

Ich bin viele - oder die Unmöglichkeit der Selbstdarstellung = Je suis plusieurs ou l'impossibilité de la représentation de soi = Io sono tanti, ovvero l'impossibilità della rappresentazione di se stessi = Jau sun blers u la nunpussaiudad da la repres...

Autor(en): **Krebs, Edith**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **- (1999)**

Heft 2: **Selbstportrait**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-624849>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ich bin viele – oder die Unmöglichkeit der Selbstdarstellung

«I'll be your mirror» («Ich will dein Spiegel sein»), lautet der

Schriftzug auf einer Fotografie von Urs Lüthi aus dem

Jahr 1972. Mit trotzig verschränkten Armen blickt der damals

25-jährige Künstler mit ernstem und zugleich fragendem

Gesichtsausdruck in die Kamera, so als ob er sie, die Kamera,

oder vielmehr uns von seinem Vorhaben überzeugen wollte.

Im Unterschied zu späteren Arbeiten Lüthi, die viel stärker den Charakter einer Inszenierung aufweisen, stellt sich der Künstler in dieser frontalen Aufnahme in den Mittelpunkt und unterstreicht durch das «ich» in der Textzeile den persönlichen Standort, von dem aus er spricht und schaut. Gleichzeitig aber wendet sich Lüthi ganz direkt an ein Gegenüber, an einen potenziellen Betrachter und bietet sich als dessen Spiegelbild an. Durch die Verweiblichung seiner eigenen Gestalt durch Haartracht, Kleidung und Schminke, wie sie für viele frühen Fotoarbeiten Lüthi bezeichnend ist, kann sich aber auch eine weibliche Betrachterin angesprochen fühlen. Die ambivalente Geschlechtsidentität des Protagonisten stellt ganz generell die starren Geschlechterrollen in unserer Gesellschaft in Frage.

In einem Interview mit Jean-Christophe Ammann aus dem Jahr 1973 sagte Urs Lüthi: «Das Bild ist etwas Abstraktes und hat eigentlich nur noch wenig mit mir zu tun. Ich gehe mit mir selbst wie mit einer fremden Person um. Wenn ich aber trotzdem immer wieder meine eigene Person wähle, so deshalb, weil ich zu ihr die meisten Beziehungen habe. Das Bild als Bild wird somit realer, denn ich versuche, die vielschichtigen Aspekte, die mit meiner Person in Zusammenhang stehen, auszuleuchten.»¹ Die Zurschaustellung der eigenen Person in den Fotoarbeiten von Urs Lüthi – und das gilt für viele andere Künstlerinnen und Künstler, die ihre eigene Person im Sinne einer Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung in ihr Werk einbringen – folgt also weniger narzisstischen Impulsen, wie Lüthi vielfach vorgeworfen wurde, sondern strebt eine Reflexion – im doppelten Wortsinn von Widerspiegeln und Nachdenken – psychischer Befindlichkeiten und sozialer Rollenbilder an.

Das Selbstporträt als Medium der Selbstreflexion

Ein Aspekt, der im Zusammenhang mit Urs Lüthi's Fo-

toarbeiten aus den Jahren 1970–75 nur selten angesprochen wird, ist die enge Verbindung zur Tradition des Selbstporträts in der Malerei. Seit der Renaissance hat diese Bildgattung nicht nur die Funktion, das Bild und damit die Person des Künstlers für die Nachwelt zu erhalten, sondern war auch immer ein Medium der Selbstreflexion und damit auch der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft. Der erste Künstler in der Geschichte der Malerei, der von seinem eigenen Bild geradezu besessen war, hiess Albrecht Dürer. Kein Künstler vor ihm hat eine so grosse Anzahl von Selbstporträts gemalt. Ein Selbstporträt aus dem Jahr 1500, das sich in der Alten Pinakothek in München befindet, zeigt den Maler in strenger Frontalität, wie sie für Christusdarstellungen seit der byzantinischen Kunst bezeichnend war. Was damals und heute als Akt der Überheblichkeit oder gar Blasphemie gedeutet werden kann, verweist gleichzeitig auf den Mythos des Künstlers als Genie, der seit der Renaissance zunehmend an Bedeutung gewann: Als schöpferisches Individuum leitet der Künstler seine Begabung von der Schöpferkraft Gottes ab und hat durch seine Kunst Anteil an dieser göttlichen Kraft.² Die grosse Anzahl Selbstporträts im Werk Dürers und die vielen unterschiedlichen Darstellungsformen, die er dafür wählte, sind aber auch ein deutliches Zeichen dafür, dass sich die gesellschaftliche Rolle des Künstlers damals im Wandel befand: Während in seiner deutschen Heimat der Künstler immer noch als geschickter Handwerker galt, hatte Dürer während seines Italienaufenthaltes erfahren, welche hohe soziale Wertschätzung dem Künstler dort entgegengebracht wurde. Dürers Selbstporträts zeigen den Künstler bei einer Art Kostümprobe, doch offenbar will ihm keine der versuchs halber eingenommenen Rollen so richtig passen.³

Durch die Dominanz der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert hat die Darstellung des Menschen und somit auch die Tradition des Selbstporträts einen empfindlichen Bruch erfahren – eine Entwicklung übrigens, die von konservativen und mitunter auch dem Faschismus nahe stehende Kulturpessimisten wie Hans Sedlmayr als «Verlust der Mitte»⁴ und als Symptom einer antihumanistischen, im Verfall stehenden Moderne gedeutet wurde. Selbst im Surrealismus war das Selbstporträt verpönt. Um ihre innere Befindlichkeit zum Ausdruck zu bringen, wählten die surrealistischen Maler andere Ausdrucksformen und Motive. So sind zum Beispiel Darstellungen von Frauen im Surrealismus auffällig häufig und ein deutliches Indiz

Seite 7:

Urs Lüthi

«I'll be your mirror», 1972

Foto auf Leinwand

100 × 95 cm

© Urs Lüthi





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.^v 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 intensivierete 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 «Elektrokardiogramm 304/303» von 1979 posiert die Künstlerin in einem schmalen Korridor, dessen Wände mit einem schwarzweissen 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

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}

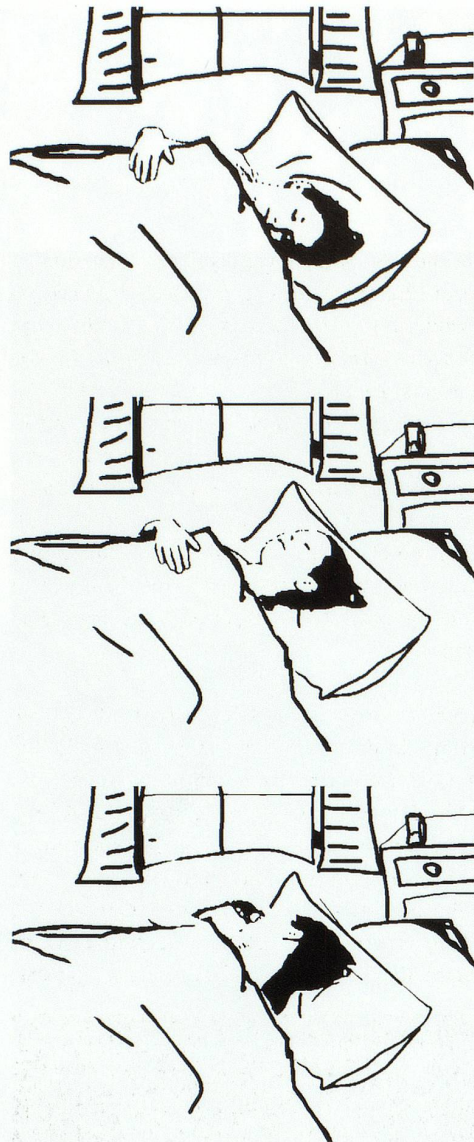
Kennzeichnend für Manon ist die Ambivalenz, mit der sie sich selbst ins Bild setzt: Während das Einzelbild auf den ersten Blick als Verdoppelung oder Überhöhung des Klischees der erotischen Frau erscheinen mag, macht die Abfolge der Bilder und ihre bewusste Inszenierung klar, dass die Künstlerin um die 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-

chen 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 Alterwerdens 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 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 gefähr-
 lich, 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.»*^x 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.»*^{x1}

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.^{xii} 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

Io sono tanti, ovvero l'impossibilità della rappresentazione di se stessi

Negli esempi presentati si può solo accennare alle infinite possibilità offerte dalla moltiplicazione dei media per rappresentare se stessi, e la messa in scena di se stessi, in contrapposizione al dipinto di un autoritratto. Nella nostra società postindustriale invasa dai mezzi d'informazione, lo statuto del soggetto, da sempre precario – come pure il ruolo dell'artista – ha subito trasformazioni radicali nel suo modo di essere. Della rappresentazione della personalità dell'artista come prototipo della moderna individualità non è rimasto granché. Offerte di identità ed individualità si trovano oggi principalmente nei mass media e non più nel mondo dell'arte. La personale disposizione di molti artisti e la tendenza a rappresentare piccoli eventi o stati d'animo che spesso sembrano privati, possono essere interpretati come perplessità nei confronti delle sublimi esigenze dell'arte. Vogliano offrirci solo uno specchio. Chi però si riflette in questo specchio potrà constatare con spavento o sollievo: io sono tanti.

auch die Nennung ihres eigenen Namens in den Titeln vermeiden, um einen direkten Rückschluss auf ihre Person zu vereiteln.

Die fatale Verwechslung von Bild und Person

Pipilotti Rist, eine inzwischen international bekannte Künstlerin, ist noch in einem viel stärkeren Mass von diesem Rückkoppelungseffekt auf ihre Person betroffen und wehrt sich entschieden gegen eine derart eindimensionale und voyeuristische Art der Rezeption: *«Ich sehe meine Arbeit nicht als Öffnen von privaten Intimitäten. Ich unterscheide sehr wohl zwischen mir als verschiedenfacettiger Person und der sogenannten Privatheit – kritischer oder poetischer –, die ich in einem Werk veröffentliche. Natürlich ist mein Ausgangspunkt immer extrem persönlich, aber dann durchläuft das Projekt viele Arbeitsstufen, in denen ich permanent eine allgemein gültige Relevanz sicherstellen muss. (...) Oft muss ich den anfänglich subjektiven Ansatz explizit relativieren. Es geht in meinen Arbeiten nicht um mich als Person. (...) Klar kann man eine Arbeit nicht vollkommen vom Produzenten losgelöst sehen, zumal er auch ein relativ kommunikativer Mensch ist wie ich, das ist einfach mein Charakter. (...) Gewisse Selbstinszenierungen sind natürlich in meiner Medienpräsenz mit drin wie bei jedem noch so sperrigen Kollegen. Aber die Situation könnte aus der Hand schlüpfen, wenn dann die Arbeit selbst auch als Selbstinszenierung empfunden wird.»^{xiii}*

