

Bistro 21

Hermann-Liebmann-Straße 88

04315 Leipzig

www.bistro21.org

VON DER UNFÄHIGKEIT, MIT LEEREN HÄNDEN ZU SPRECHEN

*Yes, so Cripple-Pig was happy
Screamed „I just completely love you!“
And there's no rhyme or reason
I'm changing like the seasons
Watch! I'll even cut off my finger
It will grow back like a Starfish!
Anthony & the Johnsons*

Sie treten auf wie Krieger: geschunden und stolz. Sie haben eine Geschichte, haben sich in ihr behauptet und bewahrt und tun dies auch jetzt, dem fremden Blick ausgesetzt. Sie sind Überlebende eines Kampfes mit der Sprache, mit der Einsamkeit, mit der Bedeutungslosigkeit, der Liebe, der Schönheit und vielleicht letztlich mit der Wahrheit. Ob sie Gewinner sind oder Verlierer in diesem Kampf – sie sind am Leben; auf ungeheuerliche Weise sind sie am Leben. Sie humpeln auf eineinhalb Beinen, strecken die Zunge heraus, singen, gähnen, rotten sich zu Protestversammlungen zusammen. In ihnen schlägt ein gleichmäßiges Herz, wie ein Gesetz, wie eine neue Ordnung und allem zum Trotz.

Die Bilder von Franziska Reinbothe sind nicht Ausdruck von etwas, sie sind keine Objekte, sie sind zum Gegenüber geworden, zum Wesen, zum Anderen, das uns in seiner Versehrtheit aufstört, in seiner Fremdheit beunruhigt. Insofern kann es an dieser Stelle nicht um Betrachtung, nicht um bloße Wahrnehmung gehen, sondern um Begegnung. Die Begegnung mit den versehrten Fremden rüttelt an der Selbstruhe des Betrachters; die Ordnung, das Regelwerk der eigenen Welt wird als bloßes Eigenes hinterfragt und überführt. Die Erscheinung des Anderen in der Welt des Selbst nennt Emanuel Lévinas *Antlitz* und es ist dieses Gesicht, was spricht, was sich mitteilt und das Selbst in einen Dialog und damit in eine Verantwortung zwingt, eine Beteiligung, eine Berührung.

„Denn die Gegenwart vor einem Antlitz, meine Orientierung auf den Anderen hin, kann die Gier des Blickes nur dadurch verlieren, dass sie sich in Großmut verwandelt, unfähig, den Anderen mit leeren Händen anzusprechen. Diese Beziehung über die Dinge, die von nun an der Möglichkeit nach gemeinsam sind, d.h. fähig, gesagt zu werden – ist die Beziehung der Rede. Die Weise des Anderen sich darzustellen, indem er die Idee des Anderen in mir überschreitet, nennen wir nun Antlitz. Diese Weise besteht nicht darin, vor meinem Blick als Thema aufzutreten, sich als ein Ganzes von Qualitäten, in denen sich ein Bild gestaltet, auszubreiten. In jedem Augenblick zerstört und überflutet das Antlitz des Anderen das plastische Bild, das er mir hinterläßt, überschreitet er die

Franziska Reinbothe

Brushing against Objects

30.03.17 – 23.04.17

Idee, die nach meinem Maß und nach dem Maß ihres ideatum ist – die adäquate Idee. Das Antlitz manifestiert sich nicht in diesen Qualitäten, sondern $\kappa\alpha\theta'auto\varsigma$. Das Antlitz drückt sich aus.“ Emanuel Lévinas: Totalität und Unendlichkeit

Die Künstlerin selbst agiert als Subjekt, als im wörtlichen Sinne Unterworfenen: Franziska Reinbothe ist Arbeiterin, stellt sich in den Dienst der Anderen, die ihr im Arbeitsprozess begegnen, beinahe demütig, misstrauisch gegen die eigenen Entscheidungen, die ihr willkürlich erscheinen, beliebig und deshalb unwahr. Eine Reihe von Bildkörpern steht in ihrem Atelier, unendlich tiefes Indigo ist an ihnen, eine Farbe, bei der die Künstlerin das Gefühl hat „sie nicht erklären zu müssen“.

