

OHNE ENDE

Sonja Engelhardt – Freya Hattenberger – Jinyoung Lee

Neues Kunstforum, Köln

27.09. – 01.10.2006

Ohne Ende

Der Ouroboros, die Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt, ist das alchemistische Symbol für die Endlosigkeit, die ewige Wiederkehr und eine zyklische Auffassung der Welt. Außerdem ist er ein Bild für das ‚Große Werk‘ in der Alchemie, wie auch für den kreativen Prozeß, das künstlerische Schaffen, für die Formwerdung, den Versuch, aus Bekanntem Neues entstehen zu lassen, das sich zugleich wiederum auf das Bestehende bezieht.

Als Verbildlichung der Einheit von Einem und Allem steht er im Zusammenhang der melancholischen Sehnsucht der Romantik, dem Wunsch nach ewiger Wiederkehr und Unendlichkeit, nach der Überwindung von Zeit und Vergänglichkeit.

Crying about the passing of time beschreibt die romantische Sehnsucht, das Verstreichen der Zeit aufzuhalten oder, wenn das auch unmöglich bleibt, immerhin im Bild festzuhalten, und ist zugleich der Titel eines DVD-Loops von Sonja Engelhardt, dessen Titel fast programmatisch den Ansatz ihrer Arbeit umreißt.

Ihre raumbezogenen Installationen wie *All Exclusive* (2006), die Photographie und Video, sowie Zeichnungen und Objekte kombinieren, balancieren bei ihrem Versuch, Zeitabläufe sichtbar zu machen und die Diskrepanz zwischen objektiv vergangener und subjektiv erlebter Zeit zu überwinden, an der Grenze von Sichtbarkeit und Benennbarkeit zu Unsichtbarkeit und Abstraktion.

Dies gilt auch für den DVD-Loop *2004*, eine Überlagerung jeweils einminütiger Videosequenzen, die Sonja Engelhardt in diesem Jahr täglich um die gleiche Uhrzeit ohne besondere Auswahl des Motivs aufzeichnete und zu einer Endlosschleife montierte. Ihre Schichtung läßt keine Erkennbarkeit mehr zu und erzeugt ein Rauschen, das eine unendliche räumliche und zeitliche Tiefe eröffnet.

Das Spiel mit dem Enthüllen und Verbergen, mit der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit, wie es auch Jinyoung Lee in ihren mit dem Scanner aufgenommenen, schemenhaften Selbstporträts aus der Serie *retrace* (2006) umkreist, erinnert an den romantischen Versuch, Flüchtiges festzuhalten und die Zeitlichkeit zu überwinden. Durch die Verfremdung bis zur Unkenntlichkeit scheint die Komplexität von Erinnerung und dem Verfügen über gelebte und erlebte Zeit auf. Gleich dem Verwischen ist auch die Überlagerung ein Anzeichen der Auflösung ins Abstrakte, ins Unsichtbare und Unsagbare.

Ohne Ende rührt hier an existentielle Fragen nach der Unendlichkeit, der Transzendenz und dem Absoluten. Sonja Engelhardt umkreist diese philosophischen Fragestellungen in einer formal reduzierten, strengen Eleganz, die an die inszenierten Performances sowie die plastischen, auf minimale, absolute Formen verdichteten Arbeiten von James Lee Byars erinnern, die sie durch ironische Anspielungen, wenn beispielsweise das Spiegelbild des Betrachters durch einen Neonhalbring von einem Heiligenschein überfangen wird (*Halo*, 2006), zugleich bricht und bestätigt.

Wie in den Schichtungen einzelner Momente gelebter Zeit in ihrer Videoarbeit *2004*, oder den Photographien der Serie *In my room* (2006), die eine Staffelung unterschiedlich weit geöffneter Türen zeigt, die sich in der Zeit auffächern oder wie ein Buch aufblättern, scheint das Erleben von Zeit auf die Wahrnehmung des Raumes übertragbar zu sein, wie es auch in der Photographie *Horizont* (2006) anklingt. Zugleich umkreisen die Photographien damit das Paradox gleichzeitiger Öffnung und Verslossenheit, das Marcel Duchamp zuspitzte, indem er in seinem Atelier in Paris eine Tür als Verbindung zwischen drei Räumen einbauen ließ (11, rue Larrey, Paris, 1927).

