

Kuratorengespräch

Museum Folkwang

Das Selbst des Künstlers als sein primäres Werkzeug

Gespräch zwischen Martin Bethenod, Florian Ebner und Anna Fricke

FE Zu Beginn dieses Gemeinschaftsprojekts hast du, Martin, dem Museum für die Ausstellung verschiedene Themenkomplexe vorgeschlagen. Nachdem wir einige Ideen diskutiert hatten, haben wir uns schließlich für das Thema der Selbstdarstellung von Künstlern und Künstlerinnen in ihrem eigenen Werk entschieden.

MB Das Thema der Selbstrepräsentation hat sich auf indirekte Art ergeben. Erinnerst du dich, Florian, unsere ersten Gespräche, gemeinsam mit Tobia Bezzola, kreisten eher um den Begriff der Melancholie. Als ich Jean Clairs Katalog zur Ausstellung *Mélancolie, génie et folie en Occident* wiederlas (2005 im Grand Palais, Paris, dann 2006 als *Melancholie, Genie und Wahnsinn in der Kunst* in der Neuen Nationalgalerie, Berlin), beeindruckte mich erneut die Resonanz der Melancholie in der zeitgenössischen Kunst, deren Echo weit über den Zeitraum hinausgeht, den die genannte Schau untersucht hat. Dadurch erkannte ich die zentrale Stellung saturnisch beeinflusster Werke in der Pinault Collection. Ich fand, dass die Beschäftigung mit dem Thema Melancholie in einem deutschen kulturellen und philosophischen Umfeld besonders bedeutsam sein könnte, beispielsweise im Hinblick auf das Zeitalter der Romantik. Ich denke da zum Beispiel an Dürer, Schopenhauer ...

In unseren Gesprächen wurde jedoch sehr schnell klar, dass eines der Hauptausdrucksmitel von Künstlern und Künstlerinnen, die sich mit Melancholie, Unbehagen und Tod befassen, der eigene – reale oder metaphorische – Körper ist. Deshalb erschien die Idee, sich auf das Werkzeug statt auf das Thema zu konzentrieren, mit einem Mal ergiebiger. So kam das jetzige Projekt zustande.

AF Was ein in vielerlei Hinsicht interessantes Feld eröffnet. Anstatt dem aktuell viel diskutierten Phänomen der Selfies nachzugehen, konzentriert sich die Ausstellung auf die historische Achse der Selbstdarstellung und reflektiert dabei die Vorbedingungen des digitalen Selbstporträts in den sozialen Medien von heute. Die Schau präsentiert viele Blickwinkel und Gesichtspunkte der Selbstbetrachtung, besonders die künstlerische Arbeit mit dem eigenen Körper – was durch das breite Spektrum der Pinault Collection ermöglicht und durch Werke aus dem Museum Folkwang akzentuiert wird. Aufgrund der großen Bandbreite beider Sammlungen ist eine komplexe Themenausstellung zustande gekommen.

MB Im Laufe der vergangenen zehn Jahre haben wir die Pinault Collection immer anhand von thematischen und monografischen Ausstellungen vorgestellt oder aber mit Projekten, bei denen wir einem bestimmten Künstler freie Hand gelassen haben. Dabei handelt es sich aber nicht um

Museum Folkwang

„standardisierte“ Ausstellungen vom Typ, sagen wir, „Meisterwerke aus der Sammlung Pinault“ oder „Neue Werke aus der Sammlung Pinault“. Seit 2006 haben wir in neunzehn Ausstellungen über 2000 Arbeiten der Sammlung in Venedig gezeigt. Zudem entwickeln wir Projekte in Zusammenarbeit mit Museen und Institutionen in Frankreich und der ganzen Welt. Dabei eröffnen die jeweiligen Rahmenbedingungen – wie etwa die Ausstellungspartner oder Veranstaltungsorte – einen neuen, ergiebigeren, immer wieder anderen Blick auf die Sammlung. Es kommt ja darauf an, mit neuen Partnern, einem neuen Publikum oder möglicherweise einer anderen Sammlung frische Dialoge und Synergien zu stiften, wie jetzt zusammen mit dem Museum Folkwang für *Dancing with Myself*.

