen Gesellschaften, häufig eine Gesellschaft, die sich endlos in Versuchen verstrickt, reicher und reicher zu erscheinen – und es somit auch zu sein. Andreas Reckwitz argumentiert, dass es daher zwei unterschiedliche bürgerliche Kulturen gebe: die Gruppe Älterer, die den Neoliberalismus nicht angenommen haben und daher das homogene Verhalten der Gruppe wiederholen und erhalten, aus der sie stammen. Und gleichzeitig gibt es eine neue, jüngere Mittelschicht, die sogenannte „Generation Apple“, die von der neuen Kraft des Neoliberalismus beeinflusst ist und deren Mitglieder glauben, dass sie nicht nur individuelle Einzigartigkeit besitzen, sondern dass sie auch und gerade in ihrer Tendenz zum Konsum liberal und resistent seien.

Als Transgender-Künstler\_in entfaltet Ashley Hans Scheirl schon lange eine produktive und performative Aktivität, die diesen Trends folgt, sie reflektiert oder sogar parodiert. Eagleton erinnert uns: „Aus der Sicht von Marx fällt die kapitalistische Produktionsweise unter den Einfluss einer zutiefst körperlosen Art der Vernunft, die eine Vielzahl von Formen annimmt. ‚An die Stelle *aller* physischen und geistigen Sinne [...] ist daher die die einfache Entfremdung *aller* dieser Sinne, der Sinn des *Habens*, getreten. Auf diese absolute Armut musste das menschliche Wesen reduziert werden, damit es seinen inneren Reichtum aus sich herausgebäre.‘“[[3]](#footnote-3)

Die Künstler\_in ist nicht nur höchst empfänglich für diese Tendenz, sie schafft häufig Werke, die kapitalistische Produktionsmethoden und ihre nachhaltigen Effekte absichtlich imitieren. Ihre Arbeiten drehen sich oft um Entfremdung, und während sie sich auf ein stets veränderliches Selbst konzentriert, das nicht nur in unterschiedlichen Medien, sondern auch in unterschiedlichen Geschlechtern erscheint und neu erscheint, ist die Künstler\_in eine Gestaltwandlerin, die sich niemals auf eine einzige Singularität reduzieren lässt. Eagleton fährt fort: „Das Kapital ist der imaginäre Körper, ein monströser Doppelgänger, der auf einen Drink geht, während seine Herren schlafen, der mechanisch die Freuden konsumiert, auf die sie entsagend verzichten.“[[4]](#footnote-4) Begriffe des trans-nationalen, neoliberalen Kapitals schwirren ständig im Werk der Künstler\_in umher, und diese Ausstellung bringt, wie wir sehen werden, diesen Bedingungen besondere Achtsamkeit entgegen.

**Die Ausstellung**

Der Titel dieser Ausstellung ist *Ob\_Scenery*, was unmittelbar mehrere Bezugsfelder aufwirft, die einen Rahmen für unsere Annäherung bilden. Die Worte *ob, scenery* und *obscene* sind unmittel offenbar, und aus der Fragmentierung der zwei Worte lässt sich ferner *obscure* herauslesen.

*Ob* hat im Deutschen die Bedeutungen „ob“, „wenn“ und „oder“, ferner „wegen“ oder sogar, in Kombination mit *und*, die Bedeutung einer Relevanz, Überraschung oder Dringlichkeit, im Sinne eines „und wie“ oder „Sie sagen’s!“. Hier wird sofort impliziert, dass etwas Bedeutsames geschieht oder dass etwas bedingt ist. In jedem Fall ist es unfertig, es fehlt etwas, wartet auf Ergänzung. Ob dieser Mangel oder diese Unfertigkeit einen sogenannt permanenten Zustand der Installation bilden oder etwas, das durch die Teilnahme der Besucher\_innen ergänzt oder „aufgefüllt“ wird, bleibt unklar. Das Gefühl des Mangels und das Gefühl der Bedürftigkeit, die vorhin angesprochen wurden, ergeben sich jedoch assoziativ – ebenso wie der Eindruck der Transformation und eines instabilen Selbsts, die die Künstler\_in in ihrer Praxis verkörpert.