Bei **Ugo Rondinone**, der in seinem Werk nur gelegentlich als Selbstdarsteller erscheint, ist die Gefahr einer Identifizierung mit seiner Person gering. Die Serie «I don't live here anymore» (1996) zum Beispiel, wo der Künstler sein Konterfei in die Körper von Models hineinkopiert und damit eine androgyne Gestalt kreiert, ist gerade deshalb so verwirrend, weil es sich – im Gegensatz zu Transvestiten etwa, bei denen das ursprüngliche Geschlecht durch die Maskerade hindurch schimmert – klar um einen weiblichen Körper und ein männliches Gesicht handelt. Zudem ist das digitale Bildverfahren so offensichtlich, dass eine Gleichsetzung mit der Person des Künstlers ausser Frage steht. Natürlich bleibt dem voyeuristisch veranlagten Betrachter immer noch die Möglichkeit, diese Bildmontagen als private Wunschphantasien des Künstlers zu interpretieren und damit durch die Hintertüre doch wieder eine Verbindung zwischen Dargestelltem und Darsteller einzuschmuggeln. Dieselbe Strategie der fiktiven Selbstinszenierung prägen auch Rondinones comicsartige «Tagebücher», die der Künstler seit 1992 führt: Der Supermann, der keiner

ist und deutlich des Künstlers Züge trägt, übertrifft als neurotischer Charakter mit ausschweifendem Lebensstil die wildesten Kleinbürgerphantasien über das Künstlerleben. *«Solche gezielt eingesetzte Momente der Verunsicherung, des Zweifels, der Verunreinigung, der Fälschung, der (selbst-)ironischen Subversion, der maliziösen Mimikry sind bei Rondinone weder Apologetentum noch postmodernes Verwirrspiel, sondern ein Mittel, die Ambiguität des eigenen Künstlerdaseins zu verdeutlichen»^{xiv}* schrieb Christoph Doswald 1996 über Ugo Rondinone, und ein anderer Autor hat erst kürzlich das ganze Werk Rondinones als Arbeit an einer fiktiven Biografie bezeichnet.^{xv}

Im Unterschied zur eingangs skizzierten Tradition des Selbstporträts, in der die Reflexion der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers im Zentrum stand, hat die künstlerische Praxis der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung heute eine Komplexität angenommen, die jede eingleisige Deutung verbietet. Bereits die erwähnten Beispiele aus den 70er-Jahren haben gezeigt, dass das Erscheinen des Künstlers in seinem Werk in keiner Weise für Authentizität bürgt. Im Gegenteil,





Seite 12:

Corinne Güdemann

«**Ich und die Andern**», 1997

Öl auf Holz, 34×43 cm

© Corinne Güdemann

Seite 13:

Corinne Güdemann

«**Der subjektive Blick**»,

Bild Nr. 5, 1996

36×29 cm

Öl auf Holz

© Corinne Güdemann

das Element der Maskerade, das viele dieser Arbeiten auszeichnet, entlarvt die tradierte Vorstellung eines autonomen Subjekts als Fiktion. «Wenn ihr alles über Andy Warhol wissen wollt, braucht ihr bloss auf die Oberfläche meiner Bilder und Filme und meiner Person zu sehen: Das bin ich. Dahinter versteckt sich nichts.» Dieser vielzitierte Satz Andy Warhols bringt die Strategien der Selbstinszenierung jener Zeit auf den Punkt. In der Gegenwart hat sich dieser Ansatz noch einmal aufgefächert. Medienkritische Ansätze stellen dabei die Ausnahme dar. Vielmehr greifen heutige Künstlerinnen und Künstler häufig einen Aspekt des vielschichtigen Themas der Selbstdarstellung und Selbstinszenierung auf, um diesen aus ihrer persönlichen Sicht heraus zu bearbeiten. Theoretische Reflexionen spielen dabei nur eine Nebenrolle und werden häufig erst im Nachhinein zur Überprüfung des Entstandenen beigezogen.

Die Rückeroberung des Körpers

Nicht nur der Status des Subjekts, sondern auch die «Krise der Körpererfahrung»^{xvi} steht in enger Verbindung mit der zunehmenden Mediatisierung unserer Welt und führt zu einer zunehmenden Entkoppelung von Körper und selbstbewusstem Subjekt.^{xvii} Mit dem fast anachronistisch gewordenen Medium der Malerei versucht die Zürcher Künstlerin **Corinne Güde-**

mann einen nicht mediatisierten Zugang zu ihrem eigenen Körper zu schaffen, ohne indessen die Entkoppelung zu negieren. Den Auftakt dieser intensiven Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper bildete eine 1994 entstandene Serie von 60 Bildern mit dem Titel «Tagwerk», in der sie jeden Tag ein möglichst sachliches Selbstporträt von sich malte. Trotz der strikten Aufgabenstellung zeigen sich innerhalb der Serie beträchtliche Unterschiede, und zwar nicht nur in der äusseren Erscheinung, der Frisur beispielsweise, oder in den unterschiedlichen Lichtverhältnissen, sondern auch in der mentalen Befindlichkeit der Künstlerin. 1995 schon wandte sie sich von ihrem präzise beobachteten Spiegelbild ab und begann, ihren nackten Körper so zu malen, wie sie ihn – ohne mediale Hilfsmittel wie Spiegel oder Fotokamera – tatsächlich sehen kann, also als Teilansicht, als Fragment. Jedes der zwölf Bilder der Serie «Der subjektive Blick» zeigt den Körper der Künstlerin in realer Grösse von der Brustpartie abwärts. Nicht nur der Oberkörper ist angeschnitten, sondern auch Arme und Beine, soweit sie im gewählten Bildausschnitt Platz gefunden haben. Subjektiv nennt die Künstlerin diesen Blick, weil nur sie sich selbst aus dieser Perspektive, in dieser Verkürzung sehen kann. Eindringlich schildert Corinne Güdemann den langwierigen und auch körperlich anstrengenden Entstehungsprozess dieser Bilder: *«Ich habe diese Bilder am Boden gemalt und musste dafür eine kauern-de Stellung einnehmen. Nach einer gewissen Zeit musste ich natürlich aufstehen und eine Pause machen, sonst wären mir die Beine abgestorben.»*^{xviii}