FE In diesem Sinn war es unser Gedanke, eine Werkauswahl aus der Pinault Collection mit Arbeiten aus dem Museum Folkwang zu kombinieren. So schufen wir individuelle Begegnungen zwischen Kunstwerken aus einer Privatsammlung – die einen internationalen Aktionsradius und eine horizontale Perspektive in Bezug auf das gegenwartsbezogene Sammeln einnimmt – und der eher vertikalen Dimension einer historisch gewachsenen Museumssammlung.

MB Wenn man beschließt, ein thematisches oder historisches Projekt auf eine Sammlung zu stützen, sei es eine private oder öffentliche, ist man sich zwangsläufig von Anfang an bewusst, dass das Ergebnis nie erschöpfend sein kann. Dieses Bewusstsein ist sehr anregend: Es zwingt einen, sich in Bescheidenheit und Pragmatismus zu üben. Ist aber andererseits die ewige Suche nach dem fehlenden Stück nicht die Quelle aller Energie, die im Aufbau einer Sammlung steckt? Wir waren uns also von Beginn an im Klaren, dass wir weder Marcel Duchamp als Rose Sélavy bekommen würden noch Rudolf Schwarzkogler noch Gina Pane noch Chris Burden noch Michel Journiac noch VALIE EXPORT. Was aber die Begegnung mit der Sammlung des Museum Folkwang spannend macht, ist nicht nur, dass sie Positionen in die Ausstellung bringt, die für den Themenkomplex besonders zentral sind, etwa John Coplans, Arnulf Rainer und Ulrike Rosenbach, was fantastisch ist – vielmehr wird die Begegnung noch außergewöhnlicher, indem sie Dialoge zwischen Kunstwerken in Gang setzt. Sie erzeugt Spiegeleffekte wie bei Claude Cahuns Bildern, eines stammt aus der Sammlung des Museum Folkwang, das andere aus der Pinault Collection. Im Fall von Cindy Sherman legt die Begegnung die Komplementarität ihrer künstlerischen Laufbahn offen, so sind ihre frühen ikonischen Filmstills aus dem Museum Folkwang ebenso zu sehen wie ihre jüngsten Fotografien aus der Pinault Collection. Das Ergebnis ist die Gegenüberstellung von Werken mit unterschiedlichen Ansätzen und von unterschiedlichen Generationen, die hier erstmals gemeinsam ausgestellt werden.

AF Da die Perspektive der Sammlung den Kontext der Ausstellung bildet, würde ich gerne wissen, wann François Pinault zu sammeln begonnen hat. Das könnte interessant sein, weil es, anders als in einem Museum, in dem verschiedene Menschen über verschiedene Epochen hinweg kontinuierlich sammeln, für private Sammler einen konkreten Ausgangspunkt gibt – wobei Anfänge und Nährboden

Museum Folkwang

öffentlicher Sammlungen ja sehr oft private Initiativen sind. Dies gilt auch für das Museum Folkwang, das Karl Ernst Osthaus privat gründete und dessen Sammlung nach seinem Tod von einer Gruppe privater Stifter, die einen Verein gründeten, angekauft wurde.