Der Unterstrich, der *Ob* und *scenery (Ob\_scenery)* verbindet, ist also ein absichtlicher Bezug der Künstler\_in zur Nennung und Betonung von Gender in Texten, vor allem in der deutschen Sprache. Gleichzeitig gibt uns das Wort *scenery* auch einige Hinweise, wie die Ausstellung zu lesen oder wahrzunehmen ist. Die gesamte Installation ist inszeniert. Dies ist zunächst im Salzburger Kontext sehr angemessen, da die Stadt oft auch als „Weltbühne“ bezeichnet wird, nicht nur wegen ihrer berühmten Festspiele, sondern auch aufgrund ihres eigenen inszenierten Erscheinungsbilds, das viele Touristen anzieht. Der sie umgebenden Stadt gar nicht so unähnlich, wie man meinen mag, ist die Installation selbst hochgradig theatralisch. Die Ausstellung umfasst etliche Formen arrangierter Szenerie, von Videoprojektionen zu collagierten und tapezierten Wänden und verrückten architektonischen Interventionen, bis hin zur absichtlichen Braunfärbung des gesamten Raums (auf die wir noch zurückkommen werden). Die präsentierte Szenerie ist einerseits eine Serie von Positionierungen und Repositionierungen von Selbstdarstellung (d.h. Selbstporträts in verschiedenen Formaten) und der Verwischung von Gender und Sexualität, und andererseits vermischen sich einige soziopolitische und sozioökonomische Assoziationen mit diesen Selbstdarstellungen. Natürlich gibt es auch etliche Requisiten, zum Beispiel einen riesigen Scheißhaufen, der wie ein Schauspieler auf der Bühne sitzt – zu diesen Objekten kehren wir ebenfalls später im Text zurück.

Das dritte Wort, das dem Titel deutlich zu entnehmen ist, *obscene*, ist vielleicht das aufschlussreichste. Ashley Hans Scheirl spielt schon lange mit obszönen Darstellungen (deren Bedeutung und Grenzen sie dabei auf die Probe stellt), vor allem im Kontext ihrer langjährigen Geschichte als radikale Filmemacherin, während der sie häufig pornografische Elemente einsetzte. In dieser Ausstellung ist das Obszöne – von der üblichen Erscheinung von Scheißhaufen (in Gemälden oder als Gegenstände) abgesehen – nicht unbedingt eklatant sichtbar. Wir haben es hier mit mindestens zwei Formen des Obszönen zu tun: ein produktives, queeres Obszönes, das die Künstler\_in etlichen Ausstellungselementen beimengt, mischt sich mit Bezügen zu und Parodien der Obszönität des Neoliberalismus.

In diesem Kontext zum Beispiel lässt die Künstler\_in nach Art von Comicbüchern scheißhaufenförmige Goldmünzen von der braunen Riesenscheißhaufenskulptur produzieren, die sich deutlich über die Utensilien des Reichtums und des Spätkapitalismus lustig machen und diese Obszönität illustrieren. Sie deuten auch auf komische Weise den Skeptizismus an, den Scheirl in Bezug auf die bürgerliche Kultur empfindet, der sie einerseits selbst entstammt und die andererseits weiter existiert, als der immer gleiche Wolf im Schafspelz, sozusagen. Diese Münzen aus Scheiße – ebenso wie die gesamte Aura der Ausstellung – lehnen alles, was glitzert, ab, und sind gleichzeitig doch davon angezogen. Die Münzen verstärken auch den Bezug zu einem Hin und Her zwischen den Launen des Kapitals, illustriert vor allem von der Hochgeschwindigkeitsabstraktion des heutigen Börsenhandels, und den Launen queerer Selbstdarstellung. Die Künstler\_in findet, dass die Tendenz des Kapitals, sich um jeden Preis zu verändern, zu mutieren und deformieren, um den Gesetzen von Angebot und Nachfrage zu gehorchen, natürlich genau so obszön ist – und damit eine seltsame Verwandtschaft mit queerer Kunst aufweist, und, so betont sie, mit der Performance des Klischees vom sogenannten Kunstgenie.

