

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Markus Schinwald.

Deformierte und deformierende Momente.

verfasst von
Juliane Schörghuber BA

angestrebter akademischer Grad
Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl It. Studienblatt: A 066 835

Studienrichtung It. Studienblatt: Masterstudium Kunstgeschichte Betreut von: ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Danksagung

Vielen Dank an Markus Schinwald für ein anregendes Interview, für den Einblick in sein

Studio, für das zur Verfügung gestellte Bildmaterial und für seine unkomplizierte Art. Dank

gebührt ebenso ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Martina Pippal für die Betreuung meiner Masterarbeit.

Sie ermöglichte mir freies und eigenständiges Arbeiten und unterstützte mich durch wert-

volle Hinweise.

Danke an all jene, die meinem Forschungsgegenstand Interesse entgegenbrachten; viele

Gespräche halfen mir, meine Gedanken zu systematisieren. Herzlich bedanken möchte ich

mich bei Tanja Ehrenreich, die mich seit Beginn meines Studiums begleitet. Sehr dankbar

bin ich auch Franziska Huemer-Fistelberger und Sarah Gstettenhofer, die meine Arbeit kor-

rekturgelesen haben.

Besonderer Dank gilt Simon Chollet, "meinem Franzosen", der mir auf vielfache Weise die

wichtigste Stütze war; unsere gemeinsamen Ausstellungsbesuche und Diskussionen waren

für das Entstehen der Arbeit sehr bereichernd.

Vor allem möchte ich mich bei meinen Eltern Juliane und Johann Schörghuber bedanken,

die mich auf meinen Wegen immer unterstützt haben. Diese Arbeit widme ich meinem wäh-

rend meiner Studienzeit verstorbenen Vater, von dem ich viele wichtige Dinge fürs Leben

lernen konnte.

Danke.

3

Inhalt

Einleitung	7
1. Methodische Aspekte	13
1.1 Präexistentes	14
1.1.1 > Appropriation Art < und > Postproduction <	15
1.1.1.1 Wegbereiter der historischen Appropriation Art	17
1.1.1.2 historische Appropriation Art	22
1.1.1.3 Postproduction	26
1.1.2 Ideelle Aneignung	31
1.1.3 Aneignung als ein soziales Prinzip	33
1.2 Modifizierungen	35
1.2.1 Norm(alität)	36
1.2.2 Deformation – Ansätze einer kunstwissenschaftlichen Definition	38
1.2.3 Deformiertes und Deformierendes – Fallbeispiele	41
1.2.4 Transformationen - Fallbeispiele	44
2. Inhaltliche Aspekte	47
2.1 Sigmund Freud als eine Schlüsselfigur	50
2.1.1 Der unzulängliche Körper und seine Hilfskonstruktionen	53
2.1.2 Die mächtige (kulturelle) Außenwelt	60
2.1.3 Zwischenmenschliche Beziehungen und deren Regelungen	65
3. Aspekte der Rezeption	
3.1 Unheimliches : Deformiertes	
3.2 Das latent Vorhandene	75
4. Resümee	81
Anhang	
Literatur- und Quellenverzeichnis	
Abbildungen	
Abbildungsnachweis Zusammenfassung	
Abstract	
Lebenslauf	

"This moment could have a different flavour. "

(>Orient< 2011)

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Œuvre eines der bemerkenswertesten zeitgenössischen österreichischen Künstlers. Markus Schinwald wurde 1973 in Salzburg geboren und steht seit Ende der Neunzigerjahre in der Öffentlichkeit. Nachdem er sich zunächst in den Zentren des deutschsprachigen Raumes behauptet hatte, erlangt er mittlerweile international Aufmerksamkeit. Sein Beitrag auf der 54. Biennale in Venedig² bildet eine der bekanntesten Stufen dieser Entwicklung.

Bezeichnend für Schinwalds Schaffen ist das Ineinandergreifen von bildenden und darstellenden Künsten; bildnerische, skulpturale und architektonische Elemente verflechten sich mit performativen Elementen. Medial umfassen seine Projekte nicht nur Textil (Vorhänge, manipulierte Kleidung), Malerei, Fotografie, Skulptur, Ready-mades und Installation, sondern auch Theater, Tanz, Marionetten(-theater), Video und Film - und darüber hinaus varierende Kombinationen davon. In seinen musikalisch untermalten Filmen mit darüber liegenden Off-Texten, spielen auch Segmente der Musik und der Literatur (Lyrik) hinein.

Das alle Kunstgattungen umgreifende und medial umfangreiche Werk durchläuft inhaltlich eine konsequente Linie. Wie ein roter Faden zieht sich das Zusammenspiel von psychischen, physischen und kulturellen Dimensionen durch das Schaffen des Künstlers. Die Projektionsfläche bildet dabei stets der menschliche Körper. Agnes Husslein-Arco und Heike Munder formulieren dies sehr anschaulich: "In Schinwalds Arbeiten reagieren die Körper symptomatisch auf ihre inneren Zustände und spiegeln die äußere Erfahrung in der Pose wider Ein weiteres präsentes Motiv stellen Erfindungen dar, welche mit dem Körper Allianzen eingehen. Beispielsweise stützen prothetische Apparate Körperhaltungen, Gesten und Gesichtsausdrücke. Oder erzwingen sie diese?

_

¹ Virginia Dellenbaugh, Markus Schinwald (>Orient< 2011).

² Ein Standbild des von dort bekannten Filmes >Orient, 1st part< wurde 2013 auf einer Sonderpostmarke abgebildet.

³ Husslein-Arco/Munder 2007, S. 9.

Phänomenen der Innen- und Außenwelt begegnet der Künstler mit subtilen Dispositivverschiebungen, wobei seine Sujets ihre eindeutigen Rollen verlieren. Das Diffuse, das nicht klar Fassbare, begründet sich in einer Reihe von Paradoxien und in der Vertauschung von unterschiedlich gewichteten Aspekten. Mirjam Schaub setzt in ihrem Text zu den von Schinwald bei der 54. Biennale bespielten "Hoffmann-Pavillon" genau dort an und erkennt in seinen Arbeiten "Solözismen", d.h. wiederstreitende Botschaften und "Synkopen", d.h. Akzentverschiebungen. Zu dem letzterwähnten Terminus, welcher v.a. in der Musik und in der Medizin verwendet wird, schrieb Schaub: "Bedeutet sie [die Synkope] im Fall des Kreislaufkollapses den spontanen Verlust der Körperkontrolle, bedingt durch plötzlichen Haltungswechsel (wie zu rasches Aufstehen aus der Hocke), geht es im Falle der Musik um eine gewollte, minimale Akzentverschiebung im rhythmischen Taktgefüge. Dies geschieht vorzugsweise durch das Verlagern der Betonung, weg vom erstbetonten hin zum eigentlich unbetonten, davor liegenden Taktschlag. Für diese Verlagerung weg vom Schweren hin zum Leichten, für die konsequente Besetzung des Zwischenraumes findet Schinwald in Venedig eine visuelle Entsprechung. ¹6Die Rätselhaftigkeit seiner Arbeiten, nennen AutorInnen weiterer Aufsätze zumeist ganz allgemein "Störung". Philipp Kaiser führt dementsprechend das "abgründige Nichtverstehen" der Arbeiten (v.a. der Filme) auf ein "Rauschen von Zeichen" zurück. 7 Unabhängig davon, welchen Namen seine Abweichungen tragen, lässt sich festhalten, dass es dazu in der Forschungsliteratur, welche sich bisher ausschließlich in unselbstständigen Publikationen und primär in Ausstellungskatalogen niederschlug, punktuell Ansätze gibt. Fragen, welche für meine Auseinandersetzungen zentral sind, lauten: Wovon weicht er ab? Wie weicht er davon ab?

Gegenstand meiner Untersuchung ist es, die sogenannten "Störmomente" zu analysieren und deren Reichweite zu vermessen. Was die Analyse anbelangt, erschien mir sehr bald der Begriff der Deformation geeignet, weil er die Worte "Format" und "Formation" enthält und somit etwas Genormtes oder zumindest etwas Be- bzw. Erarbeitetes impliziert, wobei genau dies den Ausgangspunkt von Schinwalds "De-Formationen" darstellt. Konkret setzt der Künstler bei kulturellen Objekten und Phänomenen an und funktionalisiert sie auf spezifische Weise um.

⁴ Vgl. Schaub 2011, S. 39.

⁵ Vgl. Schaub 2011, S. 46.

⁶ Schaub 2011, S. 46.

⁷ Kaiser 2011, S. 20.

Was die Reichweite dieser Struktur anbelangt, hatte sich bald die Ahnung eingestellt, dass sie sich nicht nur an Sujets, sondern auch davor und danach, d.h. in der künstlerischen Vorgehensweise und in den Rezeptionskonditionen nachweisen lässt. Meine Arbeit gliedert sich dementsprechend in drei Teile: Beginnend bei Schinwalds Methodik, weiter zu seinen inhaltlichen Auseinandersetzungen bis hin zu den von ihm kreierten Rezeptionsbedingungen sollen jeweils die beiden zentralen Parameter der "Norm" und der "Irritation" diskutiert und in ihrer Relation analysiert werden.

Wie die besagte Antinomie Schinwalds Produktionsprinzip bestimmt, bildet den Gegenstand des ersten Kapitels. Wesentlich ist, dass der Künstler nicht mit "rohen Materialien" beginnt, sondern von verfügbaren Gegenständen Gebrauch macht; er beginnt beispielsweise nicht auf einer weißen Leinwand oder mit unbearbeitetem Holz, sondern mit der Auswahl eines Gemäldes oder von hölzernen Möbelbeinen. Aber nicht nur physische Dinge werden zu Ready-mades erklärt. Manchmal lassen sich auch ideelle Anleihen feststellen. Ebenso macht er erlernte Fähigkeiten, Körperhaltungen oder Bewegungen, wie auch Verhaltensformen des menschlichen Körpers, welche oft ein Initial seiner performativen Arbeiten darstellen, zu seinem Gegenstand, wobei zu beachten ist, dass das agierende Subjekt bzw. dessen Körper mit seinen (Ein-) Prägungen genau so wenig wie ein Gemälde etwas "Rohes" bzw. "Ungestaltetes" bedeutet. Einerseits eignet sich der Künstler etwas materiell oder ideell Vorhandenes an, und andererseits bildet auch Angeeignetes, genauer gesagt Inkorporiertes, sein "Ausgangsmaterial". In dem ersten Unterkapitel (mit dem Titel "Präexistentes") werden kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskurse der Aneignung systematisch präsentiert und einzelnen Arbeiten voran- und gegenübergestellt. Damit soll evaluiert werden, wo sich Schinwald wie stark einschreibt und welche Implikationen dies mit sich bringt.

Daran anschließend werden im zweiten Unterkapitel seine Modifizierungsformen (von Präexistentem) aufgelistet, wobei das Augenmerk sogleich auf die am stärksten präsente Form, auf die Deformation, fallen wird. "Dieses Prinzip, das Verwenden und Manipulieren uns vertrauter Bilder, Momente, Objekte, Räume, und die daraus entstehende Verwirrung und Störung scheint wie eine wiederkehrende Methode im Werk von Markus Schinwald."9, hält Jens Hoffman bereits 1999 allgemein zu Schinwalds Arbeiten fest. Wie Hoffmann voraussetzt, ist eine "Verwirrung" oder eine "Störung" nichts Autonomes, sondern nistet sich

-

⁸ Vgl. Bourriaud 2005, S. 29. – Bourriaud verweist auf Claude Lévi-Strauss's Opposition zwischen *"the raw and the cooked*", welche Dan Cameron für eine von ihm kuratierte Ausstellung verwendete.

⁹ Hoffmann 1999, S. 2.

in etwas (Vertrautes) ein, in etwas das gewisse Eigenschaften mit sich bringt. Ermittelt wird, was der Eingriff in das von ihm Herangezogene bedeutet. Dadurch, dass das, wovon Schinwald ausgeht, selbst nach seiner Modifikation erkennbar bleibt, stellt sich – bildlich gesprochen – die Frage, ob die "Stimme" des Künstlers als eine Gegenstimme oder eher als ein Verstärker von einem zuvor unscheinbaren "Klang" zu bewerten ist. Ein von ihm verändertes Kleidungsstück kehrt oft eine Besonderheit von diesem um. Oder hebt sie einen zuvor (d.h. vor der Modifizierung) leisen immanenten Zug jener hervor? Grundlegend wird sein, dass die Deformation eines körpernahen Dinges auch eine Deformation der körperlichen Verhaltensweisen nach sich ziehen kann. Basierend auf einer kunstwissenschaftlichen Definition, wird dieses Phänomen vorerst auf Fallbeispiele aus Schinwalds Œuvre (vorerst lediglich auf seine textilen Arbeiten) angewandt und anschließend von dem Phänomen der Transformation abgegrenzt.

Das, was in der künstlerischen Vorgehensweise wurzelt, charakterisiert die "Endprodukte". Im zweiten Kapitel werde ich daher der Frage nachgehen, was Präexistentes und Modifiziertes in Hinblick auf die von ihm behandelten Themen bedeutet. Anschließend an zahlreiche kulturhistorische bzw. kulturwissenschaftliche Referenzen, welche zu seinem Œuvre bisher vermerkt wurden, werde ich eine (weitere) Freud'sche Interpretation vorschlagen. Dieser Abschnitt gliedert sich in drei Kapitel. Anlehnend an drei Leidensquellen, welche Sigmund Freud in seiner Schrift >Das Unbehagen in der Kultur< (1931) formulierte, werden Schinwalds Arbeiten als Kommentare zu kulturellen Antworten auf den "unzulänglichen Körper", auf die "mächtige Außenwelt" und auf die "zwischenmenschlichen Beziehungen" gelesen werden. Wie er Hilfskonstruktionen, die kulturelle Umgebung und geregelte Beziehungen, vor allem durch deren Abzeichnungen auf den Körper, zum Ausdruck bringt, wird zentral sein. Nicht unwesentlich erscheint dabei, dass sich individuelle (Re-) Aktionen am Körper nicht minder bemerkbar machen.

Im dritten Kapitel, in welchem die von dem Künstler geschaffenen Rezeptionkonditionen untersucht werden, liegt der Fokus auf der emotionalen und körperlichen Einbindung der RezipientInnen. Das unmittelbare Gefühl des Unheimlichen, welches – nüchtern betrachtet – Parallelen mit der Figur der Deformation aufweist, wird von Bedeutung sein. Die Ähnlichkeiten und Differenzen zwischen jenen sollen sich im Rahmen von Gegenüberstellungen herauskristallisieren. Daraufhin wird untersucht inwiefern die RezipientInnen körperlich (via Installationen) involviert werden. In Auseinandersetzung mit den Rezeptionskonditionen

verlagert sich der Schwerpunkt explizit auf intuitive Dimensionen. Eines steht zu Beginn bereits definitiv fest: "This moment could have a different flavour." 10

-

 $^{^{\}rm 10}$ Virginia Dellenbaugh, Markus Schinwald (>Orient< 2011).

"Ich habe mich nie besonders wohl gefühlt in der Rolle des Malers, Bildhauers oder Regisseurs. Wenn ich trotzdem mit Gemälden, Skulpturen und Filmen arbeite, so wohl am ehesten vor dem Hintergrund der Konzeptkunst."¹¹

(Markus Schinwald)

Angesichts der medialen Heterogenität von Schinwalds Schaffen, stellt sich die Frage, ob es möglich sei, von medienübergreifenden künstlerischen Methoden zu sprechen. Indirekt steckt die Bejahung dieser Frage bereits in der Überschrift dieses Kapitels, weil sie kein Medium explizit anführt. Während die Ebene der Produktion bisher nur schwach beleuchtet wurde, veranlasste Schinwald zu zahlreichen inhaltlichen Diskursen, welche sich um (s)ein Kernthema bewegen. Die damit zusammenhängende Vermutung, dass sein Œuvre bisher lediglich in thematischer Hinsicht als "Gesamtheit" erfasst wurde, bestätigte sich im Zuge der Recherche. Dementsprechend äußert sich auch der Künstler zu seinen Arbeiten und lässt darüber hinaus die Umgehung von formalen Eigenheiten anklingen: "Inhaltlich habe ich gar nichts gegen "Signature". Ich mag nur nicht Formen die sich ständig wiederholen. Ich will nicht zu meiner eigenen Karaoke-Version werden. 12 Für die Vermeidung einer formalen Signatur spricht v.a. der Akt des Auswählens von unterschiedlichen, bereits gefertigten künstlerischen Arbeiten oder kulturellen Objekten. Das jeweils Vorgefundene bleibt allerdings nicht das, was es einst war. Ausgehend von diesen beiden Beobachtungen ist es vielleicht selbstironisch zu verstehen, wenn Schinwald einen seiner Protagonisten einmal sagen ließ: "Genie zu haben, heißt Fremdeinflüsse zu verdauen, bis jede Spur davon verschwunden ist" 13 Indem sich Schinwald etwas aneignet, macht er es sich tatsächlich zu Eigen (bzw. zu etwas Eigenem). Wenn sich demnach der Unterschied zwischen Anderem und Eigenem auflöst, wenn also das Andere vom Eigenen vereinnahmt wird, muss es (zumindest konzeptuell) eine Handschrift geben.