Die anschliessende Bildserie «Der subjektive Blick II» (1996) zeigt den Körper der Künstlerin mehr oder weniger bekleidet, zum Beispiel in Strumpfhosen und Büstenhalter oder auch in kurzem Jupe und T-Shirt. Auf Anhieb fällt auf, um wie viel erotischer der halb bekleidete weibliche Körper im Vergleich zum nackten Körper wirkt, und es ist wohl kaum ein Zufall, dass diese Bilder reissenden Absatz fanden. *«Ich habe diese Reaktion gar nicht erwartet, für mich ist ja dieser Blick auf meinen Körper, beim An- oder Auskleiden etwa, ganz natürlich. Mich hat dabei vor allem die malerische Umsetzung interessiert.»*^{xix} Für die Künstlerin steht der psychologische Aspekt der Selbsterforschung nicht im Vordergrund. Im Gegenteil kann es passieren, dass sie sich völlig von ihrer eigenen Person distanziert und sich nur noch als visuelles Objekt wahrnimmt. *«Es geht nicht darum, dass das meine Brust ist oder meine Füsse, es ist einfach ein weiblicher Körper. Das bin dann eigentlich nicht*



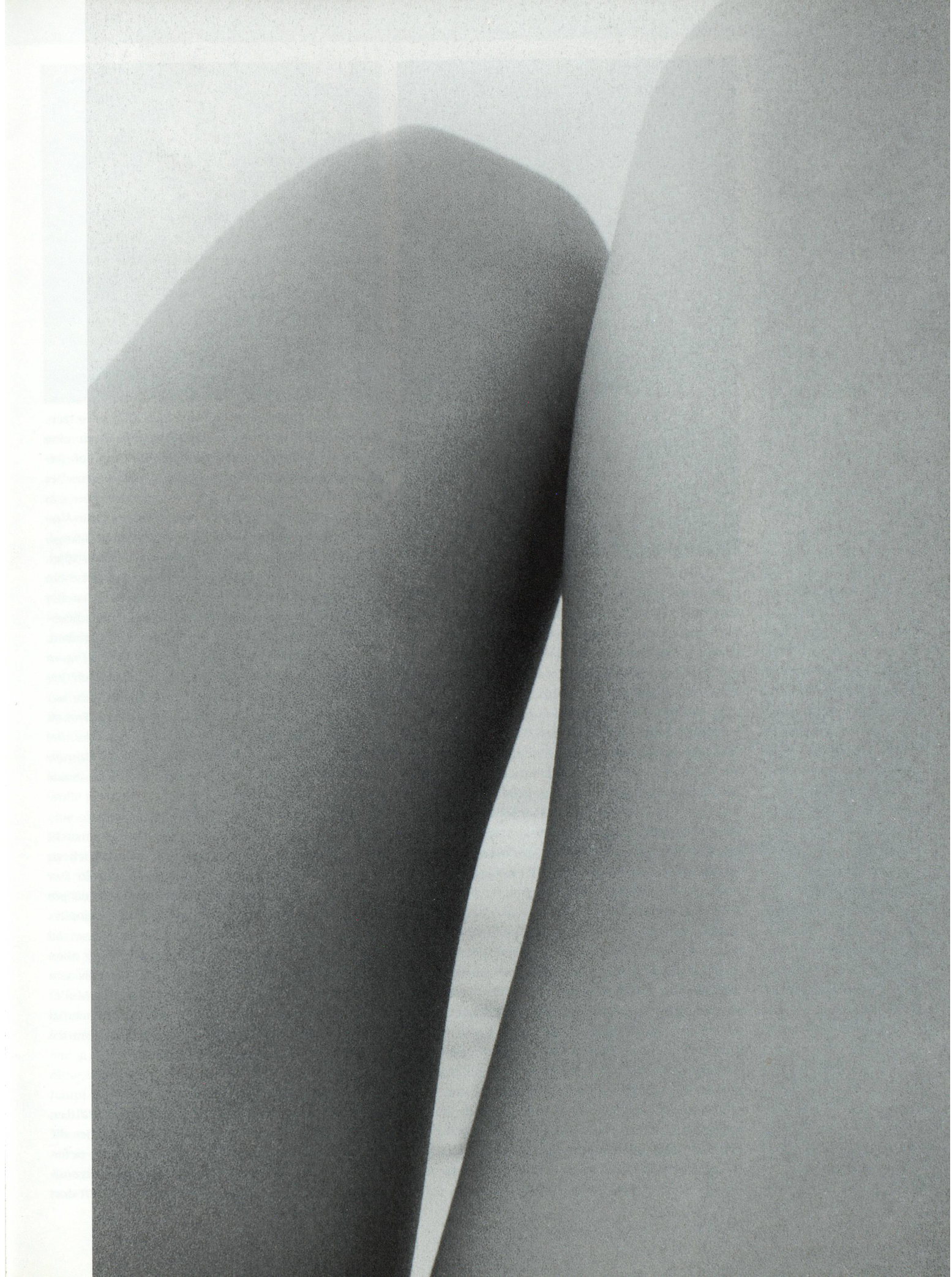
Jau sun blers u la nunpussaivladad da la represchentaziun da sasez

Sper l'autopurtret malegià ha la multiplicaziun da las medias avert in immens spectrum da pussaivladads per preschentar ed inscennar sasez. Ils exempels preschentads pon mo far allusiun a quellas. Il status dal subject – adina gia precar – è daventà anc pli cumplitgà en nosa societad postindustrial, inundada da meds d'infurmaziun, ma era la rolla da l'artist è sa midada radicalmain. Da la represchentaziun da la personalitad d'artist sco prototip d'ina individualitad moderna nun è pli restà bler. Offertas d'identitad e singularitad chatt'ins oz cunzunt en ils meds da massa, ma strusch pli en l'art. La disposiziun persunala da blers artists e la tendenza da reproducir pitschens eveniments u impressiuns, savens da caracter privat, pon ins interpretar sco dubis en confrunt cun las pretenziuns sublimas da l'art. Els n'ans vulan preschentar nagut auter ch'in spiegel. Tgi che sa reflectescha dentant en quest spiegel po constatar cun sgarschur u cun levgiament: jau sun blers.