Um die eigenen Logiken und Gesetzmäßigkeiten zu verstehen, hinterfragt sie die ihres Materials. Farbe lässt sich da nennen, Pigment, Sprühlack, Leinwand, Folie – Materialien einer Malerin. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich die Verwendung eher unüblicher Ingredienzien wie Speiseöl, Mehl oder Zucker in früheren Arbeiten, oder aktuell Forstmarker, Armierungs- und Tapezierfolie oder auch Pappe; ein Besen wird ihr zum Pinsel, der die „Farbe“ mehr aufschrubbt als -trägt. Mehr noch jedoch als das eher dem kunstfernen Alltag entlehnte Material fällt die Deformation ursprünglich aufgespannter Leinwandfläche auf, die auf einen skulpturalen Eingriff nach dem Akt des Malens schließen lässt. So bewegt sich die Künstlerin innerhalb ihres Genres und befragt dennoch seine Grenzen beständig. Diese Investigation ist keine tastende, kennt keine Vorsicht, kein manipulatives Feingefühl, nein, der dialogische Zweifel am Werk tritt hier mit lustvoller Gewaltbereitschaft und sinnlicher Handgreiflichkeit auf. Prägnant hält ein Moment nach aus der eigenen Arbeitsbeschreibung Reinbothes, in der sie die getrocknete Leinwand nimmt und mit dem Knie das Holzkreuz aufhebt, dem Rahmen, der ja Regel und Form repräsentiert, der im wahrsten Sinne maßgeblich ist, das Rückgrat bricht. Warum? Vielleicht um dem Material eine Wahrheit abzutrotzen, die sich hinter seiner ursprünglichen Unversehrtheit verbirgt? Georg Büchner lässt seinen Danton zweifeln an einer solchen Suche:

„Es wurde ein Fehler gemacht, wie wir geschaffen wurden; es fehlt uns etwas, ich habe keinen Namen dafür – aber wir werden es einander nicht aus den Eingeweiden herauswählen, was sollen wir uns drum die Leiber aufbrechen? Geht, wir sind elende Alchymisten!“

Georg Büchner: Dantons Tod

Franziska Reinbothe belässt es nicht bei einer Beschauung der aufgebrochenen Leiber ihrer Bildwesen, gewiss, sie reißt, schneidet, bricht, sägt, um dann eine neue Ordnung herzustellen, die nicht

materialdeterminiert ist, sondern sich am Ausdruckswillen jenes Anderen, dem sie im Prozess begegnet, orientiert. Wie in der Predigt Salomos hat Zerreißen hier seine Zeit und Zunähen auch, Reden und Schweigen. (vgl. *Der Prediger Salomo, Nach der dt. Übers. Martin Luthers*)

Und es ist wohl die Rede, um die es hier geht, um jemanden, der etwas spricht, um etwas, das sich ausdrückt. Erst mit dem Einsetzen dieser Rede entsteht die Möglichkeit eines Loslassens. Eine Arbeit ist für sie dann fertig, wenn sie etwas macht, sagt die Künstlerin. Etwas machen bedeutet handeln, bedeutet eingreifen, sichtbar werden, laut werden, sprechen und tätig sein, bedeutet Aktivität und richtet sich damit entschieden gegen die Passivität der bloßen Rezeption. Wenn die Entscheidungen für und gegen Farben, denen nicht getraut werden kann, für oder gegen ein Format, einen Halt, eine Komposition, eine Norm getroffen und revidiert und damit wieder getroffen wurden, dann entsteht womöglich eine Gültigkeit, die hier vielleicht einen Friedenspakt meint, dem ein kleines Vertrauen folgt, das wachsen darf unter dem fremden Blick. Ob er wahr spricht, das überlässt sie dem Anderen, den sie gehen lässt. Der Versuch einer Wahrhaftigkeit manifestiert sich schließlich in der Spur, die der Dialog, der Arbeitsprozess hinterlässt. Die Verwendung liegt transparent da, keine Kaschierung, keine Verortung unter einen Anschein wird hier angestrebt. In diesem Sinne sind die Arbeiten von Franziska Reinbothe erzählerisch und verschlossen zugleich.