Zu der Frage inwiefern sich ein zentrales kreatives Prinzip (d.h. ein "Stil") formulieren lässt, kristallisieren sich zwei Unterkapitel heraus. In einem ersten Schritt soll das Phänomen der Verwendung von Präexistentem analysiert werden. Im Zuge dessen werden seine Arbeiten mit der >Appropriation Art< und der >Postproduction<, dem Phänomen des >Artistic Re-

¹¹ Kaiser 2011, S. 15. – zit. Markus Schinwald.

¹² Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www. kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

¹³ Nußbaummüller 2010, S. 163. – zit. Markus Schinwald (>Vanishing Lessons< 2009).

searchs< und dem sozialen Prinzip der Aneignung in Relation gestellt. In einem zweiten Schritt wird darauf aufbauend der verändernde künstlerische Umgang mit Angeeignetem analysiert. Einer Modifizierungsform, der Deformation, gilt mein Augenmerk, weil sie sich, wie sich in weiteren Kapiteln zeigen wird, als grundlegend erweisen wird.

1.1 Präexistentes

"Ein Bild ist ein Gewebe von Zitaten, die aus unzähligen Ecken der Kultur stammen. "14 (Sherrie Levine)

Markus Schinwalds Œuvre lässt sich zunächst als eine Selektion kultureller Güter beschreiben, welche in einem neuen Kontext vereint werden. Er verwendet materielle Gegenstände wie Kleidungsstücke, Schuhe, Gemälde, Lithographien, Aguarien oder Stuhl- und Tischbeine. Die Fäden seines "Zitatgewebes" stammen ebenso von der Kunst- und Filmgeschichte, von den darstellenden Künsten, von der Psychologie, von Kulturtheorien wie auch von der Konsumkultur und von TV-Genres. Etwas materiell oder ideell (inkl. stilistisch) Erarbeitetes stellt somit sein Ausgangsmaterial dar. Bildlich formuliert, beginnt sein kreativer Akt nicht vor einer weißen Leinwand, sondern beim Kauf eines Gemäldes bzw. bei der Auswahl. Im internationalen Kunstfeld wird die strategische Aneignung von Materialien und Ideen existenter Produkte der Kunst und der Kultur unter dem Begriff >Appropriation Art< subsummiert.¹⁵ In einem jeweils kurzen Exkurs über kunsthistorische Gesten des Appropriierens, welche Schinwalds Œuvre tangieren, soll demonstriert werden, inwiefern der Künstler Problemstellungen von diesen aufnimmt und inwiefern er eigene Wege einschlägt. Was die Kunstströmungen anbelangt, welche sich nach der >historischen Appropriation Art< und ausgehend von dieser entwickelten, sind gesonderte Bezeichnungen weit weniger etabliert. Nicolas Bourriaud spielt für die Extrahierung von diesen eine wegweisende Rolle. An heterogenen Positionen erkannte er ein weitreichendes zeitgenössisches Phänomen und führte den Begriff >Postproduktion< in das Feld der bildenden Kunst ein. Darüber hinaus werden

[.]

¹⁴ Noll 2012, S. 7. – Dieses Zitat von Levine ist eine Abwandlung von Roland Barthes' Satz: *"Der Text ist ein Gewebe von Zitaten, die aus unzähligen Ecken der Kultur stammen.*" – vgl. >Tod des Autors<, 1968.

auch Diskurse der Aneignung, welche nicht ausschließlich die künstlerische Praxis tangieren, wie die ideelle Aneignung und die Aneignung als soziales Prinzip, zu Wort kommen.

1.1.1 > Appropriation Art < und > Postproduction <

Trotz der Tatsache, dass KünstlerInnen aller Zeiten Diverses adaptierten, ist >Appropriation Art< kein transhistorischer Begriff. Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts erkennbare Affinität für die Verwendung von Präexistentem hebt sich insofern von früheren Formen der Aneignung ab, als KünstlerInnen begannen eine äußerst reflektierte Haltung gegenüber ihrer "Quelle" einzunehmen. Marcel Duchamp weitete mit seinen Ready-mades den möglichen Gegenstandsbereich der Aneignung extrem aus und markiert mit den damit verbundenen Implikationen, einen fundamentalen Richtungswechsel. Es hatte sich ein großer Spielraum für Vorgefundenes aufgetan und es erscheint demnach evident, dass die Pop Art und die >historische Appropriation Art< als ,Duchamp-Effekte' bezeichnet worden sind. Mit angeeigneten (Gebrauchs-) Gegenständen, welche als Kunst positioniert wurden, entwickelten sich vollkommen neue Voraussetzungen für das, was Kunst genannt wird. Der angeeignete Gegenstand ist an die Stelle des traditionellen Schaffensprozesses getreten; d.h. technische Kenntnisse sind nahezu sekundär geworden. Vielmehr zeigt sich die ästhetische Kompetenz von nun an ebenso im Akt des Auswählens. Während das Prinzip der "Autorschaft" und das Konzept der "Originalität" von KünsterInnen dezentralisiert (und paradoxerweise gerade dadurch zentralisiert) wurden, gaben jene Themen zu zahlreichen Debatten Anlass. Die veränderten Konditionen stellten u.a. auch Mittel für die Problematisierung der Kunstinstitution zur Verfügung, weil diese gewissermaßen eine Instanz ist, welche etwas zur Kunst erklärt.

In den späten siebziger Jahren wurde Aneignung zum Bestimmungsgrund einer Kunstrichtung. Kennzeichnend für künstlerische Arbeiten, welche dieser zugeschrieben wurden, sind vor allem Zitate, Exzerpte und Adressierungen der Strukturen der Repräsentation bzw. die Offenlegungen kultureller Repräsentationsstrategien, wobei sich die KünstlerInnen maßgeblich auf fotografische und filmische Reproduktionsweisen bezogen.¹⁷ Die anfängliche Bevorzugung von Fotografie und Video begründete sich darin, dass jene Medien von Qualitäts-

_

¹⁶ Graw 2003, S. 34. – Vgl. October, Heft 70, Herbst 1994 ("The Duchamp Effect").

¹⁷ Römer 2002, S.15. – Römer verweist auf Douglas Crimps Beobachtungen.

debatten noch relativ unbelastet waren.¹⁸ Isabelle Graw betont im Zusammenhang mit der >historischen Appropriation Art< die Bedeutung des Verschiebungspotenzials der Aneignung und schreibt zum Verständnis des damals (vor allem in New York) präsenten Begriffes der "Appropriation": "Darunter verstand man ein Verfahren, das vorhandene Bilder aus ihren ursprünglichen Kontexten (Medien/Werbung) herauslöste und zwar in einer Weise, die ihre Bedeutung verschob oder "neu kodierte"."

Als ungefähr ein Jahrzehnt später via Internet, Bild- und Textdateien so verfügbar wie nie zu vor wurden, begannen auch KünstlerInnen sich das eine oder andere mit einer gewissen Selbstverständlichkeit anzueignen. Die jeweilige Quelle, aber auch der Akt der Aneignung erschienen nach und nach keine wesentlichen Komponenten der jeweiligen künstlerischen Arbeit mehr zu bilden. In Anbetracht seiner "Vorgeschichte" kann das Angeeignete jedoch nicht auf ein "Mittel zum Zweck" heruntergebrochen werden, und ebenso wenig kann der Prozess der Aneignung unkommentiert bleiben. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass der Kunstwissenschaftler Nicolas Bourriaud eine weitere Wende des Phänomens der künstlerischen Aneignung nicht nur prognostiziert hat, sondern auch dessen Bedeutung und Potenzial nachgegangen ist. Für seine Publikation >Postproduction. Culture as a screenplay: How art reprograms the world< (2005) entlehnte er sich einen technischen Begriff aus den Feldern des Fernsehens, des Films und des Videos und hat darin eine >Kunst der Postproduktion < definiert: "This art of postproduction seems to respond to the proliferating chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in supply of works and the art world's annexation of forms ignored or disdained until now. These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. '20 Darüber hinaus spricht er davon, dass der Umgang mit Objekten des Flohmarktes den aneignenden künstlerischen Praktiken strukturell nahe steht. Prägnant formuliert, bedeutet dies, dass Bourriaud den Akt der Aneignung als einen Akt des Recycelns versteht.

In den folgenden drei Kapiteln soll untersucht werden, welche kunsthistorischen Aspekte der Aneignung sich in Schinwalds Œuvre nachweisen lassen, um davon ausgehend und abgrenzend Eigenheiten zu erarbeiten.

⁻

¹⁸ Graw 2003, S. 60.

¹⁹ Graw 2003, S. 58. - Vgl. Wege 1999, S. 20.

²⁰ Bourrriaud 2005, S. 13.

1.1.1.1 Wegbereiter der historischen Appropriation Art

Die Wurzeln der sogenannten >Appropriation Art< liegen in den frühen Avant-Garde-Praktiken, in der Realisierung von Collagen, von Fotomontagen und vor allem von Readymades. Marcel Duchamps berühmte >Fountain< von 1917 (Abb. 1) und konzeptuell vergleichbare Arbeiten bilden insofern die Grundlage für weitere Entwicklungen der strategischen Aneignung, als sie bereits vorherrschende Vorstellungen von Originalität und ästhetischer Autonomie der künstlerischen Arbeit in Frage stellten.

Zumindest ein Objekt wurde von Schinwald durch (fast) "reine" De- und Neukontextualisierung, und somit in einem Gestus der frühen Avantgarde, inszeniert. Ein Ready-made modifizierte er – im Gegensatz zu seinen anderen Ready-mades – nicht. Es handelt sich um seine Wendeltreppe (Abb. 2), welche 2013 in einer Einzelausstellung in Bordeaux den Raum dominierte. In einem White Cube wäre sie als Fremdköper aufgefallen, aber in dem mit Steinziegeln verkleideten Ausstellungsraum des CAPC (musée d'art contemporain) wäre es durchaus möglich, dass die kleinteilige Eisentreppe ein Bestandteil des Raumes ist. Nach näherer Betrachtung erscheint es jedoch eigenartig, dass die Treppe nicht als Verbindung zwischen zwei Geschoßen fungiert, sondern kurz unter der Holzdecke endet. Sie irritierte die RezipientInnen somit in zweierlei Hinsicht: Einerseits ist unklar ob sie bereits im Raum war oder von dem Künstler stammt und andererseits führt sie – entgegen einer üblichen Treppe – nirgendwohin. Was Ersteres anbelangt erscheint es wesentlich, dass die De- und Neukontextualisierung von etwas Präexistentem – anders als beispielsweise bei dem auf einem Sockel platzierten Pissoir Duchamps - bewusst im Dunkeln gelassen wird. Dies begründet sich darin, dass sich jener Gegenstand nicht nur aufgrund seiner Beschaffenheit in jenem auratischen Raum einfügte, sondern auch darin, dass jener "Gebrauchsgegenstand" durch seine vertikale Aufstellung, seinen Gebrauchswert nicht (gänzlich) verlor. Ursprünglich sollte die vierzehn Meter hohe Treppe tatsächlich begangen werden können und somit auf die hohe Hängung der anderen Arbeiten antworten.²¹ Letztendlich funktionierte die Treppe nicht architektonisch, sondern war – so Schinwald – (einzig) als eine Form von "Raum-Prothese" zu begreifen, "welche sich wie eine Bohrer durch das Haus bewegt". 22 Schinwald geht generell (je nach Ausstellungsarchitektur) immer von bestimmten Eigenheiten des Raumes aus: "Es hat ja jeder so seine Tücken: Der eine ist zu groß, der andere zu

[.]

²¹ Schinwald 2014 (persönliches Interview). – Aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen war die entsprechende Perspektive nur von der Galerie des Ausstellungsraumes aus möglich.

²² Schinwald 2014 (persönliches Interview).

mächtig und der dritte einfach zu nett. Ich habe dann wenn man so will, "Raumprothesen" maßgeschneidert, welche die eine oder andere Eigenschaft hervorheben oder kaschieren. ¹²³ Absurde Situationen wie eine Treppe, welche unter der Decke endet, finden sich ebenso in anderen Arbeiten. In diesem Fall gibt es sogar einen Bezug zu einer realen Gegebenheit und zwar zu der in der Decke endenden Treppe im Haus der "Winchester-Witwe" in San Jose (Kalifornien, USA).²⁴

Schinwalds Wendeltreppe ist mehr (bzw. etwas anderes) als ein Gebrauchsgegenstand, der durch die Wahl des Künstlers in den Rang eines Kunstwerkes erhoben wurde. In der heutigen Rezeption von Ready-mades wird oft vergessen, dass diese "Instrumente philosophischer und ästhetischer Gedankenexperimente" waren/sind.²⁵ Die Ausstellung >Re-object< (2007) im Kunsthaus Bregenz erinnerte daran, dass die Ready-mades Duchamps (zumindest im Kontextes des Ateliers) dazu dienten, eine kreative Atmosphäre zu schaffen "um Raum, überhaupt Wirklichkeit anders als gewohnt zu denken (…). ¹²⁶ Zu Recht beschreibt der Kurator Herbert Molderings Duchamps Ready-mades als Gründungswerke des Dadaismus und des Surrealismus und fügt hinzu: "Sämtliche postmodernen und dekonstruktivistischen Positionen der achtziger und neunziger Jahre nehmen ihren Ausgangspunkt bei der undogmatischen, skeptizistischen Ästhetik Duchamps. ¹²⁷ In diesem Sinne weist Schinwalds Treppe Parallelen zu den Ready-mades des frühen 20. Jahrhunderts auf.

In den frühen 1960ern lebten Ready-mades in Form von übernommenen Bildern der Werbung, des Comics und von populären Magazinen wieder auf.²⁸ Pop Art Künstler wie beispielsweise Andy Warhol reproduzierten zur Zeit der Nachkriegskultur, in einer Zeit, welche vermehrt von Medienrepräsentationen dominiert wurde, die Logik der Massenproduktion.²⁹

_

²³ Kaiser 2011, S. 16. – zit. Schinwald.

²⁴ Schinwald 2014 (persönliches Interview). – Schinwald verwies auf jene Treppe.

²⁵ Schneider 2007, S. 12. - Schneider: "Duchamps Ready-mades waren niemals Resultate simpler Wahlakte, mit denen er die Absicht verfolgte, Trivialobjekte zu Kunstwerken zu erklären, sondern Instrumente philosophischer und ästhetischer Gedankenexperimente. (…) Die für die heutige Rezeption der Readymades entscheidende Wendung geschah durch André Breton. Als 1936 mit dem "Flaschentrockner" zum ersten Mal eines der klassischen Readymades Duchamps in der Öffentlichkeit gezeigt wurde, entkoppelte er mit einer Definition des Readymade "als Gebrauchsgegenstand, der allein durch die Wahl des Künstlers in den Rang eines Kunstwerks erhoben wird", das Objekt von seiner ursprünglichen experimentellen Bedeutung." (Vgl. Molderings 2007, S. 35-51).

²⁶ Molderings 2007, S. 47.

²⁷ Schneider 2007, S. 12. – (zit. Herbert Molderings, Marcel Duchamp. Parawissenschaft, das Ephemere und der Skeptizismus, Düsseldorf 1997³, S. 6.

²⁸ Wiliams 2010, URL:http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713. – Dazu lässt sich ergänzen, dass in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre im Rahmen der >Arte Povera< auch alltägliche Gegenstände herangezogen wurden.

²⁹ Williams 2010, URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713.

Es kann davon ausgegangen werden, dass jene Künstler von Denkern wie Walter Benjamin (>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit<, 1936) nicht unbeeindruckt waren. Später schrieb sich auch Roland Barthes (v.a. >Der Tod des Autors< 1968) wesentlich in Diskurse ein, welche Aneignungsstrategien tangieren.