mehr ich.»^{xx} Vielleicht ist das auch der Grund, warum sich die Künstlerin während ihrer Schwangerschaft nicht malen wollte und konnte. Offenbar war ihr in diesem Moment ein solch distanzierter Blick auf ihren sich verändernden Körper nicht möglich. Erstaunlicherweise sind dann aber nach der Geburt ihres Sohnes einige Bilder entstanden, die sie und ihr Kind beim Stillen zeigen, und zwar wiederum in derselben subjektiven Perspektive, die ihre früheren Bilder auszeichnet. Durch ihren sachlichen Ansatz ist es der Malerin gelungen, diesem heiklen Motiv, das durch eine Unzahl sentimentaler Mutter-Kind-Darstellungen in Verruf geraten ist, eine neue, intime Qualität zu ver-

leihen. Trotz ihrer emotionalen Distanz gelingt es der Künstlerin, eine verkörperte Erfahrung zu vermitteln. Den subjektiven Standort, den sie als Malerin/Modell einnimmt, schliesst uns als Betrachterin mit ein. In der Simulationswelt des Cyberspace hingegen ist für den Betrachter kein Ort vorgesehen und er wird sozusagen entkörperlicht. Wie Marie-Louise Angerer in ihrer Untersuchung «body options» hellsichtig bemerkt, ist diese Entkörperlichung im Cyberspace keineswegs mit einem Verschwinden des Körpers gleichzusetzen. Im Gegenteil, dieses Medium zeichnet sich auf symptomatische Weise durch die obsessive Beschäftigung mit dem Körper aus.^{xxi}







Seite 14:

Marianne Müller
aus «A Part of My Life»
(Original in Farbe)

Mit der freundlichen
Genehmigung von © Scalo
Zürich – Berlin – New York
und Marianne Müller

Marianne Müllers Blick auf den eigenen Körper scheint auf den ersten Blick in sich gekehrt, fast intim. Die fotografischen Aufnahmen ihres oft nackten oder dann spärlich gekleideten Körpers entstehen immer mit Selbstausslöser. Durch das verwendete Medium findet allerdings eine Art Verdoppelung des Blickes statt, den wir bereits bei Zilla Leutenegger festgestellt haben. Und auch ihr dürfte der Vorwurf des Narzissmus oder gar Exhibitionismus schon begegnet sein, zumal sie sich des öfteren in Posen fotografiert, die nur wenig Distanz zur traditionellen Aktfotografie wahren. Auf die Frage, ob sie sich selbst zum Objekt ihrer Fotografien mache, antwortet Marianne Müller: *«Es gibt doch Momente, in denen man intensiv mit etwas beschäftigt ist und sich dann plötzlich wie von aussen selber beobachtet, wie wenn man auf eine fremde Szenerie guckt. Wenn ich mit mir allein bin, gibt es das manchmal, dass etwas in der Luft liegt, eine Langeweile oder vielleicht eine Erotik, und die möchte ich gerne sehen, verzögert eben, erinnert. Um zu sehen, ob man sehen kann, was es ist und wo es sich festmacht. Ähnlich wie wenn man beim Liebemachen plötzlich alles ganz genau sehen möchte. Es ist wahr, es sieht so aus, das ist mein Körper und da beginnt er und dort hört er auf.»^{xxii}*

Wie bei Zilla Leutenegger ist das Moment der Inszenierung stark zurückgenommen; die Künstlerin fotografiert sich in ihrer häuslichen Umgebung oder in Hotelzimmern, in Kleidern, wie sie sie wohl auch im Alltag trägt. Durch die Wahl der Posen oder der Ausschnitte allerdings kommt unabweisbar eine Erotik

mit ins Spiel, die – so ist zumindest anzunehmen – von vielen männlichen Betrachtern gründlich missverstanden wird. Nicht um die erotisierende Zurschau-stellung ihres Körpers geht es Marianne Müller, sondern um das Festhalten der eigenen Beziehung zum Körper, die man als autoerotisch bezeichnen könnte. Nach Freud, um diese bei diesem Thema unumgängliche Figur doch noch ins Spiel zu bringen, ist Narzissmus durch die libidinöse Besetzung des eigenen Körpers bestimmt.^{xxiii} Diese im positiven Sinn narzisstische, autoerotische Beziehung ins Bild zu setzen, gleicht allerdings einer Gratwanderung, denn eine Loslösung vom männlich geprägten Blick auf den (eigenen) weiblichen Körper kann nur misslingen. Der Blick einer Frau auf sich selbst ist immer schon von dieser Sichtweise geprägt, deshalb kommen beim Versuch, autoerotische Bilder zu schaffen, fast zwangsläufig Stereotypen der «schönen Frau» mit ins Spiel. 1972, also vor 27 Jahren, hat erstaunlicherweise ein Mann, der englische Kunsthistoriker und Schriftsteller John Berger, diesen weiblichen Zwang zur Selbstbeobachtung und Selbstkontrolle akkurat beschrieben: *«Männer handeln, Frauen treten auf. Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch die Beziehung von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr selbst ist männlich – das Geprüfte weiblich. Somit verwandelt sie sich selbst in ein Objekt zum Anschauen – in einen Anblick.»^{xxiv}*

Ob bewusst oder unbewusst, immer wieder versucht Marianne Müller, diesen kontrollierenden Blick zu unterwandern. *«Denn diese Art von Zufälligkeit der Pose und auch dieses Die-Hände-vors-Gesicht-Halten bestätigen genau diese halb kontrollierende und halb nicht kontrollierende, dieses nicht kontrollieren könnende Bewusstsein, das man beim Selbstausslöser-Fotografieren hat.»^{xxv}* Trotz allen Risiken, allein schon der Versuch, das Wagnis von Missverständnissen einzugehen, ist Marianne Müller hoch anzurechnen, auch wenn man sich manchmal wünschen würde, dass ihre Fotos in einem für Frauen reservierten Raum gezeigt würden.