Die räumliche Tiefe von Zeit demonstriert auch Richard Wagner in seiner Oper *Parsifal* (1877-1882), in der er die Entwicklung des Protagonisten in die räumliche Dimension übersetzt: „Zum Raum ward hier die Zeit“, und Raum und Zeit in eins fallen läßt.

Eine räumliche Unendlichkeit kann im fiktiven Raum des Spiegelbildes entstehen, der sich, je nach Konstruktion, bis zum endlosen Raum erweitern läßt. Der Spiegel ermöglicht nicht nur die Verdoppelung und Vervielfachung bis zur Endlosigkeit, sondern stellt darüber hinaus eine punktuelle Unvollendetheit im Werk dar, die durch den Betrachter zu vollenden bleibt.

Diese funktionale Auslassung im Kunstwerk, die bei jeder Betrachtung und durch jeden Rezipienten immer wieder neu ausgefüllt werden kann und muß, ist mit Wolfgang Kemp als „Leerstelle“ zu

bezeichnen (Kemp, *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, 1985). Die wichtigste Prämisse der auf dem Konzept der Leerstelle basierenden Rezeptionsästhetik ist, daß jede einzelne Betrachtung, jede Interpretation verschieden ist, obwohl sie durch unzählige Faktoren bedingt ist, die im Kunstwerk und außerhalb von ihm liegen. Der Betrachter setzt somit in seiner spezifischen Betrachtungssituation durch das Konkretisieren ein – subjektives – Ende innerhalb der abstrakten Fülle des unendlichen Feldes von Möglichkeiten.

Intendierte konstruktive Leerstellen finden sich auch in Arbeiten, die suggestiv auf den menschlichen Körper verweisen, ohne ihn jedoch zu zeigen, so in Sonja Engelhardts *Birthmarks* (2006) oder den unbetitelten Langzeitaufnahmen ihres Schlafplatzes über Nacht (2004), wie auch in der Photographie der leeren Infrarotbestrahlungsliege aus Jinyoung Lees Serie *Poliklinik* (2006).

Der Spiegel stellt eine exemplarische Leerstelle dar, da diese sich als eine solche thematisiert und die konventionelle Erwartungshaltung des intendierten Betrachters verweigert, indem sie ihn selbst ins Bild setzt und dadurch das Verhältnis umkehrt: „Der Betrachter ist im Bild“, wie Wolfgang Kemp schreibt (Kemp, 1985). Indem ihm der Spiegel vorgehalten wird, provoziert die Leerstelle die Konfrontation des Betrachters mit sich selbst, reizt ihn, die Bedingungen und Möglichkeiten seines eigenen Seins zu hinterfragen.

Eine Rezeptionsvorgabe bildet dabei die von dem Kunsttheoretiker, Künstler und Architekten der italienischen Renaissance Leon Battista Alberti benannte „Betrachterfigur“ (Alberti, *De Pictura*, 1435), eine personengewandte Betrachteranweisung, die ihm ein Identifikationsangebot macht. So werden in der Malerei der Romantik als Rezeptionsangebot häufig Repoussoirfiguren eingesetzt, die die Position des Betrachters im Bild stellvertretend aufzeigen und ihm somit seinen Einstieg ins Bild erleichtern.

Freya Hattenberger übernimmt diese Rolle in ihren Videoperformances und Photographien meist selbst, indem sie ihren eigenen Körper ins Bild setzt. Er bildet zumeist den Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzung mit ihrer Rolle als Frau und Künstlerin, in der sie die Konstruktionen von Geschlecht und darauf basierende spezifische Rollenzuweisungen hinterfragt und die Repräsentation des weiblichen Körpers auch im Kontext des künstlerischen Schaffens thematisiert.

Ewige Mythen des Weiblichen beschreiben die Frau in zahllosen Variationen als Modell, als Objekt der Begierde, Quell der Inspiration sowie als Vase oder Gefäß. Dieses Bild bildet sowohl die traditionsreiche Folie als auch den Zündstoff für eine Videoperformance von 2004, die Freya Hattenberger zeigt, wie sie aus einer Flasche Coca-Cola trinkt, nach jedem Schluck rülpst und dies jedesmal *ich bin's* sagend kommentiert. In dieser Dekonstruktion werden zugleich tradierte Bilder von Weiblichkeit zitiert, mit feministischen Fragestellungen konfrontiert und ad absurdum geführt, indem sie mit dem pubertären, dabei zugleich fast banalen Versuch der Selbstvergewisserung kurzgeschlossen werden.