MB François Pinault begann vor ungefähr vierzig Jahren, zunächst auf ziemlich zwanglose, empirische Weise Kunstwerke zu erwerben, die er auf den ersten Blick mochte oder die Themen behandelten, die ihn besonders berührten. Wie sehr oft erwähnt wird, bildete der Erwerb eines *Mondrian* in den frühen 1980ern den Anfang einer sehr viel ambitionierteren und radikaleren Sammeltätigkeit. Chronologisch gesehen, erstreckt sich die Sammlung im Wesentlichen von den 1960ern – plus einiger weniger Werke aus den 1950ern – bis in die Gegenwart, mit einer sehr starken Ausrichtung auf Nachwuchskünstler. Ihre Hauptlinie könnte man als eine Suche nach dem Minimalen beschreiben. Nicht Minimalismus im üblichen Sinn einer historisch wie kulturell festgeschriebenen künstlerischen Bewegung, sondern eher im Sinne einer Geste. Ein „minimaler Impuls“, der so unterschiedlichen Künstlern wie Robert Ryman, Agnes Martin, Lucio Fontana, Piero Manzoni und Bruce Nauman gemeinsam ist, aber auch Sol LeWitt, Michel Parmentier und Niele Toroni verbindet, wie die von Caroline Bourgeois kuratierte Ausstellung *Accrochage* in der Punta della Dogana verdeutlicht.

AF Im Grunde veranschaulicht *Dancing with Myself* ja thematisch die Gegenbewegung zu abstrakter, „minimaler“ Kunst und setzt einen starken Schwerpunkt auf Malerei. Indem sie in den Blick nimmt, wie Künstler und Künstlerinnen ihre eigenen Körper ins Bild setzen, konzentriert sich die Schau auf eine Zeitspanne, in der der Körper zu einem Kulminationspunkt wurde: Fleischlichkeit, subjektiver Körper, objektiver Körper, der Körper als Zeichen oder Symbol und die Konvention seiner Darstellung werden wichtig. Und natürlich ist es eine überaus politische Frage, ob der Körper als kulturell determinierte Entität gesehen wird – was sicherlich so ist, da ja jedes Selbstporträt von einem Ich, aber auch vom Anderen handelt. Allein schon weil wir uns selbst durch den vorweggenommenen Blick des Anderen, der Gesellschaft definieren. Mit diesem Thema hängt dann auch die Frage zusammen, ob man eigentlich einen persönlichen Körper hat oder eher einen kollektiven. Viele Werke in der Ausstellung ergründen die verschwommene Grenze zwischen persönlichem Körper, Künstlerkörper und kollektivem Körper.

MB In einem Interview im Rahmen der Eröffnung der Punta della Dogana erklärte François Pinault, sein persönlicher Geschmack sei deutlich aufs „Minimale“ ausgerichtet, doch hasse er es, irgendwelche Beschränkungen auferlegt zu bekommen, selbst durch seinen eigenen Geschmack! Die Entschlossenheit, seinen eigenen Geschmack herauszufordern, ist, glaube ich, etwas sehr Interessantes und Originelles für eine Privatsammlung, die ja per Definition frei von Objektivität oder repräsentativen Zwängen ist. Daran wird François Pinaults geistige Haltung deutlich. Er hält es für wesentlich, sich nicht auf seinen Überzeugungen auszuruhen, sondern alles infrage zu stellen.

Museum Folkwang

Tatsächlich entwickelt sich die Sammlung gleichzeitig zwischen zwei entgegengesetzten Polen, dialektisch sozusagen, die, kurz gesagt, eine Spanne von Ryman bis Paul McCarthy umfassen. Die gleiche Dialektik vollzieht sich in *Dancing with Myself* von Opałka bis Mikhaïlov und von Gilbert & George bis González-Torres durch die verschiedenen Modalitäten der Anwesenheit der Künstler und Künstlerinnen in ihren Werken und die verschiedenen Gebräuche, die sie von ihrem Körper, ihrem Bild, ihrer Persona machen.

An dieser Stelle möchte ich gerne präzisieren, dass die Sammlung sich nicht entlang vorgefasster thematischer Linien entwickelt. Es gibt in ihr keine Abteilungen, die Porträts oder anderen „Sujets“ gewidmet wären. Vielmehr konzentriert sie sich bewusst auf bestimmte individuelle Herangehensweisen und begleitet die Künstlerinnen und Künstler auf lange Sicht. Gibt es, was das Museum Folkwang angeht, eurer Ansicht nach eine Leitlinie, eine Achse, die die Entwicklung der Sammlung von ihrer historischen Abteilung bis zu jüngeren Arbeiten kennzeichnen könnte?