Performance Art als «Lebenskunst»

Gewagt ist auch das Vorgehen von **Susann Walder**, aber im Vergleich zu Marianne Müller liegt hier die Latte zum Missverständnis noch einiges tiefer. Während sie in ihren installativen Arbeiten noch einige Distanz zu sich selbst bewahrt – sie arrangiert dort

Seite 15:

Marianne Müller
aus «A Part of My Life»
(Original in Farbe)

Mit der freundlichen
Genehmigung von © Scalo
Zürich – Berlin – New York
und Marianne Müller

Seite 16:

Marianne Müller
aus «A Part of My Life»
(Original in Farbe)

Mit der freundlichen
Genehmigung von © Scalo
Zürich – Berlin – New York
und Marianne Müller



gefundenen oder im Brockenhaus zusammengekrante Objekte zu kleinen, «sinnvollen» Geschichten, wie sie es nennt –, wird der «ebenso scharfsinnige wie stilisierende Dilettantismus»^{xxvi} ihrer Performances offenbar nicht immer verstanden. Die passive Konsumhaltung der Zuschauerinnen und Zuschauer während ihres Auftritts im Kunsthaus Zürich, wo sie im Sommer 1998 in der Ausstellung «Freie Sicht aufs Mittelmeer» mit einer Installation vertreten war, fand Susann Walder schrecklich. Im Migros-Museum, wo sie sich inmitten ihrer Installation im Bikini in eine Badewanne gesetzt hat, um ihre Liedchen zu trällern, hat das Publikum dann aber ganz im Sinn der Performerin mit Lachen, Zwischenrufen und Applaus reagiert. Die Badewanne als Schauplatz hat sie gewählt, weil die Leute oft sagen, sie sängen nur in der Badewanne, wo sie niemand hört. Dass sie selber auch falsch singt, ist Susann Walder bewusst. Eine Schmierkomödie wolle sie bieten, offenbar, weil ihr das Leben auch als eine solche erscheint. Trotzdem will sie in Zukunft auf Performances in Museen und anderen Kunstinstitutionen verzichten und nur noch unter Leuten auftreten, die sie kennt. Ihre divamässige Aufmachung, in die sie sich nicht nur für ihre Performances, sondern auch für andere öffentliche und private Anlässe stürzt, bezeichnet Susann Walder selbst als «Maske»: «Vor allem wenn es mir nicht gut geht, habe ich Lust, mich ein bisschen zu büscheln, mich zurechtzumachen. Man will ja immer, dass man einem nichts ansieht. Gutes Aussehen ist auch ein Massstab, wie gut es mir geht. Dann schaue ich mich immer im Spiegel an als Zeichen dafür, wie gut es mir geht.»^{xxvii} Im Kunstbetrieb Karriere zu machen, diese Vorstellung ist Susann Walder ein Gräuel. Überhaupt sei ihr Eintritt in diese Welt eher zufällig erfolgt und Kunst interessiert sie eigentlich wenig. Das Living Theatre allerdings gefällt ihr sehr. «Im Grunde geht es mir um Lifestyle, um Lebensstil. Bei mir verflechtet sich alles: Kunst, Sammeln, Kleider, Musik, Ferien, Wohnstil, Pyjama.»^{xxviii} Die Grenzen zwischen Kunst und Leben sind

bei Susann Walder in der Tat fließend, und das ist im Zeitalter des sogenannten Crossover gefragt. Andererseits ist der Kunstbetrieb schon längst hochprofessionell durchorganisiert und verlangt auch von Kunstschaffenden ihren Tribut. Davon allerdings will Susann Walder nichts wissen. Das einzige, woran ihr wirklich liegt, ist mit ihrer Kunst Freude bereiten. Ihrer Ansicht nach müssten sich die Künstler viel mehr dafür engagieren, eine bessere Welt zu schaffen – alleine könne sie das nicht schaffen. Nicht zufällig hängt in ihrer Küche eine Postkarte mit dem Text: «Jeder Mensch ist ein Künstler», der Joseph Beuys' bekanntem Ausspruch einen Sprachfehler unterlegt.

Als «Lebenskunst» könnte man auch die Performances von **JOKO** bezeichnen. Im Unterschied zu Susann Walders Selbstinszenierungen wirken die Auftritte der beiden Künstlerinnen Karin Jost und Regula J. Kopp jedoch äusserst kühl und kontrolliert. «Wir achten sehr auf die Ästhetik: Wie ist das Licht, welche Kleider ziehen wir an, wo positionieren wir uns im Raum, solche Fragen sind für uns extrem wichtig. Was wir in unseren Performances erreichen wollen ist ein Bild, das schön und grausam zugleich ist.»^{xxix} Grenzerfahrungen sowohl physischer als auch psychischer Art liegen allen Performances von JOKO zu Grunde. In «nettle dance» (1996) zum Beispiel stehen sich zwei Frauen in schwarzem, ärmellosem Kleid in einem mit Brennesseln gefüllten Erdloch gegenüber. Sich im Kreise drehend, die Arme um die Hüften der Partnerin gelegt, stampfen sie die Brennesseln nieder. Am Schluss bleiben die beiden noch eine Weile ruhig stehen, bevor sie sich gegenseitig aus dem Loch helfen. Wie stark die körperlichen Schmerzen während einer Performance auch immer sein mögen, die beiden Künstlerinnen gestatten sich keine Emotionen: «Das ist doch etwas Schönes, wenn man den Ausdruck des Schmerzes auf dem Gesicht nicht sieht. Leidende Selbstgeräusche finden bei uns nicht statt. (...) Es geht um Konzentration und Disziplin, nicht um effektvolle Theatralik.»^{xxx}

There are many of me – or, No such thing as a self-portrait!