Schinwald greift weder auf Abbildungen von Printmedien zurück, noch arbeitet er mit serieller Wiederholung, aber Quellen der Populärkultur lassen sich in Schinwalds Œuvre durchaus nachweisen. In Anlehnung an die klassische Situational Comedy (kurz: Sitcom) installierte Schinwald auf den drei Obergeschossen des Kunsthauses Bregenz im Jahr 2009 jeweils eine Studiosituation (vgl. Abb. 3) mit einer Guckkastenbühne, einer Publikumstribüne, mit Fernsehkameras und Bildschirmen. Ein paar Tage vor der Eröffnung und innerhalb der ersten zwei Wochen der Ausstellung wurden in Anwesenheit von ZuschauerInnen nach Schinwalds Drehbuch und Regieanweisungen etwa zehn-minütige Szenen auf der ersten Ebene mit SchauspielerInnen und auf der zweiten und dritten Ebene mit LaienschauspielerInnen (mit eineiligen Zwillingspaaren und TurnerInnen) gedreht.³⁰ Grundsätzlich fehlten jedoch, abgesehen vom produktionstechnischen und räumlichen Rahmen, sämtliche Eigenschaften einer Sitcom.

Mit Ausnahme der ersten Bühnengestaltung, welche mit einem Schrank, Bänken und den Sideboards einem Wohnzimmer glich, waren die Schauplätze nicht mit jenen des US-amerikanischen Genres vergleichbar. Selbst der erste zweigeteilte Bühnenraum mutete aufgrund seiner zwei spiegelbildlich zueinander gestellten Interieurs und mit so manchen Details äußerst ungewöhnlich an. Beispielsweise wurde aus einem Kästchen eine mehrere Meter lange Schublade herausgezogen. Nach Nußbaummüller stimmen solche in der Ausstattung angelegten Überraschungsmomente mit dem auf Situationskomik angelegten Sitcom-Format überein. Meiner Meinung nach stehen solche Momente jedoch eher einer anderen populärkulturellen Unterhaltungsform nahe und zwar jener, welche sich im Ausstellungstitel >Vanishing Lessons < 32 ankündigte, nämlich der Zauberkunst. Dieser Terminus stand in Spiegelschrift auf der Rückseite des T-Shirts der für den Kartenverkauf verantwortlichen Mitarbeiterin und erschien durch den Blick in den Spiegel, welcher sich hinter dem Kassenpult befand, in "korrekter" Weise. 33 Sobald sich die Kassiererin abwendete, löste sich die

³⁰ Nußbaummüller 2010, S. 157.

³¹ Nußbaummüller 2010, S. 160.

³² Magier verstehen darunter Tricks des Verschwinden-lassens.

³³ Jothady 2011, S. 8.

Lesbarkeit des Begriffes auf. Durch dieses Changieren zwischen auf- und abblenden, durch dieses zum Vorschein und zum Verschwinden bringen, machten sich bereits in dem Foyer des Kunsthauses filmische und magische Qualitäten bemerkbar. Einerseits ließ diese Eingangsfigur an das Auf- und Abblenden von Inserts denken (wie es Manisha Jothady bemerkt)³⁴ und andererseits wies sie eine Eigenheit von Zaubertricks auf.

Die drei von Schinwald bespielten Stockwerke nennt Jörg Heiser *>Die Marx Brothers im Kunsthaus*<35, wobei er die drei Geschoße mit drei populären Figuren identifiziert. Im Zuge dessen verweist der Kurator darüber hinaus auf Slavoj Žižek, welcher die Marx Brothers als Umsetzung der dreigeteilten Freud'schen Psyche charakterisiert hat: "Žižek zufolge ist Groucho Marx das Über-Ich, hyperaktiv um Kontrollausübung über andere bemüht; Chico ist das selbstbezogene, im Sinne seines Vorteils kalkulierende Ich, das sich dabei als völlig souverän fantasiert; Harpo schließlich personifizierte das Es mit seiner Mischung aus boshafter Triebgeleitetheit und kindlicher Unschuld. ¹86</sup> Schinwalds Sitcom war mit seinen psychoanalytischen Anspielungen alles andere als eine seichte Unterhaltungssendung.

Nun stellt sich die Frage, ob der Rezeptionsrahmen der Unterhaltungsindustrie oder einer musealen Ausstellung näher stand. Schinwalds Gemälde und Skulpturen, welche Bestandteile der Bühnenausstattungen bildeten, fungierten in den Filmaufzeichnungen bzw. im Film als Requisiten und danach als künstlerische Arbeiten. Während den Drehtagen bestand eine klare Trennung zwischen Bühne und Publikum. Danach und zwischen den Drehtagen präsentierte sich das Ergebnis auf den Monitoren und die jeweilige Raumsituation wurde zu einem begehbaren "Set im Set."37. Strategisch war die Arbeit so angelegt, dass sie in mehrfacher Hinsicht stetig zwischen populär- und hochkulturellen Elementen umkippte.

Eine Inszenierung, welche Schinwald kurz darauf (bemerkenswerterweise ebenfalls 2009) in der Galerie Kargl (Wien) realisierte, charakterisierte eine zeitgleiche Präsenz von "Populärund Hochkultur", was geradezu eine Konfrontation dieser Beiden zufolge hatte. Der Künstler schuf weiße Kuben mit Armen und Beinen, welche formal an die Zeichentrickfigur >Spongebob<38 (vgl. Abb. 4) erinnern. Auf den im Raum verstreuten Figuren waren biede-

_

³⁴ Jothady 2011, S. 8.

³⁵ Heiser 2009, S. 41-48.

³⁶ Heiser 2009, S. 44-45.

³⁷ Nußbaummüller 2010, S. 158.

³⁸ Vgl. Jothady 2011, S. 10. - Jothady nennt sie "Spongebob-ähnliche Figuren".

re, dunkle Porträts angebracht. Daraus resultierte ein anregendes Missverhältnis zwischen den stehenden Wänden und den Bildern.

Nach den beiden vorgestellten Projekten, welche wie die Pop Art ihre Quellen (partiell) von der Populärkultur entnahmen, sollen in Schiwalds Œuvre situationistische Ansätze herauskristallisiert werden. In den späten 1950ern und frühen 1960ern entwickelte sich in Frankreich ein sehr kritischer Modus der Aneignung, zu welchem beispielsweise das "détournement" (d.h. die Zweckentfremdung) zählt.³⁹ KünstlerInnen und Intellektuelle, welche als SituationistInnen bezeichnet werden, modifizierten Bilder und Werbungen für ihre revolutionären Ziele.⁴⁰ Guy Debord, welcher diesen sehr nahe stand, und vor allem der von ihm geprägte Begriff des Spektakels (>Gesellschaft des Spektakels<) interessiert im Zusammenhang mit Schinwalds Arbeiten.

An dieser Stelle sollen weitere Aspekte von >Vanishing Lessons< hervorgehoben werden. Schinwalds weiter Begriff der Prothese, welcher am Beispiel der Wendeltreppe bereits angesprochen wurde, zeigte sich in dieser Arbeit in der Funktion von Kameras – wie Hans Dieter Huber bemerkt: "Kameras sind technische Prothesen des Sehens, welche die Grenzen seiner [Huber spricht von dem "Zuschauer"] Wahrnehmungsfähigkeit scheinbar erweitern, in Wirklichkeit aber auf folgenreiche Weise begrenzen, disziplinieren und einschränken. 141 Die ZuschauerInnen der live geschnittenen Produktion verfolgten darüber hinaus die Produktionssituation und die gespielten Handlungen und hatten somit die besten Konditionen um zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsebenen der Aufführung zu wechseln.⁴² Gleichzeitig konnten sie, wie auch die Ausstellungsbesucher, durch die Gegenüberstellung von Bühne und Tribüne ihre eigene Betrachtungsposition bewusst wahrnehmen. Spätestens im dritten Stockwerk, wo sich die RezipientInnen in Spiegeln als Teil der Arbeit wahrnahmen, löste sich nach Hans Dieter Huber die Differenz von Kunstwerk und Betrachtung auf.⁴³ Nußbaummüller betont daran anknüpfend in ähnlicher Weise wie in jener Arbeit der Akt des Rezipierens bewusst gemacht wird: "Die Außenseite des Dispositivs, dessen essentieller Teil er [Nußbaummüller spricht von dem "Betrachter"] ist, wird durchschaubar und in einem

³⁹ Williams 2010, URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713.

⁴⁰ Williams 2010, URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713.

⁴¹ Huber 2009, S. 93.

⁴² Vgl. Huber 2009, S. 94-96.

⁴³ Huber 2009, S. 95.

Moment der Ent-Täuschung (im Sinne Guy Debords Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996) in ihrer Dominanz relativiert. 144

Die Relation zwischen "Sein" und (medial evozierten) "Schein" interessierte Schinwald bereits 1999. Auf seine Rauminszenierung im Salzburger Kunstverein, welche niemand gesehen hat, verwiesen am Tag der Ausstellungseröffnung lediglich ein Foto in den >Salzburger Nachrichten< und in der Ausstellung ein Zeitungsstapel.⁴⁵ Anders als in der Arbeit im Kunsthaus Bregenz, in welcher medienbedingte Verschiebungen der Wirklichkeit offengelegt wurden, wurde die Installation im Salzburger Kunstverein so konzipiert, dass sie ausschließlich medial verfügbar war. Nach vorne blickend, zur nächsten Kunstströmung, welche im Zusammenhang mit Schinwalds Schaffen interessiert, im Hinblick auf die >historische Appropriation Art<, ließe sich festhalten, dass in jener Arbeit die Dokumentation des "Originals" die Position eines "Originals" einnahm.

1.1.1.2 historische Appropriation Art

Relativ spät, in Folge der Ausstellung *>Pictures<*, welche 1977 in dem alternativen Ausstellungsraum Artists Space in New York stattfand, setze sich die Bezeichnung *>*Appropriation Art< durch. Der Kurator jenes historischen Ereignisses, Douglas Crimp, trug wesentlich dazu bei den (nach ihm "postmodern" genannten) Begriff zu etablieren.⁴⁶ Ebenso trugen KritikerInnen, welche mit der Zeitschrift *>October<* assoziiert werden, wie Benjamin Buchloh, Hal Foster, Craig Owens und Rosalind Krauss, diesen Diskurs wesentlich.⁴⁷

Die "historischen Appropriation Artists" der späten Siebziger und frühen Achtziger zu welchen die KünstlerInnen jener Ausstellung (d.h. Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo und Philipp Smith) und Zeitgenossen von diesen (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler u.a.) zählen, werden als >Pictures Generation< bezeichnet. Als Aneignung zum Bestimmungsgrund einer Kunstrichtung wurde, gingen Arbeiten aus medialen Vorlagen unterschiedlicher Provenienz hervor. ⁴⁸ Isabelle Graw hebt das damit einhergehende Umdenken folgendermaßen hervor: "Eine künstlerische Arbeit als bloße Übereignung, mithin als Plagiat zu diffamieren, machte spätestens ab dem Moment keinen Sinn

⁴⁴ Nußbaummüller 2010, S. 166./ Huber 2009, S. 93.

⁴⁵ Nußbaummüller 2010, S. 167.

⁴⁶ Vgl. Crimp 1982 (2009), S. 189.

⁴⁷ Vgl. Römer 2002, S. 17.

⁴⁸ Graw 2003, S. 58. – Vgl. Crimp 1979, S. 75-88.

mehr, in dem das Plagiieren – wie im Zuge der Appropriation Art der achtziger Jahre – zur legitimen künstlerischen Strategie avancierte. 149

Sherrie Levine mit ihren "De-Sakralisierungen ästhetischer Originale", wie beispielsweise mit Fotografien von Fotografien, die sie 1981 mit dem Hinweis >After Walker Evans< (Abb. 5) ausstellte, markierte eine der meist diskutierten Positionen. Zu ihrer Aneignung von Evans bekannten Dokumentarfotografien der dreißiger Jahre beobachtete Stefan Römer: "Levines Bilder irritieren, weil sie scheinbar keine eigene künstlerische Leistung in Form einer originären Schöpfung oder einer originellen Bildfindung darstellen. Indem sich die Künstlerin fremde Bilder als Vorlagen für eigene Arbeiten aneignet, weist sie damit jeden kreativen Akt im traditionellen Sinn zurück. Sie stellt nicht nur die Ideologie der Originalität in Frage, sondern auch die traditionelle Wertebildung, das kunstkritische Expertentum und die der Originalitätsvorstellungen implizierte Moral der eindeutigen Autorschaft. Ihre Strategie ist letztlich eine kritische Reflexion der künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst. "50 Wie Römer es formuliert, wird das Prinzip der Autorschaft von Levine nur scheinbar aufgekündigt. Auf verborgene Weise macht sich die schöpfende KünstlerIn (á la Duchamp) auf der Ebene der Auswahl durchaus bemerkbar. Darüber hinaus markieren die für Levine typischen Bildtitel >After...< (z.B. >After Walker Evans<) und die für sie typischen Passepartouts eine Distanz zwischen Vorlage und eigener Schöpfung.⁵¹

Schinwald eignet sich ebenfalls Bilder anderer Künstler an. Aufgrund seiner Überarbeitungen wären diese in der Terminologie Duchamps "rectified ready mades", also "verbesserte Ready-mades". Anders als dieser, anders als KünstlerInnen der Pop Art oder des Situationismus, greift er jedoch nicht auf massenproduzierte Bild(re)produktionen zurück, sondern auf handgefertigte Unikate (auf Gemälde und Lithographien). Fragen, welche nicht unbedingt von Wegbereitern, sondern v.a. sehr explizit von der historischen Appropriation Art gestellt wurden, d.h. Fragen bezüglich des Autors und des Originals, drängen sich in Auseinandersetzung mit seiner Porträtserie auf.

Was sind die Implikationen von Schinwalds künstlerischen Zugriff (und Eingriff)? Der Künstler bezieht Arbeiten von unbekannten KünstlerInnen und von KünstlerInnen, welche lange vor ihm lebten. Porträtmaler des vorletzten Jahrhunderts, Schinwald, und RestauratorInnen

⁴⁹ Graw 2003, S. 26.

⁵⁰ Römer 2002, S. 15.

⁵¹ Vgl. Graw 2003, S. 49.

sind (genau in dieser Reihenfolge) die Autoren seiner Gemälde. Faktisch besteht eine tripolare Autorschaft. Visuell ist Schinwalds Anteil von einem uninformierten Publikum nicht wahrnehmbar, weil es sich um eine Idee handelt und der Künstler die Hinzufügungen (z.B. in Abb. 28: die in den Mundwinkeln eingespannte Kette) auf den gekauften Gemälden von professionellen Restauratoren in dem jeweiligen Duktus des Urhebers ausführen lässt. Wenn Schinwald seinen Eingriff mit jenen eines Fälschers vergleicht, der Bilder malt, die es nie gegeben hat, dann entspricht das seiner heimlichen Einschreibung in ein anderes Kunstwerk. Demerkenswerterweise geht der äußerst sublimen Form des "Sich-zu-eigenmachens" ein Interesse an Aneignungsstrategien der Pictures Generation voran.

Die Zurücknahme der Autorschaft kam im Dezember 2013 im Rahmen eines Gesprächs der Performancereihe >It's a date!< in Wien zum Ausdruck, als sich Philippe (ein Künstler des österreichisch-französischen Performancekollektives >Superamas<) und Schinwald mit jeweils einem vorbereiteten schriftlichen Dialog begegneten. Nebeneinandersitzend präsentierten sie sich gegenseitig und vor Publikum, wie sie sich ihr Gespräch miteinander vorgestellt hatten. Sie brachten buchstäblich (d.h. auf Papier geschriebene) Fragen, Antworten und Kommentare mit sich und legten diese nach und nach vor die "Sprecher", d.h. vor sich selbst und vor den Gesprächspartner, wobei derjenige, welchem – im wahrsten Sinne des Wortes – Worte aufgelegt wurden, lediglich gestisch reagieren durfte. Im Laufe des von Schinwald mitgebrachten Dialoges stellte sich heraus, dass dieser nicht von ihm selbst verfasst worden war.⁵⁴ Die Vermeidung einer eigenen "Stimme", welche sich im imitierenden Pinselduktus ausdrückt, fand hier sozusagen eine verbal formulierte Explikation.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass sich zwar eine Rücknahme der Autorschaft beobachten lässt, aber dennoch ist diese Entscheidung eher im Hintergrund anzusiedeln. Die
Tatsache, dass der Künstler die meist nicht signierten Privatporträts auf der nicht sichtbaren
Rückseite signiert, spricht beispielsweise dafür, dass Fragen der Autorschaft nicht unbedingt
im Vordergrund stehen. Wie Isabelle Graw bemerkt, ist nach der Verabschiedung vom
"Künstlergenie" auch die plurale Autorschaft kein brisantes Thema mehr, sondern bildet eher eine Norm als eine Ausnahme: "Kein Mensch glaubt heute noch an den aus sich heraus

⁵² Vgl. Kaiser 2011, S. 18. – Schinwald: "In der Verfahrensweise gibt es gewisse Parallelen zur Arbeit eines Fälschers, der Bilder fälscht, die es nie gegeben hat."

⁵³ Kaiser 2011, S. 18. – zit. Schinwald.