Wie aber soll eine Begegnung stattfinden mit diesen Wesen, die unter der Hand von Franziska Reinbothe heraus tun? Die so offen ihre Genese erzählen und so zugeknöpft ihre Geheimnisse verwalten? Die Künstlerin setzt mit der Titelgebung einen lakonischen Punkt an das Ende des stattgefundenen Dialoges. Mit Titeln wie „Tante Giselas Kleid sitzt straff“ oder „ja, ja nice – aber viel zu konstruiert“ erfolgt bewusst ein Moment der Distanzierung. Wie ein Verweis in eine ganz andere Geschichte, ein ironisches Irrlicht, legt sie eine Spur in eine verschiedene Richtung und lässt damit die Freiheit eines neuen Gespräches zu. Es scheint also, als liebe sie den Anderen gehen, dass er einem gänzlich Anderem zum Nächsten werde. Allein, an ihren Fingern verbleibt eine Spur von Indigo, die erzählt von einem Dialog, der mit vollen Händen war.

Text: Anne Brannys

Bistro 21

Hermann-Liebmann-Straße 88

04315 Leipzig

www.bistro21.org

RESONANZ DER PROVOKATIONEN

Die krächzenden, säuselnden, fordernden und verklingenden Stimmen in der Installation *Poetic Equation #2* beschwören einen Körper. Gliedmaß für Gliedmaß benennen sie seine Teile, schreiten ihn ab, fragen nach seiner Hand und seiner Zunge, lassen seinen Bauch erklingen oder den Hall ihrer Stimmen an seiner Brust brechen. Zu sehen und zu berühren ist dieser Körper in der Klang-Installation von Katharina Zimmerhackl nicht, weder die Körper der Sängerinnen noch die der ZuschauerInnen werden mit ihm identisch. Doch seine historische Referenz, die ästhetische Steilvorlage der besungenen Gesten und Körperpartien, ist eine visuelle Provokation: Die Fotografien hysterischer Frauen aus den Pariser Kliniken der Salpêtrière des 19. Jahrhunderts, Ergebnis einer obsessiven Bilder- und Wissensproduktion von uneindeutigen Erscheinungsformen des weiblichen Körpers.

Als hysterisch wird hier mangels genauerer Kenntnis biologischer und psychischer Zusammenhänge nahezu jedes sozial-normativ abweichende Verhalten subsummiert: vom häufigen Erröten einer vermeintlichen ‚Patientin‘ über deren epileptischen Anfall mit Spastiken bis hin zu ihrem lautstarken Widerspruch gegen die patriarchale Autorität. Das verbindende Element all dieser angeblichen Erscheinungsformen des Hysterischen ist eine intensive Visualität. Das Interesse in der Salpêtrière gilt dabei in besonderem Maße dem spektakulären Körper der Oberfläche und Sichtbarkeit, der vor den Augen wissenschaftlicher Betrachtung anatomisch verblüffende Verrenkungen zeigt, ikonografisch gewordene Posen einnimmt oder Halluzinationen eigener biografischer Szenen zum Besten gibt. Die Hysterie ist ein Krankheits-Bild. Ihr Symptom markiert einen visuellen Platzhalter, der sich für eine unbekannte und doch scheinbar evidente physiologische Ursache, für eine verborgene Ratio der sicht- aber nicht deutbaren weiblichen Körperlichkeit verbürgen soll. Der in Szene gesetzte hysterische Körper wird zum Umschlagpunkt der Aushandlung bürgerlicher Normalität, die sich in der Reibung an ihrem ‚Störfall Hysterie‘ überhaupt erst konstituiert. Die Hysterie des 19. Jahrhunderts ist das Paradebeispiel eines mit Hilfe des jungen Mediums Fotografie technisch reproduzierbaren Körpers, den sich der Objektivitätsglaube der Wissenschaft gefügig macht. Dieser Körper wird immer wieder seinen Niederschlag in der Kunst finden, von den Surrealisten verehrt und Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* zur Referenz gemacht werden oder in der Malerei Francis Bacons als Wiedergänger erscheinen.

Katharina Zimmerhackls künstlerische Studie *Hysterie/History* von 2016 hat diesen kulturgeschichtlichen Zusammenhang der Produktion und der

Faszination des weiblichen Ausnahmezustands in ihrer Bearbeitungen des Bildmaterials aus der Salpêtrière aufgegriffen. Die Studie ist darin gedanklicher und ästhetischer Ausgangspunkt für *Poetic Equation #2*, aber vor allem der Aufmerksamkeit der Künstlerin für das grotesk im Bild festgehaltene körperliche Empfinden der Hysterikerinnen.