FE Entsprechend des ursprünglichen Auftrags des Museum Folkwang, das den Abenteuern der Avantgarden und der Bildung der Menschen durch Kunst folgt, ist der Bestand der Fotografischen Sammlung stark durch die verschiedenen modernistischen Phasen der Zwischen- und Nachkriegszeit, vom Experiment bis zum Fotojournalismus reichend, mit Schwerpunkt auf einer gewissen formalen Qualität und einer ernsthaften Verpflichtung gegenüber sichtbarer Wirklichkeit. So haben zunächst Otto Steinert und später Ute Eskildsen seit den 1960er Jahren diese Sammlung aufgebaut, wobei ein Schwerpunkt auf dem fotografischen Bild des Menschen liegt, auf dem Porträt in all seiner Vielfalt wie auch auf der klassischen Auffassung des Selbstporträts.

AF Ein weiterer wichtiger Punkt in der Geschichte des Museum Folkwang war 1969 die Gründung eines Video-Studios, in dem Künstlerinnen und Künstler ihre Videos mit der neuesten Technik aufnehmen und schneiden konnten. Hier haben beispielsweise Ulrike Rosenbach, Michael Buthe und Barbara Hammann Arbeiten produziert. Und wie wir wissen, geht Video als Technologie eng mit der Erkundung des Körpers einher, unter anderem, weil die Performance entscheidend für die Body Art ist. In Filmen wie Rosenbachs *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* (1976) wird diese Verbindung sehr offensichtlich. Rosenbach schießt darin Pfeile auf die Reproduktion eines Madonnenbildnisses und, mittels einer Überblendung, auch auf sich selbst. Es ist sehr wichtig für ihr Vorgehen, dass sie sich ganz bewusst selber gefilmt hat, um nicht die Kontrolle darüber abzugeben, wie sie betrachtet wird.

FE Martin, die Arbeitskategorien, die du zur Gestaltung der Ausstellung vorgeschlagen hast, waren entscheidend für die weitere Konzeption des Projekts. Den Auftakt bildet das Moment der Melancholie, Fragen der menschlichen Endlichkeit und Unendlichkeit der Kunst anhand der Arbeiten von Alighiero Boetti, Félix González-Torres, Roman Opałka, Urs Fischer, Rudolf Stingel und Helmut

Museum Folkwang

Newton. Du hast schon Claude Cahun und Cindy Sherman erwähnt, deren Arbeiten mit Werken von Allan Sekula, Urs Lüthi, Roni Horn und Rodney Graham gezeigt werden, die in ihren Metamorphosen vor der Kamera verschiedene Identitäten spielerisch anprobieren und ablegen. Einen deutlichen Kontrast hierzu bildet die klare soziale Verortung im dritten Kapitel, die politischen Autobiografien mit LaToya Ruby Frazier, Nan Goldin, Kimsooja, Paulo Nazareth, Ulrike Rosenbach, Lili Reynaud-Dewar, Adel Abdessemed, David Hammons, William Pope.L, Jo Spence und Hito Steyerl. Das letzte Kapitel konfrontiert erneut auf spielerische Weise den Besucher mit den Möglichkeiten, den eigenen Körper als Werkzeug, als eine Art Rohstoff zu verwenden. Sei es in einer skulpturalen, dekonstruierten Form, wie bei Gilbert & George, Maurizio Cattelan, Charles Ray, Boris Mikhaïlov, Robert Gober, John Coplans und Alina Szapocznikow, oder völlig reduziert, fragmentiert, taktil eingesetzt, wie in den Werken von Steve McQueen, Arnulf Rainer, Kurt Kranz, Bruce Nauman und Martin Kippenberger, als physischer Kontrapunkt zu dem sehr abstrakten Anfang. Es ist also ein weites Spektrum verschiedener Generationen und verschiedener performativer Formen, die eigene Person und den eigenen Körper zu nutzen.