⁵⁴ Schinwald lässt Philippe fragen, woher er seinen Dialog hat, woraufhin Schinwald nach einigem (eingeplanten) Zögern "zugibt", dass er diesen von >Seinfeld< habe.

schaffenden Künstler – kreativ zu sein heißt, zu kooperieren. ¹⁵⁵ Schinwald setzt andere Vorzeichen und beschreibt sein Vorgehen vielmehr als einen "Versuch den Bildern ein zweites Leben zu geben ¹⁵⁶ Seine Eingriffe begreift er als "Lebensverlängerung" dieser: "Wenn es stimmt, was Walter Benjamin über die Lebenszeit von Kunst sagt, so kommt diese Arbeit einem Bypass gleich. ¹⁵⁷

Im Falle der angeeigneten Gemälde ist Schinwald ein Autor, welcher über das "Original" des 19. Jahrhunderts ein aktuelles "Original" hinzusetzt oder eigentlich hinzusetzen lässt. Wenn die Verwendung von Präexistentem mit dem Ziel geschieht ein "originales" Kunstwerk zu schaffen, dann muss nicht nur der Autor, sondern auch das Original in einer Pluralität begriffen werden. In dem Ausstellungskatalog des Augarten Contemponary und des Migros Museums, welcher sich als ein fragmentarisch-offen angelegtes Lexikon beschreiben lässt, verfasste Raimar Stange einen Text zum "Original" und hinterfragt seine singuläre Form: "Das 'Original' ist schon ein echt schräger Vogel: Im Zeitalter seiner technisch-digitalen Reproduzierbarkeit – frei nach Walter Benjamin selbstverständlich – hat es nämlich immer wieder Probleme mit seiner eigenen authentizitäts- und subjektbezogenen Produktionslogik, mit seiner ach so gefährdeten Aura, mit dem bürgerlichen Copyright bzw. einem emanzipativ gedachten Copyleft, mit Fälschung und Nachahmung, mit seiner medialen Verramschung und der kommerziellen Ausbeutung, mit dem "Cultural Jamming"...Interessanterweise war der Begriff ,Original' noch im Zeitalter des Barock ohne Bedeutung, das Abschreiben und Übersetzen galt neben dem erfinderischen "Selbstschreiben" als gleichwertige Kunstform. Doch dann kam der Wille zur Vorstellung eines autonomen Subjektes und einer entsprechenden autonomen Kreativleistung, die es (profitträchtig) zu schützen galt. Und von nun an qing's bergab. '58 Dieser inspirierende kurze (und nicht auf Vollständigkeit angelegte) Eintrag, welcher neben einem abgebildeten Gemälde Schinwalds platziert wurde, nennt historische Umstände, welche vor allem im Zusammenhang mit dem Phänomen der Postproduktion interessieren. Wesentlich an Stanges Bemerkung ist, dass er eine Übernahme nicht notwendigerweise als einen kritischen Akt deutet.

-

⁵⁵ Graw 2003, S. 86.

⁵⁶ Schinwald 2014 (persönliches Interview).

⁵⁷ Kaiser 2011, S. 18. – zit. Schinwald.

⁵⁸ Stange 2007, S. 18.

1.1.1.3 Postproduction

Bereits in den frühen 1980ern begannen Theoretiker den kritischen Aspekt der Aneignung nicht länger als garantiert aufzufassen.⁵⁹ Nicht zuletzt war es Douglas Crimp, der "Initiator der >historischen Appropriation Art<", welcher 1982 in seinem Essay >Appropriating Appropriation
feststellte, dass es zu Beginn jener Bewegung lediglich so schien, als ob Aneignung eine kritische Haltung in sich trage: "The strategy of appropriation no longer attests to a particular stance towards the conditions of contemporary culture. To say this is both to suggest that appropriation did at first seem to entail a critical position and to admit that such a reading was altogether too simple."⁶⁰ Dies begründet sich laut Douglas in der Normalisierung dieser Praxis: "Appropriation, pastiche, quotation – these methods extend to virtually every aspect of our culture, from the most cynically committed critical activities of artists, from the most clearly retrograde works (…) to the most seemingly progressive practices (…). If all aspects of culture use this new operation, then the operation itself cannot indicate a specific reflection upon the culture. ⁶¹Die Allgegenwärtigkeit der Aneignung unterstreicht nach Crimp eine wichtige kulturelle Verlagerung und diese Verlagerung bestimmt er nach wie vor als eine Verlagerung von der Moderne zur Postmoderne.⁶²

Um die Jahrtausendwende verteidigt der französische Kritiker und Kurator Nicholas Bourriaud eine neue Generation von "Appropriation Artists". "Während KünstlerInnen wie Levine, Kategorien wie Originalität, Autorschaft, Innovation wie die Kondition diese zu kritisieren, aufrechterhalten", so behauptet Bourriaud, "hat die folgende Generation solche Vorstellungen dispensiert, indem sie die künstlerische Arbeit als eine Baustelle der subversiven Kombination und Reorganisation von existierenden kulturellen Eigentümern behandelt". Die künstlerische Verwendung von Präexististentem skizziert er u.a. mit einem sehr anschaulichen Bild von einem Schmelzgefäß – er spricht von einem: "(…) global culture's chaotic melting pot, into which high and low culture, East and West, art and nonart, and an infinite number iconic registers and modes of production are poured. ¹⁶⁴ Er versucht über das, was

⁵⁹ Williams 2010, URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713.

⁶⁰ Crimp 1982 (2009), S. 189.

⁶¹ Crimp 1982 (2009), S. 189,

⁶² Crimp 1982 (2009), S. 189.

⁶³ Eigene deutsche Übersetzung von Williams 2010, URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/ar ticle/grove/art/T2086713. – vgl. Williams (engl.): "Artists such as Levine, he [Bourriaud] claimed, had sustained categories of originality, authorship and innovation as the conditions for critiquing them, and the subsequent generation dispensed with such notions by treating the work of art as a site for the subversive combination and reorganisation of existing cultural properties."

⁶⁴ Bourriaud 2005, S. 41. - Er bezieht sich an dieser Stelle auf Mike Kelley's Arbeit.

wir "art of appropriation" nennen, hinauszugehen, weil diese, wie er zu Recht betont, noch die Ideologie des Eigentümers andeutet, welche in "a culture of the use of forms, a culture of constant activity of signs (…). 165, fast ihre Konturen verliert oder sogar obsolet erscheint.

Ausgehend von der Beobachtung, dass seit den frühen Neunziger Jahren Kunstwerke vermehrt auf Basis von präexistenten Arbeiten geschaffen werden, führt Bourriaud den aus der Populärkultur stammenden Terminus der Postproduktion ein. Er hebt sich von vorhergehenden theoretischen Auseinandersetzungen ab, wenn er Analysen der heutigen Kunst präsentiert und diese mit sozialen Veränderungen konkret in Beziehung stellt. Dementsprechend stellt er die von ihm postulierte Form der künstlerischen Aneignung mit populären Praktiken wie Sampling, Disc Jockeying, Websurfing und Hacking auf eine Ebene.

Trotz Beibehaltung der Bezeichnung "Appropriation Art", schließt sich die österreichische Kunstwissenschaftlerin Petra Noll dem französischen Theoretiker Bourriaud an, wenn sie diese künstlerische Vorgehensweise und die damit verknüpfte Frage nach dem Stellenwert von Original und Kopie, mit aktuellen kulturellen Phänomenen in Relation stellt. Sie schreibt in diesem Zusammenhang von einer Zeit "(…) in der im Internet die Technik des Copy & Paste in allen Bereichen allgegenwärtig ist, in der Plagiatsvorwürfe in der wissenschaftlichen Arbeit an der Tagesordnung stehen, in der sich eine Piratenpartei gründet mit (u.a.) dem Ziel, die Rechte an immateriellen Gütern zu reformieren (….). 166 Das künstlerische Appropriieren erscheint demnach gerade deswegen so vertraut wie noch nie zuvor, weil Aneignung längst sämtliche (populär-) kulturelle Praktiken bestimmt.

Im Unterschied zu Duchamps Ready-mades, zu Arbeiten zur Pop Art und zu situationistischen Arbeiten und zur >historischen Appropriation Art< spielt der Akt der Aneignung im Rahmen der Verwendung von Präexistentem nicht mehr notwendig eine entscheidende Rolle. Während in der früheren Phase der künstlerischen Aneignung die Aufmerksamkeit (v.a. von Seiten der KunstwissenschaftlerInnnen) dem Quellenmaterial, dem Akt des Borgens oder der Bedeutung der De- und Neukontextualisierung galt, sind solche Aspekte in einer Zeit in der sich KünstlerInnen (fast) selbstverständlich existierender kultureller Materialien bedienen, aus dem Fokus geraten wie u.a. Isabelle Graw bemerkt: "Künstlerische Aneig-

⁶⁵ Bourriaud 2005, S. 9.

⁶⁶ Noll 2012, S. 6.

nung gehört mittlerweile zu den verbreitetsten künstlerischen Standards, und die mit ihr verbundene Kritikbehauptung scheint nun endgültig der Vergangenheit anzugehören. 167

Was sind die Eigenheiten aktueller künstlerischer Aneignungen? Bourriaud nennt den (Floh-) Markt als einen omnipräsenten Referenten zeitgenössischer Kunst: "First, it represents a collective form, a disordered, proliferatin and endlessly renewed conglomeration that does not depend on the command of a single author: a market is not designed, it is a unitary structure composed of multiple individual signs. Secondly, this form (in the case of the flea market) is the locus of a reorganization of past production. 168 Prekäre (Flohmarkt-) Materialien finden seit rezenterer Zeit in der bildenden Kunst vermehrt Eingang. Nach Bourriaud liefert der Flohmarkt nicht nur Material, sondern spiegelt auch die aktuelle Struktur der Aneignung wider. Vorgänge des (stetigen) Loslösens von vorhergehender Funktionen oder Eigenheiten, multible Einschreibungen in einen Gegenstand sind dem Ready-made und dem Flohmarkt-Objekt letztlich gemein.

Schinwald findet seine historischen Gemälde tatsächlich zum Teil auf Flohmärkten, an chaotisch-bunten Orten, an welchem Gegenstände heterogener Provenienzen versammelt sind, und kauft Privatporträts des 19. Jahrhunderts mit relativ neutralem, ruhigem Hintergrund. Abgesehen von ein paar wenigen Auswahlkriterien sucht er offenbar kein spezifisches Bild. In einem Interview betont Schinwald, dass es ihm darum geht Bilder zu nehmen, welche nicht mehr in unserem kollektiven Gedächtnis sind.⁶⁹ Einerseits formuliert er damit klar ein Auswahlkriterium, andererseits lässt er gleichzeitig eine gewisse Beliebigkeit seiner Auswahl durchklingen. Anders als beispielsweise Duchamp mit seiner Arbeit >L.H.O.O.Q< (Abb. 6) oder Levine mit ihren fotografierten Fotografien mit den Titeln >After...< sucht Schinwald nicht nach allgemein bekannten bzw. nicht nach ganz konkreten Bildern.

Als Duchamp auf einer massenproduzierten Reproduktion von Leonardo da Vincis Mona-Lisa einen Bart hinzufügte, war das Sujet der "Kunstikone" zentral und nicht ihre Materialität. Bei Schinwald verhält es sich nahezu umgekehrt. Dadurch, dass er sich in Privatporträts von unbekannten KünstlerInnen einschreibt, kann er auf originale Gemälde zurückgreifen. Gleichzeitig schränkt die Entscheidung Unikate zu überarbeiten den Möglichkeitsbereich sei-

⁶⁷ Graw 2003, S. 60.

⁶⁸ Bourriaud 2005, S. 28-29.

⁶⁹ Schinwald 2013b (Interview mit François Poisay), URL:http://www.dailymotion.com/video/x1275me_mar kus-schinwald-at-capc-interview creation.

ner Auswahl natürlich sehr stark ein, was auch bedeutet, dass seine Auswahl nicht gänzlich von seinen Vorstellungen, sondern bis zu einem gewissen Grad auch von einer Zufälligkeit gelenkt wird.

Für viele weitere Werke wühlt Markus Schinwald ebenfalls im kulturhistorischen Material des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts. In einem Interview mit Manisha Jothady bezieht er dazu Stellung und meint: "Es ist weniger das Interesse an dieser bestimmten Zeit, als die Motive, die sie mir im Bezug auf meine Arbeit liefert. ¹⁷⁰ Die Art und Weise, wie er sich dazu äußert, zeugt von einer gewissen Selbstverständlichkeit der Vorgehensweise sich etwas von einer Masse an (für ihm) brauchbarem Material auszuwählen, wobei er dadurch im Sinne von Bourriauds Verständnis der >Art of Postproduction< agiert. Anlehnend an Bourriauds Beispiele der Populärkultur, wäre diese Vorgehensweise mit jener eines Disc Jockeys vergleichbar, welcher ebenfalls bereits produzierte und für ihn interessante Musik für seine eigene Musik verwendet.

Der Begriff Post-Produktion meint nicht nur Aneignung, sondern vor allem auch den Umgang mit Vorhandenem, d.h. die Bearbeitung von Produktionen und die Kombinierung mehrerer Produktionen. Nicht nur das Schneiden von Filmmaterial, sondern auch das Darüberlegen von Musik oder von Geräuschen sind Aspekte der Postproduktion (in seinem engeren Sinne). Dementsprechend bearbeitet Schinwald nicht nur Vorhandenes (wie im Falle der Gemäldeserie), sondern kombiniert auch mehrere Materialien miteinander. Seine erstmals in der Galerie Gió Marconi (2012) und später im CAPC Bordeaux (2013) präsentierten tanzenden Tischbeinskulpturen (Abb. 20), seine sogenannten >Legs<, welche sich in jeweils differenzierter Weise um Stangen bewegen, gehen auf zwei Quellen zurück: materiell wurden sie von Tisch- oder Stuhlbeinen der Marke Chippendale gefertigt und ideell liegen ihnen Figuren des Lap dance (Abb. 19) zugrunde.

Sehr wichtig erscheint mir in Anlehnung an den Begriff der Postproduktion, dass Schinwalds Arbeiten keine festgeschriebene Identität haben. Erstens liegt das bereits daran, dass er Präexistentes de- und neukontextualisiert. Möbelbeine und Tanzfiguren treffen deshalb aufeinander, weil sie sich von ihren ursprünglichen Kontexten losgelöst in einem dritten Feld vereinigen, wobei es natürlich auf der Hand liegt, dass allen Ready-mades eine De- und

⁷⁰ Jothady 2011, S. 10. – zit. Schinwald: "(...) Ich suche für meine Bilder Typen, deren Aussehen nicht zu stark verortbar ist und die möglichst wenig Aufschluss über eine bestimmte Zeit geben, also keine Ritter und dekorierten Adeligen."

Neukontextualisierung vorangeht. Zweitens werden die Schöpfungen des Künstlers als solche innerhalb des neuen Kontextes (d.h. im Feld der Kunst) immer wieder re-inszeniert. Bewusst versucht Schinwald durch jenen Umgang seinen Arbeiten etwas Lebhaftes zu verleihen. Er will keine statischen "heiligen Objekte" präsentieren, sondern er will darauf eingehen, dass die jeweilige Arbeit für jeden etwas anderes bedeutet oder bedeuten kann.⁷¹ Die unterschiedlichen Formen der Inszenierung lassen einerseits immer wieder neue werkimmanente Facetten erkennen und andererseits bewirken diverse Präsentationsformen auch (werkextern bedingt) Auf- und Abwertungen. Arbeiten der Serie >Legs<, wie auch die bereits erwähnten Gemälde werden durchaus (wenn auch selten) traditionell auf Sockeln oder an der Museumswand präsentiert, aber sie fungieren beispielsweise ebenso als Requisiten für seine Performances und Filme. Als solche wurden sie auf den Guckkastenbühnen der Sitcom in Bregenz eingesetzt. Sie haben nicht nur immer wieder neue Charaktere, sondern spielen auch einmal eine Hauptrolle, einmal eine Nebenrolle (Abb. 7) und manchmal sind sie sogar nur so etwas wie StatistInnen (wie beispielsweise die zwei nur von weitem zu sehenden Lithografien im Film > 1st Part Conditional<, vgl. Abb. 8). Eine Re-Inszenierung gestaltet sich im Sinne einer Re-Programmierung weit komplexer als eine bloße De- und Neukontextualisierung.

Resümierend lässt sich zu dem Kapitel >Appropriation Art und Postproduction< festhalten, dass Schinwald Ansätze der >Wegbereiter der historischen Appropriation Art< und der >historischen Appropriation Art< aufnimmt, aber letztlich der >Postproduction< nicht nur zeitlich sondern auch strategisch am nächsten steht. Diverse Formen der Aneignung haben das (traditionelle) Verständnis von "Stil" erweitert. Die Auswahl, die Art der De- und Neukontextualisierung und vor allem die Reorganisation, aber auch – wie sich im Kapitel "Modifizierungen" noch zeigen wird – die Manipulierung und Verfremdung konstituiert eine Signatur.