In vergleichbarer Weise setzt sich Freya Hattenberger auch mit überlieferten Mythen künstlerischen Schaffens, auseinander, die der Frau wiederholt eine einseitige Rolle zuschreiben. So verweist beispielsweise ihre Videoperformance *Sirene* (2006) auch aufgrund ihrer erotischen Anspielungen auf die Thematik der geschlechterspezifischen Rollenzuweisung und setzt dem vornehmlich männlich bestimmten Mythos des Künstlers eine weibliche Umdeutung entgegen.

Ein komplexes und enigmatisches Bild für das künstlerische Schaffen, das eindeutig sexuell konnotiert ist, stellt die Junggesellenmaschine in Marcel Duchamps „Großem Glas“ *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar) aus den Jahren 1915-1923 dar, das in Freya Hattenbergers interaktiver Klanginstallation *vier bräute* (2005) aus vier als funktionale Ready-Mades eingesetzten Heißgebläsehandrocknern persifliert wird.

Sehr viel gängiger und klischeehafter ist die Zuweisung der Rolle des weiblichen Modells - die Frau ist hier zugleich das Objekt des Bildes wie auch der Begierde, womit sich Freya Hattenberger auch in ihren Photographien mit dem Titel *I love Jürgen Teller* (2006) auseinandersetzt. Wie auch die Klanginstallation *vier bräute*, so erschöpfen sich auch diese Photographien nicht im Aufzeigen des Dualismus von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern verweisen auf die komplexe Reziprozität der Beziehung der Geschlechter, indem die Künstlerin sich zugleich als das Modell des Photos, sowie als weiblicher Fan oder Groupie des Photographen darstellt.

Wird der weibliche Körper Gegenstand des Bildes, wird die Frau zum Objekt – nicht nur des Bildes, sondern auch der Begierde, wodurch sich ein komplexes Spiel mit dem vielschichtigen Verhältnis von Körper und Bild entspinnt, das auch in Sonja Engelhardts photographischer Dokumentation verschiedener Porno-Videokabinen *Walhalla, Planet Sexy, Paradise (upstairs)* angesprochen wird.

Die körperliche Präsenz der Künstlerin wird in Freya Hattenbergers Arbeiten immer durch (technisch generierte) Bilder vermittelt, die ihre Bildlichkeit durchaus zur Schau stellen, wenn beispielsweise das Videobild *ich bin's* das Spiegelbild der Protagonistin zeigt, also ihr Sein, dessen sie sich vergewissert,

sich für den Betrachter vielmehr als ein gespiegeltes Bild ihres Seins darstellt, so dass ihre Selbstversicherung durch die vielfache mediale Vermittlung fast zu einem Kommentar romantischer Ironie wird.

Freya Hattenberger verhandelt die Frage nach der Weiblichkeit nicht ausschließlich im Zusammenhang von künstlerischem Schaffen, sie bleibt nicht bei gender-theoretischen Fragestellungen und feministischen Kritikpunkten stehen, sondern lässt eine Übertragbarkeit auf existentielle Fragestellungen und allgemeingültige Bedeutungsdimensionen anklingen. Indem sie den Körper ins Bild zu setzt, seine Bedürfnisse (*p.e.t.*, 2005, Videoperformance), wie auch seine Möglichkeiten und Grenzen veranschaulicht, stellt sie sich in die Tradition der Performance Kunst, die in außerordentlichem Maße mit der Präsenz des Körpers arbeitet und auf eine Übertragung auf die Untersuchung allgemein menschlicher Konditionen angelegt ist. So schreitet der Kurzfilm *9uhr39* (2001-2005) vom Persönlichem zum Allgemeinen fort und lässt eine Erweiterung auf einen politischen, historischen Horizont hin aufscheinen.

Zentral bleibt dabei jedoch immer das Bild vom Körper, seine Inszenierung, die untrennbar mit dem Glauben an das Bild verknüpft ist, wie sie für die Ikone wesenhaft ist. Dieser Glaube an die Identität von Bild und (Bild-) Gegenstand ist das Thema der Photoarbeit *Bronze von Serclaes, Brüssel*, 2005, von Jinyoung Lee, die den Körper, oder vielmehr sein Bild, im Prozess der Auflösung durch die Medialisierung festhalten, die immer auch eine Form der Vergegenständlichung ist, und zu einer Fragmentarisierung des Körpers führt, wie sie sich auch in Freya Hattenbergers Videoinstallation *not a venus* verbildlicht, die einen weiblichen Körper geradezu zerlegt, indem zwei Monitoren die Füße und den Kopf einer Frau jeweils in nahem Anschnitt zeigen.