AF Der große Ausstellungssaal des Museums mit seinen variablen Wänden wurde in der Vergangenheit oft als völlig oder teilweise offener Raum genutzt. Die vier Kategorien korrespondieren mit der Strukturierung des Ausstellungsparcours und ergeben einen inszenierten Verlauf. Die Besucher und Besucherinnen erleben auf dem Weg durch die Ausstellung in gewisser Weise ihren eigenen Körper in den verschiedenen theoretischen Kontexten. Diese Art, die Werke zu erfahren, wird wie in einer *mise en abyme* in Steve McQueens *Cold Breath* (2000) gespiegelt, wo man, durch einen Korridor gedrängt, in die emotional und körperlich unangenehme Konfrontation mit der Großaufnahme eines unaufhörlich seine Brustwarze reizenden und peinigenden Mannes gerät, was eine starke empathische Übertragung zwischen Betrachter und Werk bewirkt.

MB Zunächst hatte diese sequenzielle Anordnung in der Ausstellung weniger mit einer konzeptuellen Ausrichtung zu tun als mit dem achtsamen Umgang mit den Kunstwerken, mit der Absicht nämlich, sie auf die bestmögliche Weise zu zeigen. Wir mussten der großen Anzahl an Videos Rechnung tragen, die einen abgetrennten Raum und eine genaue Klang- und Lichtregie erfordern. Im Grunde haben diese Arbeiten dem Ausstellungspfad einen Rhythmus und eine Struktur auferlegt. Mir war gar nicht aufgefallen, dass er so streng verläuft. Aber wieso letztlich auch nicht?

FE Ich muss gestehen, mir scheint die allgegenwärtige Forderung nach der absoluten Freiheit des Betrachters mittlerweile ein wenig zu einem Allgemeinplatz geworden zu sein. Warum keinen linearen Pfad vorgeben? Ich denke, die Arbeiten sind stark genug, ihre eigenständige Bedeutung zu behalten und Teil eines historischen Narrativs zu sein. Außerdem ist es eine Herausforderung und Inspiration, solche unterschiedlichen Gesichtspunkte aufeinanderprallen zu lassen. Sowohl in der

Museum Folkwang

Ausstellung als auch im Katalog sorgt der Vergleich der 1970er Jahre und der Ironie des post-modernen Tummelplatzes mit der heutigen Generation – bei der wir von „politischen Autobiografien“ sprachen und deren soziale Herkunft, postkolonialer Hintergrund und politische Einstellungen definierter sind – für eine anregende Begegnung von Perspektiven.

MB Ja, selbstverständlich! Zumal es ja allen freisteht, die Sequenz rückwärts abzugehen, wenn sie wollen, oder sie erst in die eine und dann in die andere Richtung zu durchlaufen. Ich glaube, dass eine offene narrative Ausrichtung für das Publikum, besonders für die mit zeitgenössischer Kunst weniger Vertrauten, eine Form von Vermittlung darstellen kann. Eine solche Vermittlung sollte nicht zu gewichtig oder autoritativ sein. Sie sollte sich auch nicht allzu sehr in Andeutungen ergehen, sodass sich niemand ausgeschlossen fühlen muss. Auch der Rhythmus ist sehr wichtig. Es kommt darauf an, das richtige Gleichgewicht zwischen geschlossenen und offenen Räumen, natürlichem Licht, künstlichem Licht und Dunkelheit zu wahren und einen Verlauf von Pathos zu Ironie zu schaffen, der sich in Schattierungen vollzieht ...

