**Überschönheit**

Text von Séamus Kealy

*Salzburg ist zu schön.*

Anonyme Salzburgerin

Dieses Projekt erforscht verschiedene Variationen des Themas *Überschönheit*. Internationale Künstler\_innen wurden eingeladen, Kunstwerke zu zeigen, die für sie in Beziehung zu exzessiver Schönheit stehen. Formen exzessiver Schönheit und ihre Assoziationen können viele verschiedene Formen annehmen, sei es eine Beeinflussung der Sinne oder vielleicht idealisiertere Konzepte; Formen der Fülle ästhetischer Pracht; Formen von konzeptioneller oder utopischer Schönheit; oder die bekannteren Gebiete körperlicher Schönheit.

Im Gesamtverlauf des Projekts kristallisierte sich jedoch eher ein konzeptioneller Zugang zu der Idee von *Überschönheit* heraus. Daher könnten Besucher\_innen, die in dieser Ausstellung erwarten, eine Überdosis Schönheit zu erfahren, eventuell in ihren Erwartungen enttäuscht werden. Vielleicht wird in der Vorstellung der Besucher\_innen eine viel exzessivere Schönheit aktiviert (eine Möglichkeit, sich auszumalen, was exzessive Schönheit eigentlich sein könnte), als sie in den Räumlichkeiten dieser Ausstellung dann tatsächlich zu erblicken.

Teilweise liegt dies vielleicht an der Hoffnung, dass die Vorstellungskraft immer weitaus überlegenere Formen von Schönheit hervorzubringen vermag, als die visuelle Wahrnehmung zu erfahren imstande ist. Ein weiterer Grund ist jedoch sicherlich auch der Vorsatz, zu verhindern, dass diese Ausstellung als riesiges Kitsch-Spektakel endet.

**Schönheit als Konzept: Die Vorstellungskraft packen**

Seit der Frühzeit ist über Schönheit nachgedacht und geschrieben worden. Man kann sicherlich ohne Übertreibung behaupten, dass es schon immer eine Besessenheit gab, Schönheit zu beobachten, zu messen, zu bewerten und zu verstehen. Ist es dann vermessen, heute fragen, was geschieht, wenn man damit überfrachtet wird? Nie zuvor hat uns Schönheit in diesem Ausmaß zur Verfügung gestanden, und aller Wahrscheinlichkeit nach wird diese Verfügbarkeit noch exponentiell anwachsen. Aber kann Schönheit sich auch in etwas jenseits der Ästhetik verwandeln, wenn sie, wie William Butler Yeats schrieb, eine „schreckliche Schönheit“ ist? Dieser Begriff wurde zuletzt als Titel für zwei Biennalen zeitgenössischer Kunst verwendet (die Lyon Biennale und Dublin Contemporary, die 2011 unglücklicherweise beide unter dem exakt gleichen Titel stattfanden) und er scheint symptomatisch für unsere Zeit, ob zufällig, ironischer- oder ernsthafterweise. Wie immer wir an eine Vorstellung von *Überschönheit* herangehen, diese Ausstellung setzt zunächst auf einen Distanzierungseffekt – was bedeutet, sich von der Schönheit zu entfernen und sie aus einem bestimmten Winkel oder als Spiegelbild zu betrachten, ähnlich wie Perseus seinen Schild benutzte, um Medusa anzusehen. In diesem Fall jedoch gibt es keine Aufforderung, die Schönheit zu enthaupten, um sie zu bezwingen. Stattdessen können wir diesen fragmentierten Blick in den verdunkelten Gängen dieser Ausstellung schweifen lassen und beobachten, ob er sich verändert und uns ein paar neue Ideen zutage bringt.

Dieses Projekt nahm seinen Ausgang bei einer spätabendlichen Unterhaltung mit Wein, in einer schummrigen Bar im Zentrum Salzburgs. Die Diskussion rankte sich um das Leben allgemein und in der Stadt, aus unseren verschiedenen Perspektiven, ob Österreicher oder nicht. „Salzburg“, sagte eine Freundin, eine Frau, deren Ursprünge weit von Europa entfernt liegen, die aber schon lange in Österreich integriert ist, „ist zu schön.“ Sie sprach dann von der Architektur der Stadt, der Kulissenhaftigkeit der Altstadt, den endlosen Strömen der Touristen, die der Romantik oder einer Sound of Music-Nostalgie hinterherjagen, und manche von uns stimmten ihr zu, andere nicht. Nach acht Jahren in Salzburg war ihre Meinung unerschütterlich.

Und dabei ging mir auf, dass dieses Konzept, dass etwas zu schön sein könne, durchaus etwas hatte. Ich dachte an Stendhals berühmte Ohnmachtsanfälle in Florenz, seine Reaktion auf eine Stadt, die zu schön war, was später zu einem wissenschaftlichen Begriff führte: *Hyperkulturämie* – eine Sinnesüberfrachtung, die zu plötzlicher Krankheit oder wiederkehrenden Ohnmachten führt.

Ich hatte das nie erlebt, aber ich wollte es gern erleben.

Die Idee jedoch, dass etwas exzessiv schön ist, kann für mich viel weiter gehen als diese Erfahrung, von Architektur oder urbaner Landschaft überwältigt zu werden. Ebenso in Betracht ziehen kann man die zügellose Kommodifizierung der Schönheit in der Werbung und Unterhaltungsindustrie. Die ständige Bombardierung, die diese auf die zeitgenössische Kultur ausübt, hat unweigerlich einen intensiven Einfluss auf die Vorstellungen von männlicher und vor allem weiblicher Identität und Sexualität. Körperliche Schönheit ist von jeher die tiefste und bewegendste Form der Schönheit. Georges Bataille verfasste sein berühmtes Diktum, dass kein Kunstsammler je ein Kunstwerk so lieben könne, wie ein Fetischist einen Schuh. Dieses Gefühl der Besessenheit von Eros oder des Geschlechtsakts ist tatsächlich in der Lage, kulturelle Glaubenssysteme so in Aufruhr zu versetzen, dass es von verschiedenen Formen geistlicher Praxis als Todsünde oder Illusion verbannt wird. Ebenso hat es sich neue Bereiche erobert, wenn man an die Hyperverfügbarkeit und nahezu Alltäglichkeit zeitgenössischer Pornografie denkt, die in ihrer Gänze und Allgegenwärtigkeit praktisch unüberschaubar geworden ist. Könnte man diese Phänomene als Ausprägungen von Überschönheit betrachten?