_

⁷¹ Schinwald 2014 (persönliches Interview).

"(…) es geht mir (…) darum die Begriffe zu erweitern mit denen ich operiere, wenn ich etwas Neues entwickle, und da ist mir im Grunde jedes Feld recht. ¹⁷² (Markus Schinwald)

Markus Schinwald verwendet nicht nur materielle, sondern auch ideelle Güter und diese tangieren die >Appropriation Art< und die >Postproduction<. Stilistische und ikonografische Zitate beziehen sich auf existierenden Ideen. Die Übernahme des Pinselduktus eines angeeigneten Gemäldes bedeutet lediglich eine stilistische Anpassung. Das an den österreichisch-amerikanischen Architekten Friedrich Kiesler (1890-1965) orientierte modulare Display, welches Schinwald 2008 im Züricher Migros Museum (Abb. 47) realisierte, kann hingegen exemplarisch für eine stilistische Anleihe angeführt werden. Vereinzelt legen ein paar Arbeiten auch ikonografische Bezüge nahe. Eine aus dem Mund hängende Schriftrolle, welche sowohl in dem Gemälde >Paige<73 (Abb. 9) als auch bei einer seiner Marionetten vorkommt, erinnert beispielsweise an Carolee Schneemans >Interioir Scroll< von 1975 (Abb. 9).

In speziellen Fällen und vor allem dann, wenn es von anderen Feldern als von der Kunst stammt, wird das intellektuelle Gut als Vereinnahmtes einem gesonderten Bereich zugeordnet und zwar dem >Artistic Research<. Schinwalds ästhetische Inszenierungen mit Elementen des Unheimlichen und Unbehaglichen sind alles andere als nüchterne Forschungsergebnisse, aber die Beziehung zu seinen eigenen Arbeiten beschreibt der Künstler durchaus nüchtern: "Ich glaube, ich habe auch eine gesunde Distanz zur eigenen Arbeit. Das müsste ich nicht machen – das ist nichts, was unbedingt raus muss. ¹⁷⁴ Nach den ersten Skizzen für neue Projekte widmet sich der von den Kulturwissenschaften kommende Künstler üblicherweise vorbereitenden Recherchen (in Archiven und Bibliotheken), bevor er zur Realisierung übergeht. Bereits in seiner Diplomarbeit >Gender, Morphing/Modulsysteme... Fragmente einer unscharfen Wissenschaft< (2002) filetierte Schinwald namentlich Theoretiker, welche sich wie er mit unterschiedlichen kulturellen Facetten befassten. Sein "beziehungsreiches in-

⁷² Kaiser 2011, S. 17. – zit. Schinwald.

⁷³ Ihr Name ("Paige") ähnelt phonetisch dem englischen Wort "page" (dt. Seite).

⁷⁴ Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

tellektuelles Spiel mit Vorbildern" verglich er einmal mit dem Sprechen einer Fremdsprache.⁷⁵

Wie seine theoretischen Auseinandersetzungen zum Ausdruck kommen, lässt sich beispielsweise an seinen sogenannten "Prothesen" (Vgl. Abb. 27) nachvollziehen, welche er auf Porträts hinzufügt. Dieses Sujet mutet oft anstatt erweiternd, einschränkend an, wobei sich "die limitierende Prothese" (u.a.) als Sigmund Freud-Zitat zu erkennen gibt. Philipp Kaiser verweist in einem Interview darauf, dass es zu Schinwalds Arbeit kaum einen Text gibt, der Sigmund Freud unerwähnt lässt, wobei der Künstler diesen durchaus auch als wichtige Quelle (aber nicht als einzige) angibt. Es überrascht nicht, dass eine seiner Arbeiten (>Untitled (Legs)<, 2013) 2014 im Schauraum des Freud-Museums in Wien präsentiert wurde. Wesentlich ist nun, dass ideelle Ansätze in Schinwalds Arbeiten nicht die Rolle von Sujets spielen, sondern vielmehr jene von Inspirationsquellen. Keineswegs kann Schinwalds Œuvre auf eine Visualisierung von Theorien heruntergebrochen werden.

Ebenso gehen "un-heimliche" (im Sinne von "nicht verheimlichende", sondern "ehrliche") Arbeiten über die reine Abbildung (einer Botschaft) hinaus. Dazu zählen Arbeiten, in welchen sich beispielsweise das Phänomen der Selbstreflexivität manifestiert und in welchen die Medialität selbst zum Thema wird. Die Materialisierung von medialen Verzerrungen der Wirklichkeit realisierte der Künstler (u.a.) im obersten Geschoß des Kunsthauses Bregenz, wo sich in verstellbaren Spiegeln fragmentierte Details des Bühnengeschehens zeigten. Möglicherweise geht diese Kondition zum Teil auf Auseinandersetzungen mit der Semiotik zurück, aber sie ist von einer eindimensionalen Visualisierung dieser weit entfernt.

Obwohl sich Schinwald auf wissenschaftliche Schriften (v.a. von den Kulturwissenschaften und der Psycholoanalyse) bezieht, lässt er sich schwer in der Schublade des forschenden Künstlers unterbringen.⁷⁷ Soweit mir bekannt ist, liegen für Arbeiten des "artistic researchs" meist entschlüsselnde Texte bereit. Dagegen verlangen Schinwalds (emotional) vereinnahmende Arbeiten nicht unbedingt nach einem zusätzlichen Medium, um einen Zugang zu diesen zu finden. Sie "funktionieren" durchaus auch zweckfrei.

⁷⁵ Heinzelmann 2004, S. 52. – zit. Schinwald: "Distanz ist mir sehr wichtig (…). Es ist ein bisschen wie eine Fremdsprache sprechen, da gibt es Momente die nimmt man besser mit Ironie, im Grunde aber ist es eine ernste Sache. So ist es auch mit Referenzen (…)."

⁷⁶ Kaiser 2011, S. 17. – zit. Markus Schinwald.

⁷⁷ Schinwald hat >Kulturwissenschaften< studiert.

Gleichzeitig rufen seine Arbeiten für den einen oder anderen Referenzen hervor, aber sie verweigern sich immer wieder einer eindeutigen Lesart. Winfried Nußbaummüller brachte Schinwald in seiner Dissertation >Das offene Kunstwerk. Eine Begriffsaktualisierung anhand der KUB-Werkkonzepte< (2010) mit dem im Arbeitstitel enthaltenen Diskurs in Zusammenhang. Demnach kann ein einzelner Signifikant (Bedeutungsträger), d.h. die einzelne künstlerische Arbeit, eine Mehrheit von Signifikaten (Bedeutungen) enthalten. Die Pluralität von Bedeutungen findet vor allem im Rahmen der für Schinwald typischen Re-inszenierungen (Vgl. >Postproduction<) eindeutig ein methodisches Äquivalent.

Zwischenresümierend lässt sich festhalten, dass Schinwald nicht nur aufgrund materieller, sondern auch aufgrund ideeller Anleihen nicht allein spricht. Das Ergebnis ist dennoch ein von allen "Vorlagen" emanzipiertes. An dieser Stelle soll auch daran erinnert werden, dass sich der gestaltende Künstler bereits darin zeigt, dass er das jeweils Anzueignende selbst auswählt, weil er es "der künstlerischen Aneignung Wert empfindet. "Ganz anders verhält es sich bei der sozialen Aneignung – im sozialen Feld stellt die Aneignung selten einen bewussten Akt dar und "geschieht" größtenteils unreflektiert.

1.1.3 Aneignung als ein soziales Prinzip

"Der Körper ist das erste und natürlichste Instrument des Menschen."80

(Marcel Mauss)

Sämtliche zeitgenössische KunstwissenschaftlerInnen, welche sich mit der künstlerischen Strategie der Aneignung beschäftigen, erwähnen, dass diese Vorgehensweise sowohl das kulturelle Verhalten in einer globalisierten Welt, als auch das inter-/subjektive Verhalten des täglichen Lebensvollzugs tangiert. Es wurde bereits erwähnt, dass Nicolas Bourriaud wie auch Petra Noll die Verwendung von Präexistentem nicht ausschließlich als eine künstlerische Handlungsweise präsentieren. Petra Noll spannt den Bogen sehr weit und definiert Aneignung grundsätzlich als ein soziales Prinzip: "Während des ganzen Lebens eignet sich der Mensch bereits vorhandene bzw. stattgefundene Dinge an; das führt über den Sprach-

⁷⁸ Nußbaummüller 2010, S.7 - Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main ⁸1998. (O. A. Umberto Eco, Opera aperta, Mailand 1962).

⁷⁹ Graw 2003, S. 26.

⁸⁰ Marcel Mauss Soziologie und Anthropologie, Bd. II: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellung. Körpertechniken. Begriff der Person, München 1978, S. 206.

erwerb bis hin zur Aneignung von Wissen, praktischen Fertigkeiten und gesellschaftlichen Kompetenzen (...) Das Neue basiert immer auf dem Alten. 181 Isabelle Graw bringt darüber hinaus das buchstäbliche "Sich-etwas-zu-eigen-machen" auf den Punkt: "Das kleine Kind orientiert sich, entwicklungspsychologisch gesehen an Vater oder Mutter, auch um gewisse Gesten oder Handlungsweisen zu übernehmen. Dieses noch passive Verhalten ist als Vorstufe eines späteren Automatismus anzusehen. Die Übergänge zwischen bloßer, passiver Übernahme und aktiver, vollständiger Aneignung, die als Einverleibung zu charakterisieren wäre, sind dabei fließend. Das ursprünglich übernommene Verhalten kann sich schon bald als "Eigenes" ausgeben: Es bleibt der aneignenden Person nicht äußerlich. 182 All diese und ähnliche Beobachtungen kommen primär aus dem Feld der Soziologie, in welchem der vielzitierte Soziologe Pierre Bourdieu mit seiner Habitustheorie den wohl umfangreichsten Beitrag geliefert hat. Interessant für meine Auseinandersetzungen ist, dass natürlich anmutende Bewegungen und Haltungen des Körpers erst durch Einübung und durch Gewöhnung an das Umfeld ihre Natürlichkeit erlangen und somit ebenso artifiziell sind wie die bereits erwähnten Körperextensionen.

Die soziale Aneignung hat mit einer künstlerischen Strategie eigentlich wenig oder gar nichts zu tun. Der Künstler hat sich höchstens eine soziale Handlungsweise als künstlerische Handlungsweise angeeignet und zwar die Handlung der Aneignung. Die Erwähnung dieses Aspektes hat jedoch andere Gründe. Wie sich später noch genauer zeigen wird, wird die soziale Aneignung thematisiert. Vor allem in Schinwalds Textilien, Installationen und Filmen scheint sie eine Rolle zu spielen. In dem Film >Orient, 2nd part< (Abb. 33d), der auf der Biennale in Venedig zu sehen war, kontrastiert der Künstler beispielsweise das inkorporierte (d.h. das "normale") Passieren einer Tür mit dem eigentümlichen Erklettern dieser. Er setzt vielfach bei aufgenommenen bzw. gelernten Verhaltensweisen und körperlichen Bewegungen an, erfindet sie neu, blockiert sie oder lenkt sie in unbekannte Bahnen.

-

⁸¹ Noll 2012, S. 6

⁸² Graw 2003, S. 28.

"Man muss das Konventionelle über die Maßen bedienen, um es zu enttäuschen; die berechtigten Erwartungen der BetrachterInnen anerkennen, um sie im nächsten Zug unterlaufen zu können. (…) Man muss um die Natur einer Sache, einer Bewegung wissen, um sie nicht in irgendeine, sondern in die ihr eigene Dysfunktionalität zu entlassen. "83"

(Mirjam Schaub)

Ich gehe davon aus, dass der selbstverständlichen Handlung der Aneignung oder der Thematisierung dieser, als einem sozialen Prinzip, Akte der Eliminierung von Selbstverständlichem folgen. Nicht zuletzt ist es das "Wesen" der angeeigneten Gegenstände selbst, welches an Selbstverständlichkeit verliert. Die Eigenheiten von materiell, ideell und sozial Gegebenen unterläuft Schinwald in einem zweiten Schritt. Wenn Selbstverständlichkeiten abhandenkommen, resultieren Irritation, Verunsicherung und Beunruhigung, aber auch ein gewisses Bewusstsein für das, was ansonsten unreflektiert bleibt und vielleicht sogar ein Anstoß zur Neuorientierung. Von einem solchen "Verlust und Gewinn" zeugt das künstlerische Schaffen Markus Schinwalds in einer ästhetisch sehr anspruchsvollen und konsequenten Weise.

Der Künstler verwendet Gegenstände unterschiedlichster Natur als Ausgangsstoffe seiner Arbeit und verändert diese, indem er – bildlich gesprochen – nicht nur unterschiedlichste "Fäden verwebt" (vgl. >Postproduction<), sondern auch die einzelnen Fäden und die von ihm geschaffenen Stoffe modifiziert. Der künstlerischen Handlungsweise, Präexistentes zu verwenden, folgen Akte der Veränderung, Modifizierungen wie Anpassungen, Ergänzungen, Umgestaltungen, Transformationen und Deformationen. Die Familienverwandtschaft jener Begriffe, aber auch die Überlappungen jener Phänomene in Schinwalds Arbeiten, verleiten dazu, diese nicht expliziter zu differenzieren. Im Rahmen einer systematischen Untersuchung seiner Methode bzw. seines "Stiles" ist jedoch eine Nuancierung in Hinblick auf die Präsenz wesentlich.

Das in meinem Arbeitstitel enthaltene Phänomen der Deformation steht deswegen im Mittelpunkt meiner Auseinandersetzungen, weil es – so meine These – eines von Schinwalds zentralen kreativen Prinzipen bildet. Herangezogene Gegenstände, welche in ihrer jeweiligen Beschaffenheit üblicherweise unhinterfragt bleiben und Schinwalds Ausgangspunkt für

⁸³ Schaub 2011, S. 36.

Modifikationen bilden, werde ich zuerst unter dem Vorzeichen der "Norm(alität)" untersuchen. Daran anschließend soll die Abweichung und die Neuerfindung dieser "Norm" sowohl kunstwissenschaftlich erläutert, als auch auf Fallbeispiele (aus Schinwalds Œuvre) angewandt werden.

1.2.1 Norm(alität)

Das, was bisher ganz allgemein als "Präexistentes" vorgestellt wurde, wie beispielsweise die Wendeltreppe oder die Sitcom, funktioniert in seinem jeweiligen ursprünglichen Kontext nach bestimmten Vorgaben. Durch seine Transferierung in das Feld der Kunst verliert es als "Ready-made" automatisch seine frühere Identität, wobei dieser Umstand davon unabhängig ist, ob es bearbeitet wurde oder nicht. Im Bewusstsein, das es durch die De- und Neukontextualisierung bereits ein Verändertes ist, werde ich trotzdem an der ersten Existenzform ansetzen, weil der "normale Gegenstand", d.h. der allgemein bekannte Gegenstand von seinem primären Umfeld Voraussetzungen mitbringt, welche für Schinwalds Auseinandersetzungen wesentlich sind. Indem der Künstler daraufhin auf (v.a. verborgene) Eigenheiten des von ihm "Gefunden" eingeht, schafft er so etwas wie >objet trouvés<. Im Eintrag zu >Objet touvé< des Prestel Lexikons >Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert< wurden solche Objekte, welche vor allem im Dada und im Surrealismus häufig "gefunden" wurden, folgendermaßen beschrieben: "Alltags- oder Naturgegenstand, oft auch nur ein Teil desselben, der vom Künstler gefunden und in ein Kunstwerk integriert oder verwandelt wird. Es kann dabei zusätzlich verfremdet werden (...) Da sein Herkunftsbereich dennoch in der Regel identifizierbar bleibt, schafft es eine Verbindung zwischen Kunstwerk und außerkünstlerischer Welt. 184 Wesentlich ist, dass auch bei Schinwalds Objekten der Herkunftsbereich klar identifizierbar bleibt, was vor allem deswegen wichtig ist, weil er strategisch gerade da ansetzt, wo die Beschaffenheit von etwas nicht in Frage gestellt wird, wo die Eigenheiten eines kulturell erfundenen Gegenstandes fast als "Naturgesetze" akzeptiert werden. Um einen angemessenen Begriff für Schinwalds Ausgangspunkt näher zu kommen, soll ein kurzer Exkurs über wesentliche kunsthistorische Aspekte der "Norm" Anhaltspunkte liefern.

-

⁸⁴ Kitschen 1999, 251.