Auf gleiche Weise, wie der Körper Gegenstand des Bildes wird, kann er auch zum Objekt der medizinischen Untersuchung werden, und droht, dann in eine Maschinerie zu geraten, die eine Dichotomie von natürlich und künstlich entstehen lässt, welche in ihrer Kontrastierung drängend die Frage nach der Zeitlichkeit, nach der (körperlichen) Endlichkeit stellt, durch die das menschliche Sein, dessen Bedingungen hier erforscht werden, grundlegend bestimmt ist

Jinyoung Lees Photographien aus der Serie *Poliklinik* (2006) zeigen den Menschen als einzig natürliches Wesen in der völlig künstlichen, technischen (dabei jedoch von ihm selbst geschaffenen) Umgebung. In diesem Umfeld, in dem er selbst fast zum Fremdkörper wird, wirkt er wie erstarrt oder gleich einem Film- oder Videostandbild eingefroren und erinnert an den in Formaldehyd konservierten Tigerhai des „Young British Artist“ Damien Hirst mit dem suggestiven Titel *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (Die physische Unmöglichkeit des Todes in der Vorstellung eines Lebenden, 1991).

Reduziert auf seine Körperlichkeit bestimmt sich der Mensch wesentlich durch seine Endlichkeit. Die lebenserhaltende oder -verlängernde Technik der modernen Medizin lindert die existentielle Angst nur kaum, vermag sie doch die Sterblichkeit des menschlichen Seins nur bedingt aufzuhalten. Hier oszillieren die Angst vor der Maschinisierung des Todes mit der Sehnsucht nach der Überwindung der eigenen Zeitlichkeit, denn die hochtechnisierte Medizin entspringt und dient zugleich der zutiefst menschlichen Sehnsucht nach der Überwindung der eigenen (körperlichen) Endlichkeit.

Das Hadern mit der Begrenztheit des eigenen Seins ist der romantischen Melancholie wesenhaft, die in zahlreichen Arbeiten mitschwingt, beispielsweise wenn Sonja Engelhardt „I have to die“ in Spiegelschrift auf die Stirn stempelt (*Stempel*, 2002), um nur dem Gezeichneten bewußt macht, was letztlich jeder weiß.

Gemäß der romantischen Sehnsucht, Vergängliches in Bleibendes zu überführen, porträtiert Jinyoung Lee sich selbst. Sie greift für ihre Photoarbeit *retrace* auf ihren eigenen Körper zurück, dessen Bild sie allerdings erreicht sie durch die Verwendung eines Scanners als langzeitbelichtende Kamera einen hohen Grad an Verfremdung, der dem Bildnis etwas unheimliches verleiht, das den Menschen im Sinne der Bestimmung des Unheimlichen durch Sigmund Freud das verdrängte Vertraute schreckhaft wiedererkennen läßt (Freud, *Das Unheimliche*, 1919), und ihn mit seiner Sterblichkeit konfrontiert, die er als aufgeklärter Mensch zwar rational akzeptiert hat, die jedoch zugleich zu seinen unfaßbaren und nicht hinnehmbaren Vorstellungen gehört.

Ihre Versuche, das Ephemere festzuhalten und Erscheinungen sichtbar zu machen, lassen ihre flüchtigen Selbstporträts, die sich fast wie platonische Schatten an der Höhlenwand abzeichnen, an die photographischen Experimente während verschiedener Séancen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erinnern, die zugleich die Schatten der herbeigerufenen Geister auf lichtempfindliches Papier bannen und damit zugleich deren Existenz sowie den Erfolg der spiritistischen Sitzungen unter Beweis stellen sollten.

Die Photographie entspringt wie andere Bildmedien auch, der melancholischen Sehnsucht, Vergängliches festzuhalten, Unsichtbares im Bild sichtbar und beständig zu machen, die eigene Endlichkeit zu überwinden.

Ohne Ende ist somit auch ein romantischer Kommentar auf die so oft beschworene These vom Ende der Kunst (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 1832-45), der vielmehr dem Bild des Ouroboros entspricht, der das Flüchtige mit dem Ewigen in sich vereint.