In diesem Zusammenhang können wir uns vielleicht unmögliche physische Schönheit vorstellen, ob heute oder während der Antike, die nur im Reich der Fantasie oder Vorstellung existiert – das, was nur im eigenen Kopf durch Geschichten oder Idealisierung sichtbar ist, aber nicht in der Realität. Wenn es dann doch gesehen wird, ist dann die Reaktion nicht eine Art von Enttäuschung ob der Realisierung der Fantasie, weil die *terra firma* der Realität selbst nicht mit dem Zauber der Fantasie mithalten kann? Ich glaube, unsere Unfähigkeit, solche Schönheit zu *sehen*, ist ein integraler Bestandteil ihres überschönen, rhapsodischen Daseins. Ich würde sogar eine bestimmte Art inbrünstiger Religiosität mit dieser Konzeption exzessiver Schönheit verbinden, ein Gefühl, das nah am Eros, aber trotzdem im Reich des Glaubens und der Frömmigkeit angesiedelt ist: das, was das Ego überwältigt und das erregte Herz gleichzeitig beruhigt und weiter aufstachelt. Es ist wie mit Batailles Fetischisten. Da wir in einer Welt leben, die ständig medial vermittelt und in multiple visuelle Universen reproduziert wird, ob online oder in Videospielen (ein Begriff, der heute so überholt erscheint), könnten wir uns vielleicht ebenso vorstellen, dass diese rhapsodische Erfahrung ein Fall von ästhetischer, visueller Überfrachtung ist; schöne Formen sind stets gerade außerhalb unserer Reichweite; Schönheit wird ausgenutzt, um die Absicht einer Agenda zu verschleiern; als Opiat für psychologisches Leiden; und was geschieht dann mit der Vorstellung eines Abscheus, der aus „zu viel Schönheit“ entsteht?

Vielleicht ist *Überschönheit* also eine sehr alltägliche Erfahrung.

Als thematischen Originalkern der Ausstellung kann man die überfließende ästhetische Pracht assoziieren, wie man sie in Salzburg selbst findet. Dies war die Keimzelle, der Grundgedanke des Projekts. Diese Schönheit muss jedoch nicht in der Ausstellung selbst erscheinen, da sie bereits in der Stadt präsent ist. Möglicherweise eröffnet uns die Ausstellung eine neue Art, diese urbane Form zu betrachten. In jedem Fall – da dieses Projekt sich weiterentwickelt hat, fort von der Aufnahme der ersten Bemerkung über die exzessive Schönheit der Stadt Salzburg, die zur Inspiration eines Ausstellungskonzepts wurde, hin zu einer kuratorischen Geste, Künstler\_innen einzuladen, eine Reihe von Betrachtungen (und das heißt: Kunstwerke) über das Wesen von exzessiver Schönheit einzureichen – könnten wir auch, als eine Art Einleitung, Formen konzeptioneller oder utopischer Schönheit in Betracht ziehen. Eine erste Assoziation könnte hier konzeptionelle Schönheit sein, die sich in idealisierte Vorstellungen verwandelt und Leidenschaften entfacht. Diese können sich sogar zum Gegenteil von Schönheit verkehren und so zu den soziopolitischen Alpträumen führen, die sich im Lauf der Geschichte immer wieder wiederholen, von biblischer Gewalt aufgrund starren Glaubens, wie z. B. Abrahams Nahezu-Opferung seines eigenen Sohnes Isaak, bis zu Robespierres Hinrichtungen und den sowjetischen Gulags – die beide politischen Idealen entsprangen und zum absoluten Horror mutierten, während das erste Beispiel dem religiösen Absolutismus entspringt, der ebenfalls zur Barbarei wird. Enthalten diese Beispiele nicht alle eine Vorstellung von etwas so grausam Schönem, dass es die Grenzen der Zivilisation sprengt? Sind dies nicht Formen von *Überschönheit*?

Man muss sich jedoch nicht solchen Extremen zuwenden, um Formen exzessiver Schönheit zu erforschen. Was die vorhergehenden kurzen Erwägungen, was *Überschönheit* sein könnte, für mich jedoch zusammen bindet, ist eine Art Fieber, das die Fantasie und Vorstellungskraft packt und ergreift.

Aber Fieber, wie alles andere, muss vergehen.

**Die Ausstellung**

*Könnte die Schönheitsvision nicht auf die Dauer eine Quelle der Langeweile werden?*Samuel Beckett

Die Werke der Künstler\_innen in dieser Ausstellung wollen nicht nur verschiedene Ideen von *Überschönheit* erkunden, sondern auch die assoziierte Unfehlbarkeit von Schönheitsvorstellungen testen. Gleich zu Beginn des Projekts lud ich Tilo Schulz ein, das „Wohnkonzept“ dafür zu entwerfen. Frühere Arbeiten von Schulz beschäftigten sich oft mit den „Begleitumständen“ von Ausstellungen – seine Kunst lag darin, die Einladungen zu entwerfen, die Wände zu streichen, die Werke im Raum anzuordnen: eine Art formeller Konzeptualismus. In diesem Fall widmet Schulz seine Aufmerksamkeit den Rahmenbedingungen der Ausstellung, unter Berücksichtigung ihres thematischen Konzepts. Das Ergebnis ist ein labyrinthartiges Kammerspiel, das man vom Eingang des Ausstellungsraumes nicht sehen und als Ganzes nicht überblicken kann, sondern nur Stück für Stück, indem man einen Raum nach dem anderen betritt, erfahren kann.