AF Die Werke in den beiden ersten Räumen des Parcours verhandeln – was auf den ersten Blick paradox erscheinen mag – die Abwesenheit des Körpers. Dies gilt für Félix González-Torres' Gritzeichnung auf Leinwand *Untitled (7 Days of Bloodworks)* und seinen aus Plastikperlen gefertigten Vorhang *Untitled (Blood)* ebenso wie für Opalkas Triptychon. Oder es geht um Melancholie und Düsternis. Während Rudolf Stingel mit seinen drei monumentalen Selbstporträts melancholisch die Sterblichkeit des eigenen Körpers in den Vordergrund rückt. Als Prolog der Ausstellung veranschaulicht dies einen Kern der Fragestellung: denn der Körper schenkt uns das Leben, wir sterben aber auch durch ihn. Diese existenzielle Instanz, die zwischen Körper und Geist vermittelt, hat Maurice Merleau-Ponty *corps-propre* oder *Leib* genannt, sie ist das Fundament vieler Arbeiten in der Ausstellung.

Im dritten Raum findet sich der nächste wichtige Auftakt: zwei bereits erwähnte Selbstporträts, eines aus jeder Sammlung, weisen auf die Variabilität des Selbst auch hinsichtlich seiner Geschlechtlichkeit, das Ich als Rolle. Claude Cahun zählt neben Marcel Duchamp mit seinem berühmten Selbstporträt als Rose Sélavy zu den ersten, die sich mit dem Thema fotografisch auseinandergesetzt haben.

FE Die Hommage an eine Art Avantgarde oder Vorläufer-Figur, die die Auswahl von Claude Cahuns Arbeiten der späten 1920er Jahre darstellt, klingt auch in anderen Momenten der Ausstellung an, etwa in dem wichtigen Kapitel über politische Autobiografie. Hier haben wir eine Begegnung zwischen Nan Goldins Fotografie *Nan one month after being battered* (1984), ein ikonisches Bild der Bohème-Wahlfamilie der Künstlerin, und LaToya Ruby Fraziers Arbeit, in der die Künstlerin die eigene Familie als Thema wählt, in deren soziale und politische Verhältnisse sie hineingeboren wurde. Trotz ihrer Unterschiede handelt es sich bei beiden Haltungen um eine fotografische Kultur der

Museum Folkwang

Emanzipation, sei es die der selbstbestimmten Sexualität in den 1980er Jahren oder die einer selbsterzählten afroamerikanischen Geschichte.

MB Über die Integration von Nan Goldins Fotografien aus der Sammlung des Museum Folkwang habe ich mich besonders gefreut. Sie ermöglicht einen einzigartigen Dialog mit LaToya Ruby Frazier, einer Künstlerin aus einer anderen Generation und mit anderer Herkunft. Nan Goldin kam in den ersten Entwürfen nicht vor, einfach weil keine ihrer Arbeiten der Pinault Collection gehört. Man könnte sich fragen warum, da ja die amerikanische Fotografie der 1980er und 1990er umfangreich in der Sammlung vertreten ist. Ich vermute, dass Zeit und Umstände es schlicht nicht möglich machten. Die Frage unterstreicht auch noch einmal, dass wir es mit einer Privatsammlung zu tun haben, die keine besondere Verpflichtung zur Vollständigkeit oder auch nur Objektivität hat – eine Sammlung mit einer klaren Aussage ihrer Eigenheit, Subjektivität und Kontingenz.

FE Mit Lee Friedlanders Mitte der 1960er entstandenen, ebenso lakonischen wie formal virtuoseren Selbstporträts, heute Klassiker der Gattung, und mit dem provokativen *Cultural Sniper* von Jo Spence (1990) generieren wir zwischen unseren Sammlungen weitere Dialoge (und Kollisionen) der Generationen und Mentalitäten – wenn etwa Spences britischer Feminismus auf Helmut Newtons Melancholie trifft. Im Kern der Ausstellung steht ein radikales, irritierendes und ein bisschen verrücktes Kabinett mit plastischen, fotografischen und filmischen Körperteilen oder -fragmenten. Es gibt Installationen von Robert Gobers Bein und eine Lampe von Alina Szapocznikow zu sehen, aber auch Fotografisches mit John Coplans' Großaufnahmen seiner Hand, seines Pos und seiner Ferse und Zehe, dazu zwei frühe Video-Arbeiten von Bruce Nauman.