By comparison with the drawn or painted self-portrait, self-portrayal or self-production can now be accomplished in endless ways, as provided by today's ever-multiplying media. The examples on display represent but a fraction of the possibilities. The status of the subject has always been a delicate question, but in our present postindustrial society and its profusion of news media, it has become even more critical, not to mention the role of the artists themselves, which has suffered a major transformation. The notion of the artist-figure as an outstanding example of modern-day individualism has become obsolete. Nowadays, opportunities to define identity or singularity occur mainly in the mass media, and hardly ever in art. The personal approach taken by many artists, and their tendency to share with the public trivial, privately significant events or feelings, can be interpreted as a questioning of the lofty claims of art. Their intention is to offer nothing more than a mirror. But whoever allows such a mirror to send back a reflection of him/herself will realize with a shock or, perhaps also with relief, that: there are many of me.



Im Gegensatz zu Performerinnen wie Gina Pane und Valie Export, die sich in den 60er- und 70er-Jahren in ihren Performances zum Teil selbst verletzt hatten, um damit auf den Objektstatus der Frau zu verweisen, geht es JOKO nicht um feministische Anliegen, sondern eher um eine existenzielle Erfahrung: *«Wir setzen den Schmerz nicht als öffentliche Anklage ein, sondern als Technik zur Grenzüberschreitung, als persönliche Herausforderung und Kraftquelle.»*^{xxxI} Menschliche Beziehungen, vor allem in Extremsituationen, stehen im Zentrum ihrer Performances. *«Die Bilder, die wir herstellen, zeigen die Sehnsucht nach einer Verbindung zweier Menschen auf, die Unmöglichkeit einer totalen Verschmelzung. Das ist schmerzhaft.»*^{xxxII}

Wie bei keiner anderen Kunstform ist das Moment der Selbstdarstellung oder Selbstinszenierung der Performance Art der Struktur des Mediums inhärent, weil es zu dessen grundlegenden Merkmalen gehört, dass sich der Künstler mit seinem eigenen Körper, mit seiner Person ins Spiel bringt. Trotzdem betonen JOKO, dass es sich bei ihren Performances eigentlich nicht um Selbstinszenierungen, sondern um Bilder handelt. *«Wir sind nicht Bilder, sondern wir zeigen Bilder.»*^{xxxIII} Die körperliche Präsenz der beiden Frauen in oftmals kaum zu ertragenden Situationen wirkt in ihrer Unmittelbarkeit aber stärker als jedes Bild. Performance Art, insbesondere in der existenziellen Form, wie sie JOKO betreiben, kann als Suche nach einer authentischen, nicht mediatisierten Selbsterfahrung verstanden werden. Nicht zufällig hat sich diese Kunstrichtung in den 60er-Jahren entwickelt, als – wie bereits erwähnt – die Massenmedien einen unerhörten Aufschwung erfuhren.

Begegnungen im Internet

Seit rund einem halben Jahr fotografiert **Max Frei** jeden Tag eine Begegnung, die ihm visuell oder persönlich bedeutungsvoll erscheint. *«Max Meetings»*

nennt er diese tagebuchartige *«work in progress»*, das er über ein ganzes Jahr lang durchziehen will und das im Internet auf der Kunstplattform xult (www.xcult.ch/ateliers/atelier2/meeting/) abrufbar ist. Der Aspekt der Selbstinszenierung oder Selbstdarstellung wird in dieser Fotoserie dadurch gemildert, dass Max Frei nicht sich selbst, sondern die andere Person dieser Begegnung ins Zentrum der Aufnahme stellt. Er selbst erscheint auf den Fotos fast immer halb angeschnitten; seine Doppelrolle als Fotograf und Fotografiertes ist somit auch im Bild selbst thematisiert. Nur selten fotografiert Frei Begegnungen, die im engeren Sinn privat oder gar intim sind. Oft handelt es sich um Begegnungen an Bahnhöfen, Bushaltestellen oder einfach auf der Strasse, die nur auf den ersten Blick unpersönlich



sind. Denn wer jeden Morgen um dieselbe Zeit am selben Ort ein öffentliches Transportmittel benützt, trifft immer wieder dieselben Leute, die auch dann, wenn es zu keinen persönlichen Kontakten kommt, irgendwie zum Bestandteil des eigenen Lebens werden. Mit seiner Digitalkamera, deren Bildschirm er beim Fotografieren gegen sich selbst richten kann, kann Max Frei auch Begegnungen dokumentieren, die für die andere Person unbemerkt bleiben. Und natürlich erlaubt ihm diese doppelte Optik, den Bildausschnitt sowie die Erscheinung seiner Person genau zu kontrollieren. Ohne weiteres gibt Max Frei zu, narzisstisch zu sein, misst diesem Wort allerdings keine grosse Bedeutung zu. Für ihn ist unsere Gesellschaft generell, und der Kunstbetrieb im Besonderen, stark narzisstisch geprägt. Dass er seine *«Max Meetings»* als Internetprojekt konzipiert hat, ist nicht zufällig. Zusammen mit Alf Hofstetter hat er jahrelang das Duo ALMA gebildet und in der Kunstszene einen gewissen Bekanntheitsgrad erreicht. Seit der Trennung von seinem Part-

Seite 18 links:

JOKO

«nettle dance», 1996

Foto: Thomas Ehrat

© JOKO

Seite 18 rechts und 19:

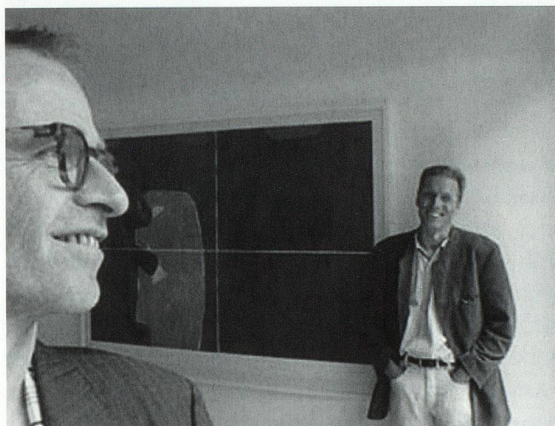
Max Frei

«Max Meetings» 05.06.99

und 13.06.99

© Max Frei

ner musste Max Frei notgedrungen eine andere Richtung einschlagen. Das Internet als Plattform für seine Projekte gefällt ihm deshalb gut, weil es eigentlich ausserhalb des Kunstbetriebs steht und – zumindest potenziell – eine grössere Öffentlichkeit bieten kann. *«Am Internet schätze ich vor allem die Anonymität. Ich musste mich hier nicht dauernd zeigen, Leute treffen, mit denen ich eigentlich gar nichts zu tun haben will. Als Künstler musst du ein guter Selbstdarsteller sein. Nur mit den richtigen Connections bist du dabei. Davon habe ich genug und das Internet befreit mich von solchen Zwängen. Da ziehe ich es vor, die Selbstdarstellung direkt in meine Arbeit einzubringen. Zudem ist das Internet ein Medium, in dem es von Selbstdarstellungen wimmelt. Der Begriff Homepage sagt eigentlich schon alles. Ich bin da also genau am richtigen*



Ort.»^{xxxiv} Für Max Frei ist klar, dass er in Zukunft sein Geld anderswo verdienen muss, deshalb bildet er sich zurzeit zum Web-Publisher aus. *«Vielleicht werde ich ein digitaler Sonntagsfotograf»^{xxxv}*, meint er ironisch lächelnd, aber ohne jeden Hauch von Nostalgie.

Jeder ist einzigartig – wie alle anderen

Im Vergleich zum gemalten Selbstporträt hat sich durch die Vervielfachung der Medien eine unendliche Bandbreite an Möglichkeiten zur Selbstdarstellung und Selbstinszenierung aufgetan, die in den vorgestellten Beispielen nur angedeutet werden können. Nicht nur der – immer schon prekäre – Status des Subjekts hat sich in unserer postindustriellen, von Informationsmedien durchsetzten Gesellschaft zugespitzt, sondern auch die Rolle des Künstlers hat eine radikale Wandlung erfahren. Von der Vorstellung der Künstlerpersönlichkeit als Prototyp moderner Individualität ist nicht mehr viel übrig geblieben. Angebote der Identität und Einmaligkeit finden sich heute vor allem in den Massenmedien, aber kaum mehr in der Kunst. Der persönliche Ansatz vieler Kunstschaffender und die Tendenz, kleine, oft privat anmutende Begebenheiten oder Befindlichkeiten darzustellen, können als Zweifel an den hehren Ansprüchen der Kunst interpretiert werden. Mehr als einen Spiegel wollen sie uns nicht bieten. Wer sich aber in diesen Spiegeln selber reflektiert, wird mit Erschrecken oder auch mit Erleichterung feststellen: Ich bin viele.

^I Katalog Urs Lüthi. Zürich 1978, S. 110

^{II} Sammlungskatalog Alte Pinakothek München, 1983, S. 167

^{III} John Berger: The Sense of Sight. New York 1985, S. 34

^{IV} Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948

^V Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1993, S. 85 (fortan abgekürzt: SE)

^{VI} SE, S. 87

^{VII} Manon. Identität Selbstdarstellung Image.

Bern 1981, S. 65

^{VIII} op.cit., S. 6

^{IX} Manon: Forever young.

Katalog Bianca Pilat Contemporary Art Chicago-Milan 1999

^X Gespräch mit Zilla Leutenegger am 11. Oktober 1999

^{XI} op.cit.

^{XII} Marie-Louise

Angerer: body options. körper.spuren.medien.bilder. Wien 1999, S. 28

(fortan abgekürzt: MLA)

^{XIII} Ich bin nichts Aussergewöhnliches. Pipilotti Rist im Gespräch mit Alexander Pühringer. Noema 6/1999, S. 55

^{XIV} Christoph Doswald: Oh Dandy, oh Dandy. Katalog Biennale São Paulo 1996

^{XV} Gerhard Mack. Art 10/99, S. 61

^{XVI} MLA, S. 64

^{XVII} MLA, S. 29

^{XVIII} Gespräch mit Corinne Gudemann am 20. Oktober 1999

^{XIX} op.cit.

^{XX} op.cit.

^{XXI} MLA, S. 42 ff.

^{XXII} Im Rahmen der Ausstellung. Katalog Marianne Müller, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen 1995 (fortan abgekürzt: IRA)

^{XXIII} MLA, S. 89

^{XXIV} John Berger: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Hamburg 1988, S. 44

^{XXV} IRA

^{XXVI} Claudia Spinelli, Katalog Freie Sicht aufs Mittelmeer, Kunsthaus Zürich 1998, S. 317

^{XXVII} Gespräch mit Susann Walder am 13. Oktober 1999

^{XXVIII} op.cit.

^{XXIX} Gespräch mit Karin Jost und Regula Kopp am 23. Oktober 1999

^{XXX} Interview mit JOKO von Beate Engel, Galerie Ars Futura, Zürich 1998

^{XXXI} op.cit.

^{XXXII} op.cit.

^{XXXIII} op.cit.

^{XXXIV} Gespräch mit Max Frei am 21. Oktober 1999

^{XXXV} op.cit.