Die Ausbildung hysterischer Symptome durch die Frauen des 19. Jahrhunderts ist kein Zufall. In der Geschichte moderner gesellschaftlicher Entmündigungserfahrungen kommt der hysterischen Weiblichkeit eine zugespitzte Exemplarizität zu: So groß ist das Auseinanderklaffen von stereotypen Rollenerwartung zu den Bildungshorizonten und subjektiven Selbsterfahrung bürgerlicher Frauen. So subtil ist die Gewalt an ihren Körpern durch die vorgebliche medizinische Sorge, so rückständig brutal die Praxis ihrer systematischen Internierung. Wer die Situation dieser Frauen heute analysiert, kann sich über ihr Ausagieren im Schreien und Gestikulieren kaum wundern. In großer Klarheit zeigen Katharina Zimmerhackls Arbeiten die hysterischen Gebärden und Symptome: Als künstlich produzierte, für das Bild erzwungene und ebenso als Gesten eines nicht zu seinem Recht gekommenen Begehrens auf eine andere Lebensweise. Letzteres scheint weiterhin unerhört in den historischen Bildquellen auf und wirkt in den Bearbeitungen von *Hysterie/History* fort. In *Poetic Equation #2* gibt es ein Durchklingen dieses Begehrens. Die im Raum der Installation verteilten Stimmen der Sängerinnen greifen klanglich das Zwangsverhältnis und den körperlich entfremdeten Wiederholungscharakter auf, der die Gesten der Hysterie bestimmt. Die Stimmen gleichen sich der Hysterie an, zu deren historisch klassischen Merkmalen die brüchige weibliche Artikulation gehört. Noch bei Sigmund Freud, der später gemeinsam mit seinen hysterischen Patientinnen eine Gesprächs-therapie ihres Leidens entwickeln wird, findet sich in den ersten Beschreibungen der Krankheit 1895 die uneingestandene Parodie der hysterischen Sprache als ein Gurren und Klackern:

„[Emmy von N.] spricht wie mühselig, mit leiser Stimme, gelegentlich durch spastische Sprachstockung bis zum Stottern unterbrochen. Dabei hält sie die Finger ineinander verschränkt. Häufig tickartige Zuckungen im Gesicht und an den Halsmuskeln. Ferner unterbricht sie sich häufig in der Rede, um ein eigentümliches Schnalzen hervorzubringen, das ich nicht nachahmen kann. [...] Dieses Schnalzen bestand aus mehreren Tempi; jagdkundige Kollegen, die es hörten, verglichen dessen Endlaute mit dem Balzen eines Auerhahns.“

Auch in *Poetic Equation #2* entfernen sich die Stimmen vom normierten Klang bürgerlichen Sprachgebrauchs, von der wohltemperierten

Brushing against Objects

30.03.17 – 23.04.17

Tonalität. Doch machen sie gerade darin den Eindruck, selbstbewusst ihren eigenen Körper Glied für Glied im sprachlichen Abschreiten zu untersuchen und ihn sich im Klang verwandelt anzuzeigen. Der Raum der Installation deutet mit den fleischigen, weichen Schaumstoffbahnen den hermetischen und selbstbezüglichen Erfahrungsraum der Hysterie von innen heraus an. Ein weiteres Abbild der Hysterie wird hierbei jedoch vermieden. Vielmehr ereignet sich eine Hinwendung zu dem entstellten Begehren hysterischer Gesten, die hier keine Deutung durch eine souveräne Außenperspektive verlangen. Die Bezugnahme auf den hysterischen Körper im Medium der Stimme folgt einer genauen Partitur. Sie ist darin nicht auf eine authentische Wiederherstellung historischen Leids angelegt, die ohnehin nur misslingen könnte. Im (Klang-)Raum von *Poetic Equation #2* soll die Gewalterfahrung, die die Hysterikerinnen wohl einst machen mussten, weder realistisch inkarniert noch getilgt werden. Katharina Zimmerhackls künstlerische Praxis arbeitet mit einer Trennung einzelner performativer Raumelemente und sinnlicher Aktionspotenziale: die Stimme, die den hysterischen Körper Teil für Teil auf die Bühne bittet, wo dieser jedoch nie in Erscheinung tritt; haptische und optische Referenzen auf Haut und Fleisch dieses Körpers, die aber pragmatisch betrachtet nie leugnen, einfach Flächen des White-Cube zu bleiben. Hysterische Körperlichkeit konkretisiert sich hier gerade, insofern sie mittelbar erfahrbar wird. Die Provokation des historischen Materials klingt fort.

Text: Jeanne Bindernagel

Katharina Zimmerhackl