MB Ausgangspunkt für diesen Raum ist die Vorstellung von einem zerstückelten Körper, mit allem, was daraus folgt: Leiden auf der einen Seite und Erotik, ja Fetischismus auf der anderen. Durch den ganzen Raum zieht sich eine tiefe Ambiguität. Szapocznikows *Sculpture-Lampe IX* spielt mit der Doppeldeutigkeit zwischen Kunstwerk und Designobjekt, menschlicher und pflanzlicher Dimension, gefoltertem und sexualisiertem Körper. Gobers Arbeit, ein Meisterwerk der Unheimlichkeit, steht zwischen Schmerz und Begierde. Steve McQueens Film, der mit den gleichen Emotionen hantiert, bahnt den Weg zum letzten Teil der Ausstellung, wo Körperteile keine bloßen Objekte des Leidens oder Begehrens mehr sind, sondern Werkzeuge, Instrumente der Befragung, Kritik und Rebellion.

FE Am Ende der Ausstellung finden wir eine Reihe sehr dadaistischer Experimente des Bauhaus-Studenten Kurt Kranz sowie Arnulf Rainers berühmte Performances für Fotoautomaten-Kabinen, gefolgt von Bruce Naumans spätem Meisterwerk, der monumentalen Video-Installation *For Beginners (all the combinations of the thumb and fingers)* (2010). So ergibt sich ein fundamentaler Kontrast zum Ausstellungsanfang mit den sehr intellektuellen, konzeptuellen Fragen von verschwindenden

Museum Folkwang

Körpern und der abstrakten Weise, eine künstlerische Biografie in ein Gemälde, wie zum Beispiel von Opalka, einzuschreiben.

MB Als Echo von Opalkas Flüstern, dem ersten Laut, den man beim Betreten der Ausstellung hört, geleiten die von Nauman geäußerten Wörter uns am Ende hinaus. Ähnlich, aber aus einer taktileren, sinnlicheren Perspektive, findet die sehr sanfte, streichelnde Geste, mit der man Félix González-Torres' Perlenvorhang beiseite bewegt und die Ausstellung betritt, einen Widerklang in Hito Steyerls (2010) heftiger Bewegung, die einem praktisch den Weg hinaus versperrt. Beide Male tritt man sanft ein – wengleich diese Sanftheit vom Tod heimgesucht ist – und mit einer gewaltsamen, absurden, vitalen Tat hinaus. Ich möchte noch einen meiner Ansicht nach sehr wichtigen Punkt zum Thema der Ausstellung anmerken. Zur Frage stand keineswegs, die zeitgenössischen Aspekte der Selbstdarstellung zu ermitteln. Die Arbeiten, die wir hier zusammengestellt haben, sind keine Werke, die den Künstler als private Person zum Gegenstand haben. Es sind Werke, in denen die Künstlerinnen und Künstler ihre Erscheinungsbilder und Körper als Werkzeug, Material und Medium einsetzen, um etwas mitzuteilen, das selbstverständlich autobiografisch oder existenziell sein kann, aber in allererster Linie kritisch, theoretisch, konzeptuell und ironisch ist.