Diese Struktur wurde von Tilo Schulz entworfen, der dabei jedes Werk der anderen Künstler\_innen und das kuratorische Gesamtthema im Auge hatte. Die physische Struktur ergibt sich eigentlich aus seiner Ausstellung *Schritte, Zwischen*, die u.a. aus einer Installation aus schwarzen MDF-Platten, konstruiert als 1:1 Modell, bestand, welches jedoch etwas angepasst und verlängert wurde, da das Original auf den Raummaßen des Hauses der Kunst in München basierte. Diese frühere Ausstellung wurde also speziell in Bezug auf die notorische Architektur und Architekturgeschichte des Hauses der Kunst konzipiert, welches während des Dritten Reiches entworfen und gebaut wurde. Nachdem das Baumaterial nach Salzburg gebracht worden war, arbeitete Schulz mit unserem technischen Team daran, hier eine neue Struktur zu bauen, die jetzt die gesamten Kunstwerke beherbergt. Es handelt sich dabei um eine Art, die Übergangsfunktion der Galerie-Räumlichkeiten zu verändern: in Zusammenarbeit mit den Künstler\_innen und mir ein Werk herzustellen, das irgendwo zwischen Skulptur, Architektur und Ausstellungsdesign angesiedelt ist und als wohlüberlegter Ort für jedes Werk der elf anderen Künstler\_innen dient. Schulz’ Rolle erstreckt sich über mehrere Rollen: Künstler, Techniker, Kurator, Designer, Schreiner, Architekt, Aufbauarbeiter, usw. Im Ganzen gibt uns Schulz einen offenen Rahmen, in dem unsere kurze Reise durch *Überschönheit* beginnt, und auch der Raum selbst spielt mit dem Konzept „Überschönheit“ zu beherbergen und zu betrachten.

**Raum Eins**

*Ich wollte mich selbst verschlucken, indem ich meinen Mund sehr weit öffnete und ihn über meinen Kopf drehte, so dass er meinen ganzen Körper aufnehmen würde und danach das Universum, bis alles, was von mir übrig blieb, eine Kugel aus Gegessenem wäre, die langsam ausgelöscht würde: So stelle ich mir das Ende der Welt vor.*

Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*

Eine Konfrontation mit Darstellungen des weiblichen Körpers ist in einer Ausstellung, die Konzepte exzessiver Schönheit befragt, wahrscheinlich unausweichlich. Daher beginnt die Ausstellung mit einer Gegenüberstellung weiblicher Körper, die zwei Künstlerinnen, Nilbar Güreş und Aïda Ruilova, geschaffen haben. Beide nehmen bewusst den weiblichen Körper und stellen Fragen nach Macht und Weiblichkeit, Sexualität und Identität – zielen dabei jedoch in unterschiedliche Richtungen.

Das Werk von Aïda Ruilova taucht an zwei unterschiedlichen Stellen dieser Ausstellung auf. Im ersten Raum begegnet man zwei ihrer Zeichnungen aus einer fortlaufenden Serie. Die Künstlerin zeichnet dabei auf Filmpostern etlicher surreal-erotischer Filme aus den 1970er Jahren, z.B. von Mauro Ivaldi oder Walerian Borowczyk. Viele ihrer Zeichnungen beziehen sich auf *Emmanuelle*, einen Film, der ursprünglich aus Frankreich kam und dann (offiziell und inoffiziell) in Europa und Amerika bis in die 1990er Jahre fortgesetzt wurde. In der Ausstellung basiert die erste gezeigte Arbeit auf den Werbeplakaten für *La Bête* (Walerian Borowczyk, 1975), der wiederum auf Motiven aus Prosper Mérimées Kurzgeschichte *Lokis* aufbaut. In dem Film geht es um eine junge Amerikanerin, die einen Marquis heiraten soll und die in einer Reihe von Traumsequenzen und Vignetten, die an Horror erinnern, ihre sexuelle Identität entdeckt. In einer dieser Sequenzen wird sie von einem bizarren, rattengesichtigen, zweibeinigen aber tierischen Schreckgespenst sexuell angegriffen, aber sie gibt sich ihren Gelüsten hin und das Tier lässt schließlich von ihr ab, erschöpft von der Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche. Borowczyks Film ist einerseits eine perverse Variation von *Die Schöne und das Biest*, einschließlich Bezügen zu dem Märchenmaterial, das die Filmversion von Jean Cocteau von 1946 benutzte. Während letzterer poetischer war, ist Borowczyks Version in seiner Essenz eigentlich surrealistisch und verwendet voyeuristische, transgressive und agonistische Darstellungen. Der Film reflektiert und transzendiert auf seine Art sexuelle und kulturelle Ängste seiner Entstehungszeit, indem er weibliche Selbstbefriedigung, Sex zwischen verschiedenen Rassen, simulierte und echte Orgasmen und Sodomie selbst zeigt. Im Mittelpunkt steht jedoch das scheinbar grenzenlose sexuelle Verlangen der weiblichen Protagonistin, deren sexuelle Fantasien vom Voyeurismus zur Masturbation reichen bis hin zu einer sexuellen Tirade mit dem Tier, welche schließlich das Tier überwältigt und zu seinem Tod führt.

Die zweite Zeichnung von Ruilova stellt eine andere Geschichte von Sexualität und Weiblichkeit dar, wiederum ein Filmposter, dessen Film auf dem berüchtigten erotischen Roman *Die Geschichte der O* beruht. Der Film des Regisseurs Just Jaeckin, der in den 1970ern eine Reihe von französischen Erotikfilmen drehte, war in Großbritannien wegen seines expliziten Bildmaterials indiziert. Der Film erzählt von einer Frau, die zu sexueller Unterwerfung gezwungen wird und die ziellos durch eine Reihe von extrem sadistischen Situationen irrt, bis sie von einer Menschenmenge missbraucht wird, die sie lediglich als maskiertes Objekt sexuellen Konsums benutzt.

Ruilova positioniert diese extremen weiblichen Sexualerfahrungen und die groteske Absurdität der menschlichen Sexualität anders. Diese Werke dienen als Hommage an die Potenzialität künstlerischen Ausdrucks innerhalb sexueller Themen, und an eine Form des Filmemachens, die heute gänzlich in Kitsch und sofortige sexuelle Gratifikation abgeglitten ist. Es ist gut möglich, dass Ruilova diese cineastischen Tropen, die sowohl der Darstellung wie auch der Entwertung extremer Formen von Schönheit (weibliche sexualisierte Körper und weibliches erotisches Verlangen) dienen, romantisiert. Es könnte jedoch auch sein, dass sich ihre Absicht auf eine Art Wiedererweckung der Möglichkeit richtet, ein surrealistisches Universum zu schaffen, das allein von den Komplexitäten sexuellen Verlangens inspiriert ist.