Die Verlagerung der Produktion von Gütern hin zum Wert des Austauschs an sich im Spätkapitalismus hat nach Auffassung von Scheirl eine Parallele im Kaleidoskop sexueller Identitäten, die nicht (mehr) von der Fortpflanzung her definiert werden. Kapital ist Karneval. Kapital ist die Parade am CSD. Kapital ist Perversion. Kapital, vor allem in seiner gegenwärtigen, abstrakten, aggressiven Form ultraschneller Geschäfte, das das Verlangen des Konsumenten auf die Probe stellt und verzerrt und Bevölkerungskohorten von Menschen und Tieren zugleich beeinflusst – von den endlichen Ressourcen des Planeten ganz zu schweigen – ist die ultimative Obszönität.

In dieser Ausstellung gibt es zwei Arten des Obszönen zu bedenken. Das Obszöne mag das sein, von dem wir uns abwenden. Da es von Natur aus abstoßend ist, bleibt es oft undargestellt oder undarstellbar. Wir müssen nicht das Gesicht des Horrors sehen, es muss nicht direkt gezeigt werden, damit wir das Obszöne erkennen. Eine andere Spielart des Obszönen besteht darin, sich visuell zu enthüllen. Wenn es erscheint und gesehen wird, wird seine abstoßende Natur das Wegsehen bewirken. Die Erinnerung daran bleibt jedoch der Psyche eingestanzt. Die Künstler\_in inszeniert hier ein Spiel zwischen diesen beiden Polaritäten, wobei ein simultanes Verstecken und Enthüllen des Obszönen in seinen verschiedenen Formen stattfindet. Besonders offensichtlich ist das in der Geste der Hand, die einen Vorhang beiseite zieht, um das Obszöne zu enthüllen – im Gegensatz zu den von ihr eingesetzten Bezügen zu unterschiedlichen Formen des Obszönen (historische und zeitgenössische politische Situationen, queere Kunst, französische Literatur, vor allem von Jean Genet und Georges Bataille).

Die Künstler\_in interessiert sich ebenfalls für die Vorstellung von Jean-François Lyotard, dass Realitätserfahrung sowie deren Produktion von einer „libidinösen Ökonomie“ gefärbt und befeuert sind. „Dieses immer neu zu produzierende und in sich zirkulierende Un/Ordnungssystem,“ so die Künstler\_in, „regelt sowohl die Energie der Begehrensströme und den Puls der Widerstände gegen das Begehren, als auch die Energie, die gewonnen wird, wenn das Begehren aufgeschoben, also auf ein anderes ‚Medium‘ und in ein anderes Zeitsystem übertragen wird.“ Sandro Droschl schreibt: „Diese uns ursächlich antreibenden Kräfte, Intensitäten und Affekte scheint Scheirl bestmöglich als Antrieb zu nutzen, um die im Laufe ihrer künstlerischen und zutiefst subjektiven Entwicklung aufgebaute Un/Ordnung in ‚Bilder und Sprachen des Begehrens‘ zu übersetzen, die insofern zirkulierende und trans-mediale Arbeiten darstellen.“[[5]](#footnote-5)