Welche Begriffe der Norm⁸⁵ lässt die Freiheit der bildenden Kunst zu? Zumindest im Okzident stellen Geometrie und Mathematik den Inbegriff von Normen dar. "Sujets" der ungegenständliche Kunst, des russischen Konstruktivismus oder der Minimal Art bilden oft geometrische Figuren, wobei deren Spezifika im Hinblick auf den Begriff der Norm unanfechtbar erscheinen. Das >schwarze Quadrat< (1915) von Malewitsch müsste anlehnend an seinen Titel nicht nur schwarz sein, sondern auch vier exakt gleich lange Seiten und vier rechte Winkel haben.

Darüber hinaus variieren Ideale und Richtlinien je nach historischem und lokalem Kontext. Im Feld der bildenden Kunst finden sie ihren sprachlichen Ausdruck u.a. in Handschriften, Traktaten und Manifesten. Als einer der ersten verfasste Vitruv 25 v. Chr. (mit seinem zehnbändigen >Lehrbuch der Architektur<) rationale und ästhetische Ordnungsbegriffe. Ideale Proportionen verglich er mit den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers; sie wurden in der Renaissance als Grundmodus für jede ausgewogene Verhältnismäßigkeit herangezogen. Vitruvs Proportionslehre kann exemplarisch dafür stehen, dass Normen von der Natur bzw. von etwas Vorhandenem entnommen werden.

Die Gegebenheiten, von welchen Schinwald ausgeht, stammen von der Kultur und von der Psychologie. Diese begegnen uns einerseits in seinen konkreten materiellen Gegenständen und andererseits in "verinnerlichten" und irrationalen Verhaltens- und Handlungsweisen seiner ProtagonistInnen. Als existierende kulturelle Erfindungen stehen nicht nur empirische Gegenstände, sondern zum Teil auch die (empirischen und psychischen) Auswirkungen dieser an den Beginn seiner Auseinandersetzungen. Seinen Beobachtungsgegenstand bringt er sowohl buchstäblich als auch thematisch in seine Arbeiten. Anlehnend an die künstlerische Strategie sich an Gegebenen zu orientieren, lässt sich festhalten, dass Schinwald ausgehend von der Beobachtung von (zum Teil abstrakten) kulturellen und psychischen "Modellen" seine Arbeiten kreiert.

Ideale werden aber nicht nur (z.B. von der Natur) abgeschaut oder übergenommen, sondern auch künstlich kreiert. Alois Riegl brachte diese Strategie mit dem Begriff des "Kunstwollens" auf den Punkt. Dementsprechend orientieren sich beispielsweise die mittelalterliche Bedeutungsperspektive, Ikonografien,…und abstrahierende Kunstströmungen (wie der

⁸⁵ Norm leitet sich etymologisch von dem mittelhochdeutschen "norme" und von dem lateinischen "norma" ab und bedeutet "Regel".

Impressionismus, der Post-Impressionismus, der Expressionismus usw.) nach künstlich aufgestellten Idealen und Richtlinien.

Als ich Schinwalds Œuvre im Bereich der Postproduktion ansiedelte, legte ich eine künstlich aufgestellte Richtlinie über seine Arbeiten. Schinwald selbst scheint sich einer seiner weiteren Linien sehr bewusst zu sein und nimmt bereits das vorweg, was ich unter dem Begriff "Deformation" erläutern werde: "Meine bisherigen Arbeiten weisen alle ein verwandtes Prinzip auf, egal ob es sich um umgenähte Kleidungsstücke oder dekonstruierte Schuhe handelt. Bei diesen Arbeiten ging es (…) um die Bearbeitung und Verzerrung von gewissen Standards und Normen (…). 186 Eine "Norm" seiner Vorgehensweise besteht demnach in der "Entnormung" und zwar in der Entnormung kultureller Objekte und Konventionen. Betont sei, dass man aufgrund der Verwendung von Präexistentem eine "Erwartungsnorm" voraussetzen kann. Wesentlich ist, dass diese Norm erst dann ihr "Wesen" entfaltet, wenn ihr etwas von ihrer Selbstverständlichkeit entäußert wird.

1.2.2 Deformation – Ansätze einer kunstwissenschaftlichen Definition

"Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder – Kunst macht sichtbar.⁸⁷"
(Paul Klee)

künstlerische Verformung handelt; d.h. gleichgültig, ob es sich um eine angeborene körperliche, eine unfallbedingte oder eine ästhetisch geschaffene Deformation handelt. In Anbetracht einer Abweichung drängt sich das (ansonsten unsichtbare) Bild der Norm auf. Was bedeutet "Deformation" im Feld der bildenden Kunst? Für das >Lexikon für ästhetische Grundbegriffe< und ähnlichen Lexika sind keine Einträge zu dem Begriff "Deformation" oder "Deformierung" verfasst worden. Wenn ich im Folgenden die "Deformation" als ein in der Geschichte meines Forschungsgegenstandes immer wieder kehrendes Gestaltungsmotiv behaupte, stützte ich mich auf allgemeine Enzyklopädien und Bildmaterial, welches von dementsprechenden Störmomenten gekennzeichnet ist, und nicht auf eine konzentrierte

Deformation macht "sichtbar" - gleichgültig ob es sich um eine natürliche, künstliche oder

Formulierung der "Deformation" in der Kunstgeschichte. Wie es die Überschrift dieses Kapi-

tels bereits vorwegnimmt, erhebe ich mit einer Definition nicht den Anspruch auf Vollstän-

⁸⁶ Kaiser 2011, S. 18. – zit. Schinwald.

⁸⁷ Paul Klee, Schöpferische Konfessionen, Berlin 1920, S. 28.

digkeit, weil es einerseits von meinem Forschungsinteresse zu weit wegführen und andererseits den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Jenes Phänomen, welches aus der Alltagserfahrung bekannt ist, hat bereits vor Jahrhunderten als Stilmittel Eingang in die visuellen Medien gefunden und steht seither meist mit dem Ausdruck von Immateriellem (z.B. mit der Darstellung einer jenseitigen Welt) in Zusammenhang. Die Aussage, dass eine Deformation "sichtbar" mache, klingt für die Gegenwartskunst, welche sich nicht nur an den Sehsinn wendet, fast obsolet. Um konkreten Fällen, wie der rezenten Position Markus Schinwalds angemessener zu sein, bedarf es einer (jeweils) präziseren Formulierung. In seinen mannigfaltigen Arbeiten wird durchaus "Immaterielles "sichtbar", aber, viel treffender formuliert, wird "Verborgenes bewusst". "Verborgenes" bedeutet - in Hinblick auf seine inhaltlichen Interessen - "Unreflektiertes" wie "Verinnerlichtes" bzw. "Inkorporiertes" oder auch Verdrängtes bzw. Unterdrücktes. Die frühen Arbeiten Schinwalds, welche bereits von Deformationen gekennzeichnet sind, demonstrieren auf kreative Weise wie Körperhaltungen von etwas Körperexternem, konkret von manipulierten Kleidungsstücken und Schuhen (Vgl. Abb. 15, Abb. 12), geformt werden. Absurde Abweichungen von etwas Konventionellem rufen dies ins Bewusstsein. In unterschiedlichsten Arbeiten thematisiert er visuell anspruchsvoll das, was sprachlich (d.h. durch kulturwissenschaftliche Theorien) nur relativ distanziert erfasst wird, den menschlichen Körper als kulturelles Konstrukt - "geformt" von der Kultur. Schinwald behandelt Momente dieses (von Individuen durchaus auch frei gewählten) "formatiert-seins", wobei sowohl das kulturelle Umfeld, als auch Reaktionen darauf ihren Ausdruck oft in einer Deformation finden.

Anlehnend an die Beobachtung, dass das Phänomen der Deformation bzw. unsere Beziehung dazu aus der Alltagserfahrung stammt, legt die Frage nahe, ob es demnach nur ein Phänomen der gegenständlichen Kunst sein kann. Nein, der Ausgangspunkt der Deformation bzw. das Pendant der Deformation, d.h. die Norm, muss nicht notwendigerweise gegenständlich sein.⁸⁸ Schinwald arbeitet zwar gegenständlich⁸⁹ und mit Gegenständen, aber Deformiertes und Deformierendes reicht auch weiter zu einem sehr ungreifbaren Bereich, wie zu den Inkorporierungen des Gesellschaftlichen.

⁸⁸ Beispielsweise entspräche ein ungegenständliches Bild des Suprematismus mit dem Titel einer geometrischen Figur, welche bestimmten Regeln gehorchen sollte, aber dies nicht vollständig tut, einer Deformation.

Oft tangiert eine Deformation nicht nur etwas visuell Ausgedrücktes, sondern auch die Herstellungs- und Rezeptionsbedingungen. Spätestens seit dem 20. Jahrhundert fungiert jenes Phänomen nicht nur als Ausdrucksmittel, sondern auch als künstlerische Handlungsweise. Eine Deformation kann bereits den Umgang mit dem Ausgangsmaterial bestimmen, wie es sich bei den deformierten Ready-mades Schinwalds zeigt, aber auch auf der Rezeptionsebene eine Rolle spielen. Ein Beispiel für ersteres wäre ein Damenschuhpaar (Abb. 11) dessen (spiegelverkehrte) Symmetrie der Künstler bricht, indem er eine der beiden Schuhspitzen nach innen knickt. Zu zweiteren zählen (körpernahe) Installationen, welche für Störungen in den Bewegungskonventionen der RezipientInnen verantwortlich sind.

Wie sieht eine Deformation aus? Viele gegenwärtige Positionen der bildenden Kunst wie jene Schinwalds richten sich nicht ausschließlich an den Sehsinn, sondern auch an andere Sinne oder auch an den ganzen Körper. Ebenso wenden sich Arbeiten, auf welche lediglich Spuren verweisen, nicht einzig das Auge, sondern auch an die Imagination. Die Schwierigkeit der Beschreibung des Aussehens von Deformationen in der bildenden Kunst liegt aber nur bedingt an der Offenheit dieser. Entsprechend einer negativen Definition der Deformation, d.h. als Gegenstück einer Norm, kennt jenes Ausdrucksmittel als "Entnormung" unzählige Manifestationen. Dies soll an ein paar Begriffen konkretisiert werden. Disproportionalität, wie wir sie primär von Werken des Manierismus (aber auch von barocken Werken) kennen, ist die wohl älteste und bekannteste Form der Deformation, jedoch nicht die einzige. Verrenkungen und Verzerrungen⁹⁰, wie sie beispielsweise im deutschen Expressionismus auftreten, bilden weitere Formen. Ebenso kann eine Verletzung (z.B. des Mediums), eine Übertreibung (z.B. ein "Zuviel oder Zuwenig"/ oder für Medien, welche Zeit einbeziehen, ein "zu kurz oder zu lange") als deformierend bezeichnet werden. Die angeführten "Kategorien", zu welchen noch zahlreiche weitere Störmomente gezählt werden könnten, sollen von den heterogenen Manifestationen einer Deformation eine Vorstellung geben.

Markus Schinwald selbst bezeichnet "Störungen und Verstörungen als bestimmende Elemente¹⁹¹ seines Schaffens. Die Bezeichnung "Störung", setzt das Wissen um "Normen" voraus. Diese erschließt sich aber oft nicht unter der Aufstellung von rationalen Richtlinien, sondern bedarf auch einer intuitiven Gabe. Zumeist erfasst der Mensch (je nach histori-

⁹⁰ Verzerrungen, welche wiederum gewissen Normen entsprechen, wie beispielsweise Anamorphosen (z.B. Hans Holbein der Jüngere >Die Gesandten<, 1533 – hier: der verzerrte Totenkopf), welche unter einem gewissen Blickwinkel dechriffierbar werden, müssen vom Begriff der Deformation abgegrenzt werden.</p>
⁹¹ Jothady 2011, S. 2.

schen, lokalen und sozialen Umständen) die Norm und die Abweichung sehr spontan und intuitiv; es handelt sich dabei um das, was ihm vertraut ist, oder um das Vertraute, welches unbekannte Züge angenommen hat. Das, was uns natürlich erscheint, die Norm(alität), hat ebenso (je nach Zeit, Ort und sozialem Umfeld variierende) intersubjektive Gültigkeit wie das befremdlich Anmutende: die Abweichungen davon. Beides wird zum Teil von einem relativ unreflektierten Commonsense begründet.

1.2.3 Deformiertes und Deformierendes – Fallbeispiele

Einerseits deformiert Schinwald Angeeignetes in seinem weitesten Sinne, andererseits kreiert er auch deformierende Situationen, indem er beispielsweise den normalen aufrechten Gang der RezipientInnen durch einen Schaumstoffboden unmöglich macht, wie in der Ausstellung >Korridor der Unsicherheiten< (2006) in der Kunsthalle Münster (Abb. 47b). Die Deformation ist in solchen Fällen nicht gegenständlich vorhanden, sondern als Potenz im Raum angelegt. Ich werde den Aspekt der Deformation an Beispielen von Schinwalds Textilarbeiten nachzeichnen, weil hier deformierte und deformierende Momente zugleich zum tragen kommen. Produzierte Kleidungsstücke und Schuhe bilden das Ausgangsmaterial für seine Modifizierungen.

Das >Jubelhemd< (Abb. 15a, 15b, 15c) von 1997 ist mit seinen verkehrt herum eingenähten Ärmeln sowohl selbst deformiert, als auch treibende Kraft der Deformation. Es "erzwingt durch verkehrt herum eingenähte Ärmel eine Geste, die als Ausdruck der Begeisterung ebenso vertraut ist wie als jene der Kapitulation. 192 In den neunziger Jahren demonstrierte auch Erwin Wurm wie sich der Körper der Kleidung anpasst - jedoch ohne die Kleidung zu manipulieren. In seinem Video >Fabio zieht sich an (Gesamte Gaderobe)< (Abb. 16) von 1992 zieht ein Akteur Schicht um Schicht Kleidungsstücke an, "bis er als unförmige, fast bewegungsunfähige Puppe vor dem Betrachter steht."93 Markus Schinwalds >Jubelhemd< und Erwin Wurms Video >Fabio zieht sich an (Gesamte Gaderobe)< überschneiden sich an dem Punkt, an dem sich der menschliche Körper den einschränkenden Umständen des ihm physisch am Naheliegensten (d.h. der Kleidung) fügt, wobei in beiden Arbeiten der Körper ins Zentrum rückt.

⁹² Jothady 2011, S. 2.

⁹³ Wäspe 1994, S. 36.

Roland Wäspe beschreibt wie Wurm nicht nur das Resultat, sondern der skulpturale Prozess interessiert; er beschreibt wie die Skulptur als Handlung zu verstehen ist: "Anziehen und Ausziehen, das Verändern von Aussehen und Volumen sind an sich alltägliche Vorgänge, die in der Skulptur von Erwin Wurm mit abstrakten Kategorien der bildenden Kunst wie mit emotionalen Werten aus einem 'Spektrum an unangenehmen Dingen' verknüpft werden."94 Das Moment der Prozessualität, welches Wurm in das Medium der Skulptur einführte, kehrt in Schinwalds >Jubelhemd< wie auch in weiteren (v.a. textilen) Arbeiten in differenzierter Weise wieder. Schinwald präsentiert keine "toten" Gegenstände, sondern setzt sie in unterschiedlichen Funktionszusammenhängen ein. Die nicht festschreibbare Identität beschreibt er am Beispiel des >Jubelhemdes< folgendermaßen: "Bei einer Performance der russischen Tanzgruppe Saira Blanche Theatre war es Requisite, in Ausstellungen Skulptur. Privat wäre es Fetisch gewesen und in der Orthopädie Prothese. 195 Der Ausdruck der manipulierten Kleidung gelingt zwar am besten, wenn sie tatsächlich von jemanden getragen werden, aber auch heterogene (mehr oder weniger) "autonome" Präsentationen haben ihre Qualitäten. Sie entfalten nach und nach weitere Aspekte (z.B. wenn er sie in einer Kaufhaus-Vitrine präsentiert). Die (potenziellen) deformierenden Konsequenzen der deformierten Gegenstände sind daher nicht immer garantiert. Schinwalds Objekt "verlebendigt sich" im Rahmen von Performances und bleibt auch aufgrund stetiger Re-Inszenierungen (vgl. >Postproduction<) dynamisch.

Je nach Ausgangsobjekt handelt es sich um unterschiedliche Deformationsformen. Wäre die "Norm" ein Dirigentenhemd⁹⁶, bei welchem die Ärmel bereits leicht verdreht eingenäht waren, müsste Schinwalds völlige Umdrehung der Armkugel als *Übertreibung* gelesen werden. Demnach würde es Wurms Übertreibung von etwas "Normalem" nahestehen. Wäre die "Norm" jedoch ein handelsübliches Herrenhemd, würde es sich um die *Umkehrung einer Vorgabe* handeln, wobei sich jene Deformationsform von jener Erwin Wurms unterscheiden würde. Letztendlich treten in all diesen Fällen unscheinbare Normen außer Kraft.