Im ersten Raum befinden sich auch zwei Fototapeten von Nilbar Güreş, „Headstanding Totem“ und „Wildness“. Diese Arbeiten stellen keine Form von *Überschönheit* dar, sondern beziehen sich eher durch ihre Abwesenheit auf sie. Man könnte sich diese Werke als aufsässig, aber irgendwie auch freundlich und einladend vorstellen, denn illustriert wird hier eine Umkehrung der normalerweise vorgeschriebenen Ordnung. Ferner bietet die Künstlerin eine Wieder-Inbesitznahme bekannter und breitgefächerter rassisch und sexuell exotischer Tropen. Das heißt, dem orientalisch Anderen, das im Westen im Lauf der gesamten Kunstgeschichte bis in die heutige Populärkultur immer wieder dargestellt wurde, wird hier von der Künstlerin die Gestalt und zugleich die Hoheit über das eigene Bild zurückgegeben. Güreş arbeitet häufig mit Collagen, und „Headstanding Totem“ selbst kombiniert verschiedene Referenzen, Erzählungen und Ebenen. Wir sehen Verknüpfungen von Stammessymboliken der Weiblichkeit, der Mutter Erde, der nährenden Mutter, von eingeborenem Glauben und Kultur, sowie neu arrangierten Orientalismus – und zwar so, wie diese in unsere gegenwärtige Welt passen würden, in der die Verachtung der Umwelt, kapitalistische Ausbeutung und die damit einhergehende Vernichtung von Kulturen, Sprachen und Arten verbreitet sind. Es handelt sich eindeutig um ein Totem, einen Ort des Erbes und der Identität, das sich auf uralte Kulturen bezieht und hier gleichzeitig einer neuen Weiblichkeit, die pluralistisch, idolhaft und globalistisch ist, Geltung verschafft. Das begleitende Foto „Wildness“ istebenfalls nachdrücklich, demonstrativ und offen: hier schaut uns ein Transgender-Model an, eine moderne Olympia; die Dritte-Welt-Umgebung (São Paulo), vor der sie liegt, bildet den Hintergrund und ist zugleich ihr eigentliches Territorium. Diese zwei fotografischen Werke beziehen eine Position, ohne zu überwältigen. Die zwei Bilder beziehen sich auf und stellen Identitätsformen dar (Gender- und Schwulenpolitik), die sich der übergeordneten Welt einer hegemonialen, kommodifizierbaren, hetero-erotischen Schönheit widersetzen, welche heute die Bilderwelt und dargestellten Identitäten dominiert: die stets präsente, aber jetzt für einen Augenblick ausgelöschte *Überschönheit*. Diese Bilder laden uns ein, uns Alternativen vorzustellen – und sie zu imaginieren bedeutet auch, dass wir uns an sie angleichen könnten.

**Raum Zwei**

*Wenn wir uns den Kinoapparat, seine leuchtende Einzigartigkeit, als Manifestation des Surrealismus vorstellen, ist es einem Surrealisten unwichtig, welcher Film gezeigt wird.*  
Walerian Borowczyk

Dieser Teil der Ausstellung enthält zwei 16mm Filmprojektoren, die vier Filme des portugiesischen Künstlerduos João Maria Gusmão & Pedro Paiva zeigen. Der erste Projektor zeigt die drei Filme „Solar, the Blindman Eating a Papaya“ (2011), „Dream of a Ray Fish“ (2011) und „3 Suns“ (2009), die alle drei zu einem Loop zusammengefügt sind, wobei jeder der Filme zwei bis drei Minuten lang ist. Der zweite Projektor zeigt einen Film mit dem Titel „Falling Trees“(2014), der fast neun Minuten dauert und ebenfalls im Lopp zu sehen ist. Im Raum gibt es kein Geräusch außer dem der Projektoren selbst, und diese werden ebenso sehr als Skulpturen wie als Vorführgeräte für diese verwirrenden bewegten Bilder präsentiert. Die fotografische Qualität des 16mm Films stellt einen indexikalischen und nostalgischen Effekt her und benutzt wenige oder keine Spezialeffekte. Stattdessen wird durch einfache, nahezu primitive Mittel ein berückender Effekt erzielt. Das Projizierte erscheint wie ein sich wiederholender Traum und wie das, was jenseits der Träume liegt; entfernte Erinnerungen, kollektives Erinnern, bleibende Fantasie und toxische Halluzinationen. Am erstaunlichsten ist, dass diese Filme sich gleichzeitig auf die Faktizität der Welt beziehen, auf die *terra firma*, auf ihre wundersame Existenz sowie auf unsere eigene, und ebenso auf die endlose Fülle der Faszination und Schönheit, die die Realität begleitet und in ihr enthalten ist.

**Raum Drei**

*Langsam aber sicher will ich ihr jede Form von Glück wegnehmen, um eine Heilige aus ihr zu machen.*Jean Genet, *Notre-Dame-des-Fleurs*

Jesse Darling trägt zwei Werke zu *Überschönheit* bei. Die Skulptur „Our Lady of Whatever“hängt von der Decke und erinnert sofort an einen Tierkadaver im Kühlraum einer Metzgerei. Zugleich erinnert sie an eine engelsgleiche Form. Das Werk ist deutlich eine Hommage an Jean Genets Meisterwerk *Notre-Dame-des-Fleurs*, ein homoerotischer und poetischer Fabel-Roman, der Geschlechterrollen auf die Probe stellt und geschrieben wurde, während sich der Autor in Einzelhaft befand. Jean-Paul Sartre nannte den Roman bekanntlich „ein Epos der Selbstbefriedigung“, da der erotische Text Jean Genet auch als eigene Pornografie diente, die ihm im Gefängnis Gesellschaft leisten sollte. Einigen der mörderischen, schwierigen und erotischen Texte des Romans nicht unähnlich, hängt Jesse Darlings Werk vor uns, so hilflos wie die Hauptfigur Divine des Buchs, ein Transvestit, dessen Leben in einer großen Tragödie endet. In den eigenen Worten der Künstlerin ist das Kunstwerk eine „geschlechtliche Studie des baren Lebens“ und zeigt eine verzerrte, weibliche Form, die einerseits unter unserem Blick und unter „den Einengungen der Feminisierung“, die in unserer Vorstellung zu ihrer Form führen, leidet, und die andererseits auch „in einer Pose der tanzenden, ekstatischen, *schrecklichen Schönheit* erglüht“.[[1]](#footnote-1)

Das Video „The Noble Endeavour“wird von der Künstlerin als „ein Versuch ontologischer Pornografie, ohne auf die Darstellung menschlicher Körper zurückzugreifen“ beschrieben. Die Künstlerin dokumentiert verschiedene Formen „die Welt zu lieben“, in der materielle Güter, die Fantasien des Kapitalismus, und begehrte Dinge die Objekte des Eros sind, und in der eine nicht-invasive, gar „noble“ Form der Pornografie benutzt wird, die selbst keine ethischen Fragen nach der Ausnutzung anderer menschlicher Körper aufwirft.