Die Braunfärbung der gesamten Ausstellung ist ein solcher Einsatz von Unordnung und enthält somit etliche Schlüsselbezüge. Wenn man beim Malen alle Farben zusammen mischt, erhält man die Farbe braun. Die Farbe gleicht dann am ehesten Scheiße oder Schlamm, und diese Referenz ist für die Künstler\_in absichtlich. In der Ausstellung ist jedoch auch der Bezug zum Nationalsozialismus sehr wichtig. Ashley Hans Scheirl wurde 1956 in Salzburg geboren. Diese Ausstellung ist ihre erste Solopräsentation hier, und als solche ist sie auch eine Art Heimkehr Projekt. Wie viele in der Region wuchs sie in einer konservativen Gesellschaft auf. Ihr Großvater vermietete sein Haus an die Burschenschaft Germania. Die Adresse ist Linzergasse 5, und heute sind vor dem Haus drei „Stolpersteine“ eingelassen, d.h. Gedenksteine im Kopfsteinplaster. Die Namen auf den Steinen sind Ernest Löwy, Ida Löwy und Herbert Löwy. Ernst war der Vater, geboren 1900, Ida die Mutter, geboren 1901, und Herbert der Sohn, geboren 1926. Im Jahr 1942 wurden sie alle nach Ausschwitz deportiert, wo sie ermordet wurden.

Die Germania Burschenschaft ist eine Studentenverbindung und gleicht einem privaten Club. Die zugrundeliegende Energie und Identität ist eine zutiefst nationalistische, die sich mit „germanischer“ Kultur identifiziert. Eine Reihe von Politikern der Freiheitlichen Partei Österreichs sind offensichtlich Mitgleider in vergleichbaren Vereinen. Die FPÖ stellte Flüchtlinge in ihrer Wahlkampagne 2017 negativ dar und diskutiert gegenwärtig darüber, wie das Sozialsystem, das Österreich zuvor in Pionierarbeit aufgebaut hatte, wieder abgebaut werden könne – wobei vor allem Förderprogramme für Frauen, Arbeitssuchende, Arme und Flüchtlinge abgeschafft werden sollen. Diese Streichungen sollen augenscheinlich mit Steuererleichterungen für die wohlhabenderen Bevölkerungsgruppen Österreichs einhergehen. Diese heutigen politischen Entwicklungen sind Teil eines rechtslastigen Aufschwungs in ganz Europa, wobei sowohl auf die Kräfte des Neoliberalismus reagiert wird, diese aber auch ihre Wirkung entfalten. Es handelt sich ebenso um einen Fall von Geschichte, die sich bis zu einem gewissen Grade wiederholt.

Das Eintreten in diese Ausstellung ist, als beträte man einen Anus. Der anale Bezug ist auf einer Reihe von Ebenen offensichtlich, nicht nur in der Braunfärbung aller Wände. Uns begegnen auch mehrere Darstellungen (inklusive einer bildhauerischen Requisite) von Scheißhaufen. Die Künster\_in interessiert sich ferner sehr für das radikale Potenzial, das Freuds Begriff der analen Phase innewohnt. Diese Phase fällt – laut Freud – zwischen die orale und die genitale Phase, und während dieses Entwicklungsstadiums ist alles offen und das Geschlecht noch undefiniert. Der Raum und die Architektur werden für diese Ausstellung somit von der Künstler\_in in die anale Phase „eingequeered“, was eine Analyse nicht nur der Kunstwerke provoziert, sondern auch unseres Selbst und der Kultur und Gegenwart, die wir bewohnen. Wie in der analen Phase ist alles offen und fließend; das bedeutet: ungeordnet. Das ist nicht immer ein angenehmes Erlebnis, aber die Künstler\_in stellt sicher, dass es oft ein humorvolles ist, ungeachtet der Bezugsbegriffe, der politischen Geschichte und des gegenwärtigen Kontexts und deren Ernsthaftigkeit. Terry Eagleton erinnert uns: „Etwas Ähnliches sagt Freud, dessen Ansicht nach sich der kleine Säugling im Griff von anarchischen, körperlichen Tatendrängen befindet, aus denen das Ego erst entstehen muss. Der Geist ist dem Körper nachträglich. Wenn er auftaucht, verdrängt er viele der Kräfte, die ihn geschaffen haben, und stößt sie in diesen Nicht-Ort, den wir das Unbewusste nennen.“[[6]](#footnote-6)

Die Videofragmente, die auf die zwei Wände und den Bildschirm projiziert werden, zeigen die Entwicklung des Oeuvres der Künstler\_in seit den 1970er Jahren. Dort werden Gesten des Körpers, die eine Sprache und eine Form des Ausprobierens verschiedener Identitäten in sich tragen, über Jahrzehnte verfolgt. Die Videos zeigen auch, wie lang dieses Projekt der Künstler\_in sich bereits entwickelt, und dass es immer noch unvollendet ist, vielleicht auch immer unvollendet bleiben wird.