Ähnlich verhält es sich mit Schinwalds schwarzen >Low Heels< (Abb. 12). Im Gegensatz zu handelsüblichen High Heels heben sie nicht (via Ferse) den Körper, sondern – und das weniger attraktiv – die Zehen. Ihnen wie auch ihren "Auswirkungen", liegt das Konzept der

⁹⁴ Wäspe 1994, S. 36.

⁹⁵ Schinwald 2002, S. 35.

⁹⁶ Vgl. Morais 2005 (URL: http://db-artmag.com/archiv/2005/d/8/1/397-3.html.) - Maria Morais verweist auf das Dirigentenhemd.

Umkehrung zugrunde. Die Entfernung des Absatzes kann aber auch als Fragmentierung beschrieben werden. Das, was hier entfernt wurde (jedoch von anderen, von silbernen High Heels), die Absätze, werden ebenso zu "Schuhen" erklärt. "Schuhe", wie jene in Form von Absätzen (Abb. 13), die man sich an die Fußsohlen schnallt, sind ebenfalls nach der Idee der Fragmentierung geschaffen worden. Mit jenen ist nur ein wankender Gang möglich; sie evozieren Instabilität. Anders verhält es sich mit Schuhentwürfen, welche beispielsweise durch Verschmelzung eine stabile Pose vorgeben. Zwei Herrenschuhe, die sogenannten >Combines< (Abb. 14), welche schräg in eine Mono-Sohle eingelassen wurden, garantieren und fixieren "O"-förmige Beine. Sämtliche Kleidungsstücke und Schuhe sind auf heterogene Weise deformiert und evozieren ebenso heterogene körperliche Deformationen. Der Körper passt sich unweigerlich den veränderten Konditionen an. Roland Meyer spricht zu den Schuhen das an, was ich im Rahmen der Ansätze einer kunstwissenschaftlichen Definition des Phänomens der Deformation in einem größeren Zusammenhang vorwegnahm – die "Sichtbarmachung". Zu den Schuhen erklärt er: "(…) ihre artifizielle Dimension wird erst sichtbar, wo die gewöhnlichen Beziehungen gestört, unterbrochen oder neu verkoppelt werden – wie etwa durch die Low Heels, die Schuhe, denen Schinwald den Absatz entfernt hat und die ihre Trägerinnen zu einem Gang zwingen, der nun zwar nicht weniger natürlich als zuvor ausfällt, aber umso mehr als künstlich auffällt. 197

Deformation meint allgemein eine Formveränderung eines Körpers durch auf ihn einwirkende Kräfte und eine Abweichung von der "Norm(alität)". ⁹⁸ Übersetzt man diese (allgemeine) Definition auf strukturelle Parameter, so lässt sich die Deformation als ein Prozess bzw. Resultat und die "einwirkende Kraft" als Intention definieren. In Schinwalds bisherigen Schaffen lassen sich Intention, Prozess und Resultat nicht immer klar auseinanderdividieren. Dies betrifft besonders seine textilen Arbeiten. Eine spezifische Qualität seiner Arbeiten liegt darin, dass der Deformationsaspekt auf mehreren Realitätsebenen zum Tragen kommen kann.

Meiner Hypothese zufolge bildet der Aspekt der Deformation einen roten Faden durch das medial umfangreiche Werk Schinwalds. Wie wir uns als kulturelle Wesen verhalten, zeugt von einer Selbstverständlichkeit. Solange sich etwas von selbst versteht, ist jegliche Reflexion überflüssig, aber sobald mit einer Norm gebrochen wird, werden Gedanken in Gang

⁹⁷ Meyer 2011, S. 30.

⁹⁸ Vgl. Brockhaus 2006, S. 369. – "Deformation [zu lat. Deformre 'verformen', 'verunstalten'] (...) Verformung Gestalt- oder Volumenänderung eines Körpers durch auf ihn einwirkende Kräfte (...)." | Vgl. Brockhaus 2006, S. 370. – "Deformierung (...) Veränderung der natürl. Form bestimmter Körperteile durch künstl. Einwirkung (...)."

gesetzt. Schinwald gibt sein zentrales Sujet, den menschlichen Körper, als ein kulturelles Konstrukt zu erkennen, indem er das uns selbstverständlich bzw. natürlich Erscheinende wie vor allem körperliche Haltungen und Bewegungen "entreglementiert". Die Tatsache, dass Bewegungen bis zu einem gewissen Grad "geregelt" sind, wird dadurch erst offenbar. Diese Entregelung durchdringt das gesamte bisherige Schaffen Schinwalds und lässt eine eigentümliche "Welt" entstehen, welche nach ihren eigenen teilweise beunruhigenden aber auch amüsanten "Regeln" funktioniert.

Zu beachten ist, dass der Künstler nicht ausschließlich mit Deformationen arbeitet. Wenn das Resultat keinen deformierten Gegenstand bildet, handelt es sich oft um einen transformierten Gegenstand. Markus Schinwald arbeitet mit beiden, d.h. sowohl mit Verformungen, als auch mit Umformungen. In meinen Auseinandersetzungen interessiert die schwächere Loslösung vom Ausgangsujet, welcher die Evokation von Unheimlichkeit und/oder von Irritation eigen ist und in seinem Œuvre mehr Gewicht zukommt. Um die zugegebenermaßen unscharfen Grenzen der Deformation etwas zu schärfen, soll die Transformation als verwandtes aber von der Deformation zu unterscheidendes Phänomen beschrieben werden.

1.2.4 Transformationen - Fallbeispiele

Die Abänderung der Beschaffenheit eines Objektes kann sich so gestalten, dass das Ausgangsobjekt kaum mehr zu erkennen ist. Während bei Deformationen dem Initialobjekt noch relativ viel Gewicht zukommt, übernimmt bei Transformationen das finale Objekt die Oberhand. Sobald nicht mehr zwischen "Norm" und "Abweichung" differenziert, sondern von zwei "eigenständigen Realitäten" gesprochen wird, handelt es sich nicht mehr um eine Deformation, sondern um eine Transformation.

In Anbetracht von Schinwalds Beinskulpturen (Vgl. Abb. 20-24) gibt es ein Initialobjekt, ein Möbelstück, und es gibt eine Abweichung von diesem, und zwar die Extrahierung der Beine und die Neuarrangierung dieser, aber es besteht keine Deformation. Während seine deformierten Kleidungen noch Kleidungen sind, sind die transformierten Möbelfragmente keine Möbel mehr. Die anthropomorph anmutenden Bewegungen von Schinwalds >Legs< muten trotz der Multiplikation des Partialobjektes "Bein" nicht befremdlich oder makaber, sondern ganz im Gegenteil, sehr vertraut an. Ihre Scheinvitalität verdanken sie zunächst dem Mate-

rial, aus welchem sie sich zusammensetzen, den elegant geschwungenen Tisch- und Stuhlbeinen, die typisch für die Möbel der Marke Chippendale sind. Nach Schinwalds Eingriff haben sie ihre ursprünglich tragende Funktion verloren. Aufgrund ihrer psychischen Ausdruckskraft, weit entfernt von ihrer ursprünglichen Herkunft, werden jene Skulpturen wohl kaum mehr mit statischen Möbeln assoziiert. Das von einem Möbel Extrahierte bekommt als Figur etwas Leichtes, Dynamisches und beinahe Menschliches. Die Beine stehen oder räkeln sich auf beschichteten Holzfurniersockeln (Abbb. 21), winden sich in Stofftaschen (Abb. 22), hängen müde an einer Schlaufe (Abb. 23), verharren in einem schmalen Spalt (Abb. 24) oder führen an Stangen graziöse und erotisch tänzerische Bewegungen aus (Abb. 20).

Bei diesen Skulpturen verläuft die Transformation in Richtung Vermenschlichung, in seinen Filmen hingegen oft in Richtung Verdinglichung. Personen stehen sich in seinen Filmen zum Teil reaktionslos gegenüber oder führen – gleichsam einer Maschine – wiederholend dieselbe Bewegung aus, wie beispielsweise mechanisch anmutende Umarmungen (siehe: >Ten in love<, Abb. 32e). Jothady hebt diese Tendenzen hervor: "Markus Schinwald zielt stets auf die produktive Verunsicherung seines Publikums, indem er das reguläre Kräfteverhältnis zwischen Mensch und Ding, zwischen belebter und unbelebter Materie, außer Kraft setzt. 199 Belebte und unbelebte "Materie" werden im Folgenden auf der inhaltlichen Ebene zentral, weil sie in Form von zwei zentralen Sujets, konkret als menschlicher Körper und als prothetisches Ding in ihrem Zusammenspiel interessieren.

⁹⁹ Jothady 2011, S. 3.

"Seine Arbeiten demonstrieren, wie (…) die gezeigten Dinge "sein oder auch nicht sein können"." ¹⁰⁰

(Mirjam Schaub)

Abgebildete und agierende Körper vereinigen sich mit prothetischen Apparaten, welche diesen etwas Defizitäres verleihen. Ihre Posen erstarren, ihr Handlungsspielraum ist vorgegeben. Disziplinierte und kontrollierte Körperhaltungen, wie auch determinierte Bewegungen evozieren ein Gefühl des Unbehagens. Gleichsam jener Apparate ermächtigen sich auch seltsame Kleidungsentwürfe, welche (u.a.) als Film- und Performance-Kostüme eingesetzt werden, zu prothesenartigen Versatzstücken. All diese der Kultur entlehnte Objekte deuten auf eine sich am Körper abzeichnende Fremdbestimmung hin. Die Figur der Marionette, welche die von zarten Fäden vorgeschriebenen Bewegungen ausführt, scheint dies geradezu explizit zu bestätigen...aber es könnte sich durchaus auch anders verhalten.

Dadurch, dass Schinwalds ProtagonistInnen kein Glied fehlt, stellt sich dich Frage, inwiefern Defizite lediglich konstruiert sind. Die Tatsache, dass exemplarischer Weise "Schönheitsdefizite" nicht von jedem und nicht zu allen Zeiten als solche wahrgenommen werden, spricht für deren Konstruktionscharakter. Schinwalds >Margot 2009< (Abb. 25) eifert geradezu blind einem Schönheitsideal nach. Ihre Frisur, ein sogenannter "Bob", macht vor ihrem Gesicht keinen Halt, wobei die bis zur Nasenspitze reichenden Haare ihr Blickfeld vollkommen bedecken. Das bedeutet, dass die Unzulänglichkeit nicht nur ideologisch, sondern auch empirisch erzeugt wird. Der paradoxe Umstand, dass diese Körpergestaltung scheinbar nichts optimiert und sogar ein Defizit hervorruft, wird auch in vielen anderen Arbeiten thematisiert. Solche Aspekte, welche Schinwald in etwas überspitzter Weise v.a. durch Körper-Zusätze vorführt, verleihen seinen Auseinandersetzungen eine ironische Note. Um an dieser Stelle auch die Mächtigkeit sogenannter "Prothesen" zu entschärfen, sei darauf verwiesen, dass diese den Körper nicht uneingeschränkt beherrschen, weil sie, wie Schinwald immer wieder betont, nicht mit diesem verwachsen sind und sich abnehmen lassen. ¹⁰¹ Der Umstand, dass sie ihre TrägerInnen manchmal etwas ohnmächtig erscheinen lassen, liegt ge-

¹⁰⁰ Schaub 2011, S. 37.

¹⁰¹ Vgl. Kaiser 2011, S. 19 - zit. Schinwald; er spricht von der "Entscheidung nur Dinge zu applizieren, die keinen operativen Eingriff erfordern, sondern die man nach Lust und Laune wieder abnehmen könnte (…)."

nau daran, dass sie (noch) nicht einen Teil ihrer Körper bilden.¹⁰² Daran anlehnend bringt Schinwald seinen Begriff der Prothese gerne am Beispiel von Stöckelschuhen zum Ausdruck: Jemand, der zum ersten Mal hochhackige Schuhe trägt, geht vielleicht etwas hilflos, aber diese Person nimmt das in Kauf, weil es ihr gefällt, wie diese den Körper aufrichten. Ähnlich wie vielleicht jemand, der erstmals hohe Schuhe trägt, ist 1998 das Aufsichtspersonal der Gruppenausstellung >Liquid Beauty< in der Halle für Kunst in Lüneburg nur in kleinsten Schritten vorangekommen. Auf Anweisung Schinwalds trugen sie Hosen mit zusammengenähten Hosenbeinen, wodurch ihre Bewegungsfreiheit dezimiert wurde.¹⁰³ Die Körperexpansionen des Künstlers dienen möglicherweise nicht einsehbaren Idealen und Funktionen. Auf absurde Weise scheinen sie die Körper und körperlichen Fähigkeiten der Protagonisten jedoch nicht unbedingt zu "verschönern" und zu erweitern, sondern eher (partiell) zu verdecken und einzuschränken.

Nicht nur am Leib getragene Objekte, sondern auch körperliche Verhaltensweisen, welche zumeist durch mimetische Nachahmung eingeübt werden, schreiben sich in den Körper ein. Die zusammengenähten Hosenbeine restringierten nicht nur die Schritte der TrägerInnen, sondern verliehen deren Gang auch etwas Unerfahrenes bzw. Kleinkindhaftes. Losgelöst von kulturell erlernten Bewegungskonventionen mutete es so an, als würden diese Erwachsenen zum ersten Mal in ihrem Leben gehen. Der eine oder andere entwickelte vielleicht sogar eine ganz eigene Fortbewegungstechnik und somit gedieh aus dieser Restriktion potenziell sogar etwas Produktives. Jene Hosen können dementsprechend auch als Relativierung von körperlich Verinnerlichtem interpretiert werden. Dies liegt gar nicht zu fern, weil der Künstler auch in weiteren Arbeiten auf inkorporierte Bewegungen anspielt. In >Orient< (Abb. 33d) wird beispielsweise das eigentümliche Erklettern einer Tür mit dem "normalen" Passieren dieser in Relation gestellt. Nachdem die zitternden Hände an der Oberkante der Tür eine gewisse Mühsamkeit dieses Aktes verraten, erfolgt ein "gewöhnliches" Durchschreiten der Tür in unbeschwerter Leichtigkeit. Tatsächlich gestaltet sich das Ausbrechen von verinnerlichten Bewegungsmustern, im Gegensatz zu diesen, eher unangenehm. Auf subtile Weise vermögen auch Schinwalds Installationen die Blicke zu lenken und die Körper der RezipientInnen zu steuern und deren konventionelle Bewegungen sogar zu verunmöglichen. Automatisierten alltäglichen Bewegungen (wie beispielsweise dem aufrechten selbstsicheren Gang) wird etwas von ihrer Automatik entzogen; sie werden neu programmiert.

¹⁰² Vgl. Freud 1930, S. 39. – Freud: "(...) sie [die sogenannten 'Hilfsorgane'] sind nicht mit ihm [dem Menschen] verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen."

¹⁰³ Jothady 2011, S. 2.

Augenscheinlicher als bei seinen Installationen, scheinen in Schinwalds Filmen unkonventionelle Handlungsabläufe vorgegeben zu sein. Wie ferngesteuert gehen die ProtagonistInnen von >Ten in Love, 2006< ruhig ihren "Aufgaben" nach. 104 Die organische Architektur des Raumes, welche die geordnete Handlungskette rahmt, stellt ein Gegenstück zu ihren steifen Attitüden dar. Versunken in mechanischen Bewegungen, scheint jeder zu wissen, was er (wann) zu tun hat. Wie auch in anderen Filmen bleibt jede Figur autonom. Der Ablauf gestaltet sich extrem unterkühlt und emotionslos. Fast wie seelenlose Dinge, ihrer (sozialen) Reaktionsfähigkeit entwendet, stehen die einzelnen Figuren je für sich.

In einer Szene des Filmes >Dictio Pii, 2001< (Abb. 31c), stehen sich eine Frau und ein Mann reaktionslos gegenüber. Heftig pochende Knoten am Hals und auf der Brust der Frau machen ihren gleichgültigen Gesichtsausdruck jedoch unglaubwürdig. Ein noch viel intensiverer psychischer Zustand findet in >First Part Conditional (2004)< (Abb. 8) ein physisches Äquivalent. Abseits eines aufgelegten geregelten Rahmens und vollkommen irrational bewegt sich eine androgyn anmutende Frau nahezu marionettenhaft und krampfartig durch die Räume einer Altbauwohnung. Manisha Jothady spricht in diesem Zusammenhang von dem "Körper als Bühne auf dem sich unergründbare Seelenzustände manifestieren. 1105 Aber nicht nur die in die Innenwelt verbannten, sondern auch ausgeübte intensive Beschäftigungen hinterlassen am Körper ihre Spuren. Die verrenkten Körper der Fotoserie >Contortionists 2003/2005< (Vql. Abb. 18) legen diese Deutung nahe. >Vicky< überstreckt ihren Rücken zu einem starken Hohlkreuz, wobei ihr linker Fuß bis zu ihrem Hinterkopf langt; sie scheint von ihrem Buch nahezu gefesselt zu sein. In Anbetracht solcher Suiets mutet es so an als ob dem Körper seine Kontrollfähigkeit entäußert wurde; er scheint sich verselbstständigt zu haben. Inwiefern sind Bewegungen und Haltungen eben solche "Fremdkörper", wie die zuvor beschriebenen Körperextensionen?