Neben Darlings Werk steht der Video-Essay „The Future Ahead“von Amalia Ulman. „The Future Ahead“, in Form einer PowerPoint-Präsentation, ist ein unechter Dokumentarfilm, der sich zunächst thematisch auf Justin Biebers Stirn konzentriert. Bieber ist ein kanadischer Popsänger, der international mit seiner Teenie-Popmusik und exzessiv gutem Aussehen bekannt geworden ist, der jetzt, da er die Adoleszenz verlässt und von seinem eigenen Ikonenstatus (und Rechtsstreitigkeiten) überdeterminiert wird, jedoch in Ungnade fällt. In dem Video präsentiert eine weibliche Roboterstimme eine pseudo-medizinische Abhandlung darüber, wie Gesichtsausdrücke und Stirnlinien von Frauen übernommen werden, um ein Geschlechtsmerkmal als Indikator von Erfahrung zu werden – und damit von Männlichkeit. Mit Witz und Ironie nimmt sich der Essay satirisch den Konzepten von Geschlecht, Sexualität, trauriger Berühmtheit, Schönheitschirurgie und der obsessiven Mainstream-Kultur körperlicher Perfektion an, die vor allem in der Hegemonie nordamerikanischer Popkultur eingeschrieben sind. Dieses Werk beschwört ebenfalls eine Welt exzessiver Schönheit und erinnert uns daran, wie absurd diese geworden ist – bis hin zu dem Punkt, an dem sie implodiert oder abstoßend wird.

**Unter der Treppe**

*... und ich rollte meinen Körper zu einer Kugel zusammen, wiederum reiner Instinkt, ohne jeglichen Gedanken, und indem das getroffene Schiff langsam zur Seite sank und schließlich in einer tänzerischen und schönen Kurve seinen Untergang suchte, ließen die aufgerollten Segel mich immer wieder im Kreis umherrollen, gaben mir eine seltsame Geschwindigkeit, von unbekannter Willenskraft, und ich entfaltete mich wie ein Geliebter, der sich siegreich aus dem Ehebett erhebt, und ich breitete meine Arme aus und hieb sie in den Ozean, und schwamm und schwamm und suchte die Oberfläche, ich betete um die Oberfläche, ich war bereits eine Meile über die bloße Atemlosigkeit hinaus, ich war bereit, mir Kiemen wachsen zu lassen, um dies zu überleben, und dann war er da, der absolut einfache Himmel, Gottes nackte Lichter, in den heiteren Häfen der Sternzeichen, und wie ein gieriges Kind griff ich nach etwas, nach einer Scherbe von Etwas, einem ruinierten und kostbarem Fragment, und dort trieb ich, etwas umklammernd, halb wahnsinnig, für eine Minute gedächtnislos...*Sebastian Barry, *The Temporary Gentleman*

Schirin Kretschmanns Installationen nutzen den Raum, Farbe und Licht, um elementare körperliche Erfahrungen herbeizuführen. Oft macht sie Gebrauch von einer improvisierten Form, wie hier unter der Treppe, wo das Werk mit dem Titel „Single“zu sehen ist – man könnte hier eine Art flüchtige Materialität erkennen, die sich in einem leichtfüßigen Spiel unterschiedlicher Wahrnehmungen entfaltet. Diese Arbeit, die Licht mit Hilfe einer Disko-Lichtmaschine einsetzt, wurde in enger Zusammenarbeit mit Tilo Schulz produziert, der die gesamte Räumlichkeit für „Überschönheit“ entwarf. Die Arbeit nutzt den Raum, das Licht und die Assoziation des architektonischen Raums, um für die/den Betrachter\_in eine körperliche Erfahrung zu kreieren, bei der der Raum selbst betont wird. Die Künstlerin meint, dass sie auf eine gewisse Art auf die Formen der Erfahrung reagiert, die in der „heutigen digitalisierten alltäglichen Welt virtueller Ersatztätigkeiten“ oft unterdrückt werden.[[2]](#footnote-2) Der Raum wird auf subtile, aber seltsame Art verwandelt, so dass er sich mit einem anderen, vorgestellten oder erinnerten Raum verbinden könnte. Für die/den Betrachter\_in könnte dies eine sehr akute Erfahrung sein, oder auch nicht. Es ist lediglich ein Angebot.

**Raum Vier**

*Ich behaupte ernsthaft, dass ich vermutlich sogar darin eine seltsame Art des Vergnügens hätte finden können – das Vergnügen der Verzweiflung natürlich; aber in der Verzweiflung liegen die intensivsten Vergnügungen, vor allem, wenn einem die Hoffnungslosigkeit der eigenen Lage sehr deutlich bewusst ist.*Fjodor Dostojewski, *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch,* 1864

Isabel Nolans Gemälde erinnern an die prekäre Unsicherheit der Menschheit und des Lebens selbst. Sie scheinen oft irgendeine unbekannte oder *schwer kennbare* Beziehung zu betrauern, zum Beispiel eine kosmologische Seelenqual oder einen Verlust der Liebe oder der Orientierung im Leben. Die Sonne ist ein häufiger Bezugspunkt in ihren Arbeiten, mit ihrer glänzenden, blendenden Präsenz über uns, wie ein Bataille’sches Solarauge, das blind über unseren Köpfen schwebt. Gleichzeitig findet sich in ihren Arbeiten eine freudige Wachheit, die vielleicht Ähnlichkeit besitzt mit einem Sonnenstrahl mitten in einer Phase der Verzweiflung. Das Beunruhigende besteht neben oder gleichzeitig innerhalb des Tröstlichen.