Das letzte Wort, das im Titel aufscheint, wenn auch eher assoziativ, ist der Begriff *obscure*. Ähnlich wie bei der Braunfärbung des Raums sehen wir die Künstler\_in in ihren Selbstporträts aus einer nebligen Dunkelheit heraustreten – in diesem Fall einer grauen. Dies erscheint vielleicht wie der lodernde Nebel der sich wiederholenden historischen Tragik und Ungerechtigkeit (die Grausamkeit der Menschheit gegen sich selbst), die auch Elemente der gegenwärtigen politischen Strömung in Österreich umfasst, die wieder einmal ihr obszönes Gesicht erhebt. Der Künstler\_in ist das nicht fremd, da ihre persönliche Geschichte eng mit dieser politischen Geschichte verwoben ist. Der Körper ist, wie Eagleton sagt, ein Speicher dieser Geschichten, und so trägt Ashley Hans Scheirl diese Geschichten innerhalb ihres Selbst und ihrer Arbeit, während sie diese Narrative und Realitäten gleichzeitig untergräbt und damit ein ganz anderes Präsens erschafft.

In diesem Gemälde, wie auch in der Tapete, präsentiert die Künstler\_in sich als versunken in dieser Geschichte und diesem Rätsel, von diesen verdrängt, teilweise aus ihnen hervortretend, und während ihr Blick auf uns durch den Nebel einen Funken Hoffnung ausstrahlt, sind die grauen Schwaden, die sie umgeben, voller Untergangsstimmung. Das soll nicht heißen, es sei alles hoffnungslos, keineswegs – aber gleichzeitig hat dieser Ausdruck nichts Optimistisches. Während die gegenwärtige politische Lage in Europa nicht einmal annähernd der vor Jahrzehnten gleicht, erinnert die Künstler\_in uns gleichwohl daran, welche Gefahr in der Wiederholung der Geschichte liegt, und betont, dass Elemente des Widerstands immer nötig sind, auch wenn sie unmöglich erscheinen. Die Künstler\_in sieht einen Akt des Widerstands darin, zwischen Hoffnung und Verzweiflung zu verharren, mit Mut und Überzeugung. Der aufgeladene Charakter dieser Künstlerpersönlichkeit, ihres Körpers und ihrer Kunstwerke, die alle miteinander verwoben sind und sich gegenseitig reflektieren, ist unstet und verweigert sich einer stabilen Form, schon aufgrund seiner Verwobenheit. Trotz dieser Ungewissheit und der möglichen Wiederkehr gefährlicher politischer Strömungen mag er gedeihen – und ist somit eine Form des Widerstands. Als immersive und höchst visuelle Erfahrung für die Besucher\_innen ist er ebenfalls in seinem Geiste ansteckend, und in seinem reproduktiven und reproduzierbaren Effekt emanzipatorisch.

1. Terry Eagleton, *Materalism,* 2016. (London: Yale University Press), S. 69. (Deutsche Version: *Materialismus*, übersetzt von Stefan Kraft, 2018. Wien: Promedia Verlag.) Diese und alle folgenden Seitenangaben nach der englischen Ausgabe. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ebd., S. 75. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ebd., S. 76. [↑](#footnote-ref-3)
4. Ebd., S. 78. [↑](#footnote-ref-4)
5. Sandro Droschl. „Genital Economy Posing.“ Text zur Ausstellung, Künstlerhaus Graz. 2018. <https://www.km-k.at/de/exhibition/ashley-hans-scheirl/text/> [↑](#footnote-ref-5)
6. Terry Eagleton, *Materialism*, a.a.O., S. 86. [↑](#footnote-ref-6)