FE Das erinnert mich an den Titel der Ausstellung *Prima Materia* (Punta della Dogana, 2013, kuratiert von Caroline Bourgeois und Michael Govan). Die Künstler in unserer Ausstellung fungieren auf bestimmte Weise als ihr eigenes Rohmaterial. Neben der befremdenden Lust an der Selbsterstörung in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre hat sich vielleicht die Idee erhalten, dass es nach dem Verlust aller moralischen Selbstverständlichkeiten und Gewissheiten noch die Wahrheit des eigenen Körpers und des eigenen Körper-Erlebens gibt, ganz einfache Wahrheiten jenseits von Bedeutung und Interpretation. Mit der jungen post-postmodernen Generation kehrt, meine ich, ein Begriff von sozialer und politischer Wahrheit zurück. Nämlich die Idee, ein Zeuge zu sein, wie Paulo Nazareth sie vertritt, der erklärt: „Ich bin der einzige Zeuge dieses politischen Verfahrens, das ich nutze.“

MB Paulo Nazareth nutzt seinen eigenen Körper als Werkzeug zur Vermessung der Welt, ähnlich wie Kafkas Hauptfigur in *Das Schloss* „Landvermesser“ genannt wird. Vergleichbar verwendet Kimsooja ihren Körper als Bezugspunkt, um den die Welt sich dreht und gliedert. Ich möchte noch einmal dieses Konzept eines kritischen, politischen, physischen Werkzeugs, einer gestischen Valenz herausstreichen, das zur Wahl des Ausstellungstitels geführt hat. Zur Frage steht kein Über-mich-Sprechen oder Von-mir-Handeln, sondern ein Mit-mir-Tanzen. Der Titel ist zum einen der Verweis auf Billy Idols Song – halb Postpunk, halb kommerzieller Pop, dabei im vollen Bewusstsein seiner mehrdeutigen Konnotationen. Zum anderen verhandeln wir hier ganz und gar den sich auf der Suche nach Lust, Energie, Ausdruck, Aufbegehren, Verführung bewegenden Körper.

Museum Folkwang

AF Ganz konkret gilt dies auch für Gilbert & George, die proklamieren: „Wir sind Skulpturen“. Sie verstehen sich als lebende Skulpturen, als singende oder trinkende, und bemalen sich schließlich selbst wie Gemälde, wodurch ihr Körper selbst zur Leinwand wird. Indem sie sich selbst zu lebenden Skulpturen erklärten und diese Haltung bis heute streng beibehalten, scheinen sie ihre Körper völlig der Kunst auszuliefern und werfen fortwährend die Frage auf: Was ist Kunst, wenn wir Kunst sind? Im Kontrast dazu fallen die Arbeiten von John Coplans und Steve McQueen durch ihre extremen Großaufnahmen auf. Man könnte sagen, Bildschirm und fotografische Oberfläche werden hier zu einer künstlichen Haut. Für viele Künstler und Künstlerinnen in der Ausstellung lautet die Frage offenbar: Wenn es kein authentisches Ich gibt, was gibt es dann? Heute, im Zeitalter der digitalen Entkörperung, wird der Körper in der künstlerischen Auseinandersetzung wieder verstärkt fokussiert. Die Ausstellung zeigt, mit welchem Facettenreichtum Künstlerinnen und Künstler ihre Körper als Material verwenden, und veranschaulicht dadurch implizit, dass man gemäß der phänomenologischen Idee immer durch seinen Körper ist und es kein Jenseits des Körpers gibt.

FE Nicht zuletzt liegt in der Ausstellung eine ebenso poetische wie politische Dimension, rund um das wiederkehrende Thema der Hände, der spielenden Hände. Dies ist nicht zufällig, die Ausstellung versteht den Begriff der Selbstdarstellung eher als Prozess, es findet eine Verlagerung statt, vom Gesicht hin zur Hand, vom starren Spiegelbild hin zum performativen Tun.

MB In der Tat wird die Hand zu einem perfekten Werkzeug, auch im übertragenen Sinne: um konzeptuelle Fragen zu verhandeln, Genderfragen, politische Fragen, Rassenfragen. Auf sich selbst zu fokussieren, bedeutet in diesem Sinne, auf sein erstes künstlerisches Werkzeug zu fokussieren.