Die Künstlerin spielt mit dem *Unbeantwortetem*. Das heißt, das Werk zeugt von dieser Unbeantwortbarkeit in der bloßen Tatsache seiner Erschaffung und wird zur Konstruktion, die dieses Kreisen um die Unbeantwortbarkeit bezeugt. Die Arbeiten sind oft, für sich genommen, poetische Bekräftigungen der Universalität subjektiver Erfahrung. Das Objekt und seine Berkeley’sche Unsicherheit[[3]](#footnote-3) sind innerhalb einer körperlichen Gewissheit verwoben, die die Künstlerin paradoxerweise mit großer Sorgfalt (und vielleicht einiger Konsternation) aufbaut. Hier handelt es sich, auf eine Art, um eine Nachahmung des Wunders und der Unerklärbarkeit des Universums, seiner organischen und nicht-organischen Gebilde und seiner unendlichen Möglichkeiten.

Ihre melancholischen Titel sind bezeichnend. Die Arbeiten verkörpern den Titel (und umgekehrt) und weisen auf eine weltliche Bewunderung für und Sehnsucht nach dem Universum hin, das sich noch nicht von den Bestrebungen, dem Glauben und dem Widerhall vorangegangener Generationen abgehoben hat (und dies vielleicht auch nicht muss).

Wie ein Ohrwurm jedoch, der einen verrückt macht, oder die bleibende Spur einer Erinnerung an einen geliebten Menschen, den man verloren hat, gibt es hier ein Beharren auf dem Erhabenen, das sich nicht vollständig von der Vergangenheit zurückgezogen hat und das in seiner Umsetzung weder grandios noch episch ist, sich aber bei der Begegnung in den eigenen Sinnen festsetzt. In ihrer Umsetzung sind ihre Gemälde leicht, aber gleichzeitig sind sie vollkommen ernsthaft, ohne jedoch die stoische Schwerfälligkeit etwa eines monumentalen Anselm Kiefer-Gemäldes zu haben. Kiefers Arbeiten mögen melancholisch verkünden, dass es Hoffnung innerhalb der Verzweiflung und Schönheit innerhalb des Untergangs gibt, und lassen sich daher mit Meta-Bedauern und universellem Pathos assoziieren. Während seine Werke die verschütteten Ölfässer der Geschichte sind, sind Isabel Nolans Arbeiten Spatzen, deren Flug nicht den euklidischen Gesetzen gehorcht. Nolans Werke schweben über dieser Art von kanonisierten, verstaubten Stützen der Menschheit und ihrer Tragödien, und vermeiden die oft urwüchsigen und adrenalinschwangeren Zustände, die solche Kunst und Literatur, die den Kosmos und unsere Beziehung zu ihm existentiell ausloten, begleiten.

Das Werk – das geht schon aus seiner Anmutung hervor – ist ein ständiges Abwägen, Verhandeln und Arrangieren der Dinge ihres Universums, der Frage nachgehend, ob dieses von ewiger Wiederkehr, von himmlischen Hierarchien oder vom Jetzt, von unserem Universum, regiert wird.[[4]](#footnote-4)

**Raum Fünf**

*Unglaublicher Erregungszustand, unaussprechliche Beklemmung: so verliebt sein ist eine Krankheit (und ich liebe es, krank zu sein).*Georges Bataille, *Das Unmögliche*

Aïda Ruilova setzt häufig eine Erotik ein, die dem Horror entspringt und diesem innewohnt. Der Film „Life-Like“porträtiert den (in der Zwischenzeit verstorbenen) französischen Regisseur Jean Rollin in einer Abfolge dicht komponierter Szenen, die so schnell geschnitten sind wie das verzweifelte Schnappen nach Luft einer Person im Liebesakt, in plötzlicher Trauer oder im Todeskampf. Es ist unklar, welcher der Zustände hier vorliegt, vielleicht alle drei. Rollins Filme aus den 1960er Jahren waren selbst erotische Horrorgeschichten, eine Art *Fantastique*-Genre des Kinos, innerhalb dessen die Vampirfilme *Le Viol du Vampire* und *La Vampire Nue* oder der erste französische Splatterfilm *Les Raisins de la Mort* Pioniertaten waren, die Erotik und Horror mit einer Fantasy-Ästhetik verbanden, in der Sex und Tod mit Sehnsucht und einem Hauch Kitsch kombiniert wurden. Ruilova nimmt diese Ästhetik und verarbeitet sie mit ihren Mitteln und durch den Aufbau assoziativer Bilder im Film, wobei sie Klang und Bild geschickt in einem Rhythmus verbindet, der an ekstatische oder trauernde Gefühle erinnert und von einem zum anderen hin und zurück wechselt. Sie bezieht Jean Rollin in diesem Film mit ein und zeigt ihn kurz vor seinem Tod, als Vorwegnahme seines Todes, sowie als Rückkehr, sozusagen, zu seiner Welt der Vampire, des Horrors, der Sexualität und einem Bataille’schen Universum der Qual.

**Raum Sechs**

*Ich werfe einen Blick weit in die Zukunft und sehe voraus, dass das Sonnensystem in zwei Domänen aufgeteilt wird. Die innere Domäne, wo es Sonnenlicht im Überfluss gibt und Wasser knapp ist, wird der Bereich großer Maschinen und Regierungsunternehmen. Hier werden selbstreproduzierende Maschinen gefügige Sklaven sein, und Menschen werden in riesigen Bürokratien organisiert ... In der äußeren Domäne liegen die Kometen, wo Bäume und Menschen in kleineren Gemeinschaften leben, voneinander getrennt durch riesige Entfernungen. Hier werden die Menschen die Wildnis wiederfinden, die sie auf Erden verloren haben ... unabhängig von Regierungsmächten. Außenliegend und von der Sonne entfernt, werden sie ewig die offenen Grenzgebiete durchstreifen können, die dieser Planet verloren hat.*Freeman J. Dyson*, The World, the Flesh and the Devil[[5]](#footnote-5)*

Visionen der Zukunft können genauso beängstigend und erschreckend sein, wie sie die Sinne mit Staunen und Überwältigung erfüllen können. Ursula Mayer streift Fragen der Zukunft in ihren Filmen, Skulpturen und fotografischen Arbeiten, die sich oft um Cross-Gender und körperlich-sexuelle Fragen drehen. Dabei nutzt sie verschiedene historische und kulturelle Bezüge, darunter Film, Mode und Kunstgeschichte, aber auch Literatur, Politik, Mythologie und Geologie. In dieser Ausstellungbegegnen wir einer wandhohen Fototapete mit dem Titel „The Unbegotten Human Catalyst“ *(Der ungezeugte menschliche Katalysator)* aus der laufenden Fotoserie „The Unbegotten“ sowie einer bildhauerischen Arbeit mit dem Titel „Prosthetic Kiss“. Aus diesen Arbeiten weht uns eine imaginäre und bald zu verwirklichende Zukunft an, wie die dystopischen Welten, die man oft in Science Fiction findet. Diese Vision hier ist jedoch mit unzähligen Tropen aus einer bekannten Vergangenheit belegt, die in eine futuristische Form zerbrochen wurden und sich dann als Fokus auf den menschlichen Körper wieder zusammenfügen, als Cocktail verschiedener Gender-Möglichkeiten. Der Körper ist in seiner Form flexibel und stellt sich so neuen Kontexten und räumlichem sowie sozioökonomischem Druck. In der Serie „The Unbegotten“ stellt Mayer eigentlich Skulpturen des jüngst verstorbenen österreichischen Bildhauers Bruno Gironcoli im Hintergrund dar, und diese definieren die Form und Existenz von (nahezu) geschlechtsumgewandelten Körpern. Hier trifft die Maschine auf den organischen Körper, und daraus resultiert umdefinierte Natur. Fragen nach Cyborg, Gender und Sexualität mischen sich hier mit einer Ästhetik, die an die Figurationen und Bewegungen der avantgardistischen Genre Tanz, Theater und Kino der frühen Moderne erinnern. Derweil bezieht sich die Skulptur „Prosthetic Kiss“auf die Protagonisten eines Science Fiction-Romans. Gläserne, organische Formen scheinen lebende Formen zu imitieren und gleichzeitig in einem Zustand der Transformation zu sein. Diese Formen suggerieren vielleicht auch futuristisches Sexspielzeug.

Diese Fragen nach der Zukunft der menschlichen Körper (und Sexualität) werden offen gelassen. Man könnte hier eine schreckliche Zukunft vermuten, in der die natürliche Geburt obsolet geworden ist, kontrollierte Brutstätten unterschiedliche Qualitäten von Babys produzieren (wie sie jetzt Tiere unterschiedlicher Qualitäten für den menschlichen Verzehr produzieren), und das Leben völlig von einem allumfassenden System kontrolliert wird, wie in Huxleys *Schöne neue Welt*. Dort wird das ultimativ perfektionierte Leben zu einem Alptraum. Oder gibt diese Kreuzung des menschlichen Körpers und seiner genetischen und kulturellen Signaturen mit Wissenschaft und verstärkter Evolution Möglichkeiten zu irgendeiner Form genereller Emanzipation? Spräche dies sogar für eine generelle Konzeption von Schönheit? Diese Fragen werden offen gelassen, aber in ihrem Kontext könnte man unsere eigenen, gegenwärtigen Bedingungen der *Biopolitik[[6]](#footnote-6)* betrachten – wie unser Geist und unsere Körper momentan reguliert und Sozialordnungen konstruiert werden.[[7]](#footnote-7)

**Raum Sieben**

*The weight of the world Das Gewicht der Welt  
is love ist die Liebe  
under the burden unter der Last  
of solitude, der Einsamkeit  
under the burden of dissatisfaction unter der Last der Unzufriedenheit  
the weight, das Gewicht,  
the weight we carry die Last, die wir tragen,  
is love. ist die Liebe.*

Allen Ginsberg, *Song*

Dieser Film von Ragnar Kjartansson basiert auf und dokumentiert eine Aufführung, die er mit seinen drei Nichten in der Skulpturenhalle des Carnegie Museum of Art arrangierte. Kjartanssons Nichten singen sechs Stunden lang ununterbrochen eine Melodie, wobei sie einen Refrain wiederholen, der die ersten Zeilen von Allen Ginsbergs Gedicht *Song* vertont. Kjartansson setzt häufig Musik und Performance in seinen Werken ein, teilweise, um zu betonen, wie tiefschürfende Erfahrungen jeden Moment gemacht werden können, um die Banalität des modernen Lebens zu unterbrechen, trotz der heute üblichen Hypergeschwindigkeit.

Teilnahmslos, sinnlich, konzentriert, unbekümmert führen die drei jungen Frauen eine erschöpfende Aufgabe aus, ohne sich dabei zu verausgaben. Der Künstler schreibt, dass Ginsbergs Zeile *The weight of the world is love* ein „Mantra meiner Existenz“ sei. „Irgendwie möchte ich, dass das Stück diese unerfüllte Sehnsucht enthält, im Angesicht des Abgrunds...“[[8]](#footnote-8) Seine Nichten haben seit ihrer Kindheit immer wieder mit Kjartansson Stücke aufgeführt, und hier verkörpern sie dieses zierliche, hymnische Stück Lyrik, das der überwältigenden Last der Liebe gewidmet ist. Das Werk beschwört auch einen gewissen Sinn für Zeitlosigkeit – sowohl aus der Ordnung des Klassizismus wie auch aus einer digitalisierten Utopie (die von dem Video-Blau in dem Raum betont wird) herauf. Gleichzeitig verrät das Performance-Video seiner Natur nach auch etwas Flüchtigeres – Verletzlichkeit, Sterblichkeit, der Verlust von Unschuld und Jugend. Die wiederholten Textzeilen können sich von einer beruhigenden Melodie auch in eine Form von Wahnsinn oder obsessivem Traum verwandeln. Man hat das Gefühl, dass das alles zu viel ist: zu lang, zu emotional, zu durchdacht, zu repetitiv; der Raum zu klassisch, zu kalt, zu geometrisch; das Werk in seiner Ganzheit zu schön.

**Raum Acht**

*Erinnere dich an mich, aber vergiss mein Schicksal.*Nahum Tate, *Dido and Aeneas*

Die Gemälde von Balint Zsako enthalten und erforschen diverse Themen von Sex, Liebe, Kampf und Identität, indem sie den menschlichen Körper in verschiedenen kollektiven und individuellen Verrenkungen zeigen. Der Künstler sieht körperliche Verzerrung als „Parallelen zu psychologischen Zuständen; mechanische Fortsätze erinnern an den Konflikt zwischen dem Organischen und dem Industriellen, während Objekte, die prekär aus Holz und Fäden konstruiert sind, die Komplexität der menschlichen Beziehungen reflektieren.“ Was hier stattfindet, ist ein Widerstreit zwischen Sexualität, Beziehungen, Liebe und Hass, in dem Formen der Grenzüberschreitung und die Multiplikation menschlicher Körper bis zu fast bestialischen Bildern sowohl eine körperliche Dringlichkeit wie auch verschiedene existenzielle und geistige Zustände abbilden. Bezüge zum menschlichen Körper in der Geschichte der Malerei und Figurationen innerhalb verschiedener historischer Darstellungen sind auch offensichtlich – von ägyptischen Hieroglyphen über klassische Figuration bis zu freieren Darstellungen des menschlichen Körpers aus der Sexual- und Gesundheitspolitik der 1960er Jahre, und sogar östliche Darstellungen wie zum Beispiel Abbildungen aus dem *Kamasutra*, bis hin zu den idealisierten menschlichen Körpern, die in Spielarten des Faschismus und Totalitarismus eine Rolle spielen. Diese pluralistischen Bezüge verweisen auf die vielen Arten, in denen die Schönheit des menschlichen Körpers in der Vergangenheit und Gegenwart zugunsten diverser Agenden kreiert und manipuliert wurde und wird – seien diese Agenden nun politisch, religiös oder in irgendeiner Weise ideologisch. Die Figuration der dargestellten Wesen in diesen Bildern suggeriert ferner eine Verletzlichkeit und Endlichkeit. Die Körper geben sich einem sehr flüchtigen Akt hin, trotz seiner scheinbar grenzüberschreitenden Natur. Bald werden sie im Nichts verschwinden, und so befinden sie sich vielleicht in einem Kampf der Agonie, in dem sie versuchen, dieses Schicksal als fleischliche Einheiten zu überwinden und über die individuelle c*onditio humana* hinauszuwachsen.

Neben Skulpturen, Installationen und Fotografien hat Nicole Wermers auch kleine Collagen produziert, die sie seit den späten 1990er Jahren aus ausgeschnittenen Seiten von Mode- und Wohnzeitschriften zusammenstellt. Diese Bilder verwenden die hochgradig artifiziellen Kulissen und Räume, die für Mode- und Marketingfotografie benutzt werden; sorgfältig platzierte Formen, manipuliertes Licht und verschiedene, verführerische Farben werden in aufwändigen Fotografie-Atelier-Kulissen produziert. Als solche rekonstruieren und dekonstruieren diese Collagen die fantastische und fantasie-induzierende Mode- und Werbeindustrie, während sie die makellose, visuelle Einheit der Werbefotografie imitieren. Irgendetwas ist hier jedoch außerhalb des Rahmens, oder nicht erkennbar, während es doch ganz vertraut ist. Ein schwindelerregender Raum wird geschaffen, indem absichtlich Hintergrund, Mitte und Vordergrund verkreuzt werden, was Schwindel, manchmal sogar Übelkeit verursacht. Die Originalbilder sollen Verlangen und Sehnsucht in denen auslösen, die sie konsumieren, während sie gleichzeitig die Befriedigung verweigern mit dem leeren Versprechen, dass weiterer Konsum jene Befriedigung herbeiführen würde. Im Kontext der Ausstellung „Überschönheit“betonen diese Collagen eine konstruierte und strategische Idee der Schönheit, eine Sprache, die der kommerziellen Fotografie und der Schaffung von Lifestyle-Wünschen vertraut ist, die beide in dieser Werkreihe im Brennpunkt stehen und abstrahiert werden.

1. Zitat der Künstlerin. [↑](#footnote-ref-1)
2. Zitat der Künstlerin. [↑](#footnote-ref-2)
3. Hier handelt es sich um einen Bezug auf die Ideen zur Wahrnehmung des Bischofs Berkeley (1685-1753), der behauptete, die Existenz bestehe ausschließlich darin, wahrgenommen zu werden (*esse est percipi*) – eine Vorstellung, die von manchen modernen Philosophen auf den Begriff des *subjektiven Idealismus* komprimiert wurde. Demnach besteht die Welt aus einer Reihe von Sinneswahrnehmungen und es gibt keine objektive Realität. Samuel Beckett gehörte zu denen, die von Berkeleys Ideen beeinflusst waren, vor allem von der Art kosmologischer Unordnung und ausufernder Matrix, die man daher mit der Welt assoziieren könnte, die durch eine Berkeley’sche Linse betrachtet wurde. [↑](#footnote-ref-3)
4. Dieser Text beruht auf einem Text des Autors, der abgedruckt wurde in *Intimately Unrelated: Isabel Nolan.* Hg. Seamus Kealy. The Model, Sligo/Irland / Musee d’art Moderne de St. Etienne, 2012. [↑](#footnote-ref-4)
5. Freeman J. Dyson. *The World, the Flesh and the Devil.* Dritter J.D. Bernal Vortrag, gehalten am Birkbeck College in London, 1972. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dieser Begriff stammt aus Michel Foucaults Schriften über *Biokraft* und *Biopolitik*, so zum Beispiel Foucault, Michel ‚The Birth of Biopolitics‘, in: *Michel Foucault, Ethics: Subjectivity and Truth*, hg. von Paul Rabinow, New York: The New Press 1997, S. 73-79. [↑](#footnote-ref-6)
7. Dieser Text über Ursula Mayers Arbeiten verdankt Walter Seidl, der über ihre Arbeiten geschrieben hat, vieles. [↑](#footnote-ref-7)
8. Aus dem Katalog: *Ragnar Kjartansson: Song.* Carnegie Museum of Art, 2011. [↑](#footnote-ref-8)