Zwischenresümierend lässt sich festhalten, dass der Körper in Schinwalds Œuvre sich pseudokulturellen Bedingungen anpasst und pseudokulturelle Praktiken ausführt. Der Künstler setzt die Akzente seiner jeweiligen (Ausgangs-) Sujets etwas anders oder entfremdet diese. Die Prothese schränkt den Körper ein, inkorporierte Bewegungen werden ihrer Automatik beraubt, gleichsam lebloser Dinge reagieren Menschen nicht auf andere oder der Körper spiegelt in überhöhter Weise Gefühle. Auf den fast passiven Körper scheinen sich Innen-

 ¹⁰⁴ Vgl. Kaiser 2011, S. 19. - Schinwald spricht sich gegen den Begriff der Fremdbestimmung aus: "Ich sehe (…) die Verhaltenheit dieser Personen als eine milde Demonstration von Autonomie."
 105 Jothady 2011, S. 2.

und Außenwelt zu manifestieren. Wie ehrlich sind diese absurden Bildgegenstände und Ereignisse? Vielleicht schimmert gerade aufgrund von Verzerrungen das "Wesen" des Ausgangssujets durch. Nach Mirjam Schaub verweisen Schinwalds Arbeiten auf Aristoteles' areté-Gedanken zurück: "Seine Arbeiten demonstrieren, wie (…) die gezeigten Dinge 'sein oder auch nicht sein können". Die angeführten Sujets, welche in einleitenden Fallbeispielen skizziert wurden, sollen nun stärker systematisiert und auf Begriffe gebracht werden.

Wesentlich wird sein, dass das Einzelwesen das Wesen seiner Epoche und seiner Gesellschaft ist und von diesen Bedingungen geprägt wird; gleichzeitig hat es den Anspruch auf Individualität. In Schinwalds Arbeiten manifestiert sich dies am menschlichen Körper. Interessant ist, dass zwischen Schinwalds Körperbegriff und der psychoanalytischen Figur des >Ichs<, welche zwischen dem archaischen >Es< und dem strengen >Über-Ich< verortet ist, eine Ähnlichkeit besteht. Phänomene, welche sich am Körper abzeichnen, muten in Schinwalds Arbeiten oft unangenehm an, weshalb sich in mehrfacher Hinsicht ein Blick in Sigmund Freuds Schrift >Das Unbehagen in der Kultur< (1930) anbietet.

2.1 Sigmund Freud als eine Schlüsselfigur

"Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Außenwelt von sich ab."
(Sigmund Freud, 1930)

Anlehnend an die Elemente des "Bekannten und Unbekannten" erscheint es interessant, dass Sigmund Freud von einem Fremd-Sein des Menschen in der Welt ausgeht: "Ursprünglich enthält das Ich alles, später scheidet es eine Außenwelt von sich ab. Unser heutiges Ichgefühl ist also nur ein eingeschrumpfter Rest eines weitumfassenden Gefühls, welches einer innigeren Verbundenheit des Ichs mit der Umwelt entsprach." Führt Markus Schinwald ein solches Fremd-Sein vor?

¹⁰⁶ Schaub 2011, S. 37.

¹⁰⁷ Dieses Freud'sche Modell gilt heute als überholt.

¹⁰⁸ Freud 1930 (2010), S. 11. – Gesellschaftsgeschichte und Individualpsychologie verknüpft Freud sehr stark. Das heutige Ich verhält sich demnach zum archaischen Ich, wie der Erwachsene zum Säugling.

Die Ausführungen des Begründers der Psychoanalyse sind es u.a. deswegen Wert in jenen inhaltlichen Auseinandersetzungen herangezogen zu werden, weil er (als einer der ersten) die Kultur als im Körperlichen verankert begriffen hat. 109 Dementsprechend sucht Freud auf die Frage nach dem Zweck des Lebens keine verbale Antwort, sondern beobachtet "was die Menschen selbst durch ihr Verhalten als Zweck und Absicht ihres Lebens erkennen lassen, was sie vom Leben fordern, in ihm erreichen wollen". 110 Die Antwort ist altbekannt: der Mensch strebt nach Glück.¹¹¹ In Freuds Terminologie setzt das >Lustprinzip< den Lebenszweck: "Dies Prinzip beherrscht die Leistung des seelischen Apparates von Anfang an." 112 Jedoch steht jenem das >Realitätsprinzip< entgegen und es kann sich nicht entfalten. Konkret nennt Freud drei Quellen der Unlust, drei Blockarden: "Von drei Seiten droht das Leiden, vom eigenen Körper her, der zu Verfall und Auflösung bestimmt, sogar Schmerz und Angst als Warnungssignale nicht entbehren kann, von der Außenwelt, die mit übermächtigen, unerbitterlichen, zerstörenden Kräften gegen uns wüten kann, und endlich aus den Beziehungen zu anderen Menschen. 1113 Sowohl unser Organismus als auch die natürliche Umwelt sind offensichtlich Phänomene der Natur, aber auch letzteres, die sozialen Beziehungen, werden dieser (aufgrund ihrer psychischen Beschaffenheit) zugeordnet. 114

Nachdem Freud die Unerfüllbarkeit seines biologisch-natürlichen Lustprinzips postuliert hat, findet er zunächst den Standpunkt der Kulturfeindlichkeit befremdlich. Die Behauptung, dass ein großer Teil der Schuld an unserem Elend unsere sogenannte Kultur trage, heißt er erstaunlich, weil es doch feststeht, dass "(…) alles, womit wir uns gegen die Bedrohungen aus den Quellen des Leidens zu schützen versuchen, eben der nämlichen Kultur zugehört. 1115 Indem die Kultur Körper und Außenwelt (d.h. die Natur) bearbeitet und zwischenmenschliche Beziehungen regelt, müsste sie dem Menschen physische Optimierung, Sicherheit und Ordnung spenden. Die Hilfskonstruktion "Kultur" entpuppt sich jedoch nach Freud als ein System von Einschränkungen (v.a. von Einschränkungen des >Lustprinzips<). Wolf-

¹⁰⁹ Vgl. Müller-Funk 2006, S. 27-28. – "Was Kulturwissenschaften jedweder Provenienz Freud zu verdanken haben, ist die Überwindung von Kulturkonzepten, die den Einfluss und den Ort der Kultur auf den Kopf des Menschen beschränken wollen."

¹¹⁰ Freud 1930 (2010), S. 20.

¹¹¹ Freud 1930 (2010), S. 21.

¹¹² Freud 1930 (2010), S. 21. - Unter Lustprinzip versteht Freud das Streben des >Es< nach sofortiger Befriedigung der ihm innewohnenden Grundtrieben bzw. Bedürfnissen um die Triebspannung zu entladen. Er verweist darauf, dass das Streben nach Glück – wie im klassischen philosophischen Diskurs – immer zwei Seiten hat: positiv als *"Erleben intensiver Lustgefühle*" und negativ als *"Abwesenheit von Schmerz und Unlust*" (siehe Freud 1930, S. 20.).

¹¹³ Freud 1930 (2010), S.21.

¹¹⁴ Freud 1930 (2010), S. 32.

¹¹⁵ Freud 1930 (2010), S. 33.

gang Müller-Funk kommentiert diese aufgestellte Ambivalenz: "Der traditionelle Kulturbegriff¹¹⁶ legt (…) die Vorstellung nahe, dass Kultur etwas ist, das Sinn stiftet, sekundäre
Heimat schafft, kurzum Behagen produziert. Aber, so suggeriert die Überschrift [>Das Unbehagen in der Kultur<], das Gegenteil scheint der Fall zu sein. (…) Das, was intentional
Behagen erzeugt, schafft paradoxerweise gerade dadurch und zugleich Unbehagen. "17"

Freuds kulturtheoretischen Auseinandersetzungen wirken in zahlreichen künstlerischen und aktuelleren theoretischen Auseinandersetzungen nach. Für meine Auseinandersetzungen bilden die drei Quellen der Unlust und die Antworten darauf Orientierungswege, weil sie drei markante Aspekte für *eine* plausible Lesart von Schinwalds bisherigen Schaffen darstellen. Zugegebenermaßen sehe ich mich in Anbetracht des komplexen und offen angelegten Werkes gezwungen, inhaltlich eine Reduktion vorzunehmen und natürlich eine solche, die für meine Untersuchungen Sinn macht. Kulturelle Erfindungen, welche auf die drei Quellen der Unlust von Freud antworten, werden mir als Strukturierungspunkte dienen, wobei sich Schinwalds Arbeiten nicht als simple Visualisierung dieser Theorie erweisen werden. Heterogene "Sujets" sollen lediglich nachvollziehbar "geordnet" werden um davon ausgehend zu zeigen, wovon Schinwald inhaltlich ausgeht und wie er mit diesen Themen umgeht.

Den bearbeiteten unzulänglichen "Körper" thematisiert Schinwald primär durch Körperextensionen. Auf Schutzobjekte gegenüber der "Außenwelt" reagiert er vor allem mit Schuhen und Kleidungsstücken und auf weitere kulturelle Einrichtungen (d.h. auf die kulturelle "Außenwelt") antwortet er mit Installationen. Die nicht besonders lustvollen geregelten "zwischenmenschlichen Beziehungen" werden in seinen Filmen vorgeführt. Seine Arbeiten lassen auf skurrile Weise erkennen, wie den Menschen sämtliche kulturelle Leistungen zu schaffen machen. Die Schranken individueller Freiheit entlarvt Schinwald, indem er an seiner zentralen Figur, dem menschlichen Körper, in surreal-schöner Art und Weise diverse "Er- und Bearbeitungen" versinnbildlicht. Zu dem vom Körper "Aufgenommenen" meint er: "Das sind lauter Dinge, die wir für uns erfunden haben und die tief individuell sind. Was für den einen ein Halt ist, ist für den anderen eine Qual. Genau so sehe ich das mit den Prothesen auch. Das ist kein Vorschlag, der für alle funktionieren würde. "118 Er deutet darauf

¹¹⁶ Vgl. Wolfgang Müller-Funk, Überlegungen zum Kulturbegriff: T.S. Eliots Spuren in den angelsächsischen Kulturwissenschaften, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften, Tübingen/Basel 2006, S. 1-21. - hier: S. 8.
¹¹⁷ Müller-Funk 2006, S. 25.

¹¹⁸ Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

hin, dass ein Körperzusatz als "kulturelles Angebot" durchaus auch auf "individuellen Nachfragen" beruhen kann, wobei sich letztendlich die Opposition von Kultur und Individuum aufweicht.

2.1.1 Der unzulängliche Körper und seine Hilfskonstruktionen

"Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe. "119

(Sigmund Freud)

Ansätze für die starke Präsenz des Körpers in Schinwalds Œuvre liefert Alexandra Henning: "Der Körper ist unsere unmittelbarste Realität, Wohnung unseres Geistes und unseres Selbst, und doch lässt sich diese vermeintliche Einheit an der Schnittstelle zur Außenwelt längst nicht mehr verteidigen. (...) Der Körper ist durchlässig, ja korrumpierbar geworden, als ein kulturgeschichtliches Konstrukt, das sich dem Diktat von Moden und Trends unterwirft, das sich medizinische Errungenschaften und technische Möglichkeiten einverleibt, zwängt er sich in beengende oder aber monströse Kleider, malträdiert seine Muskeln, vertraut sich zwecks Perfektionierung von Körperteilen der plastischen Chirurgie an, lässt sich piercen und tätowieren, geht Allianzen mit Gegenständen und Prothesen ein. (...)"120 Ähnlich wie der Körper ist – wie bereits erwähnt – auch eine psychoanalytische Figur, nämlich das Ich, an der Schnittstelle zwischen Kultur und Individualität anzusiedeln: "In heutigen Worten formuliert, ist das Ich eine kulturelle Konstruktion, oder wie es Freud formuliert ein Scharnier zwischen Innen- und Außenwelt, zwischen Lustprinzip und Realität. 1121

Die Körperbezogenheit und die psychischen Dimensionen von Schinwalds Arbeiten wurzeln kunsthistorisch in der Aktionskunst der sechziger und siebziger Jahre (und vor allem in feministischen Positionen). An die Stelle von Exzess, Aggressivität und Dramatik treten jedoch unterdrückte Gefühlslagen, aber vor allem auch die Empfindung von Leere, welche manchmal vielleicht sogar die Folge von nicht zugelassenem Verlangen bildet.

Im Hinblick auf Schinwalds Porträts, welche durch rätselhafte Applikationen erweitert werden, gibt ein kultureller Gegenstand, welcher der ersten Quelle der Unlust Abhilfe verschaf-

¹²¹ Müller-Funk 2006, S. 26.

¹¹⁹ Freud 1930 (2010), S. 37.

¹²⁰ Hennig 2007, S. 82.

fen soll, nämlich die Prothese, Aufschluss. Um dem vom Körper ausgehenden Drohen des Leidens entgegenzuwirken, schafft sich der Mensch Prothesen¹²² bzw. Körper-Extensionen, welche ihm seinen Wunschvorstellungen näher bringen. Auf diese Weise hätten sich die Menschen laut Freud den Kulturidealen, den Göttern, angenähert und wurden zu "Prothesengöttern". 123 Wesentlich ist die Beachtung des Ausgangspunktes sämtlicher Hilfskonstruktionen, nämlich der menschliche Körper, dessen begrenzte Fähigkeiten optimiert werden wollen. Diese Bezugnahme auf den Körper wurde bereits im 19. Jahrhundert durch die "Organ-Projektions-These" von dem Technikphilosophen Ernst Knapp, nach welcher Techniken als Entsprechungen menschlicher Körperteile gesehen werden, vorbereitet. 124 Demnach wird ausgehend vom Körper etwas dupliziert; so gilt beispielsweise der Hammer als Abbild der Faust. Freuds Ansatz ist insofern komplexer, als er effiziente Ersatzteile als Optimierungsinstrumente stark macht und demnach eine gewisse Ohnmacht des menschlichen Körpers voraussetzt. 125 Das heißt, dass nicht mehr von einem Ersatz, sondern von einem Zusatz (bzw. von einer Körperextension) die Rede ist.

Erstaunlicherweise werden wir uns aber erst ab dem Zeitpunkt, in dem eine einwandfrei funktionierende Prothese einen Defekt zeigt, der Abhängigkeit von dieser und somit unserer Einschränkungen bewusst. Markus Schinwald, der sich selbst als "eine Art Prothesenbauer für unbestimmte Fälle" 126 bezeichnet, interessiert dieses Störmoment, welches Selbstverständliches bzw. Verborgenes entlarvt. Die Körper der Personen in seinen gemalten und gestochenen Porträts erweitern daher nicht vertraute Utensilien, welche diverse Zwecke erfüllen, sondern unvertraute Dinge ohne klar ersichtliche Zwecke. Drähte, Kappen, Spangen, Metallkorsette, Bandagen, Schlingen, Schienen, Armaturen und andere seltsame Utensilien, welche Gesichter und/oder Körper der Porträtierten Schinwalds umfangen, muten dementsprechend befremdend an und irritieren. Auf die organischen und sinnlichen Fähigkeiten des menschlichen Körpers wirken sie nicht erweiternd und zumeist sogar einschränkend. Einige überflüssige Details betonen darüber hinaus deren Künstlichkeit.

¹²² Meyer bezieht sich auf Derridas Supplement und schreibt: "Als Supplement changiert die Prothese zwischen Ersatz, der nie vollständig zu leistenden Ausfüllung einer Leere, der Abschaffung eines Mangels, und Zusatz, einem Zuviel, einer überschießenden Fülle. Prothesen sind Körper-Extensionen (…)." (siehe: Meyer 2011, S. 14.).

¹²³ Freud 1930, S. 38-39. – "Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen."

¹²⁴ Meyer 2011, S. 14. – Vgl. Ernst Kapp, Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten, Düsseldorf 1978 (Reprint der Originalausgabe, Braunschweig 1877).

¹²⁵ Freud 2010, S. 37. – "Mit all seinen Werkzeugen vervollkommnet der Mensch seine Organe (...)."

¹²⁶ Meyer 2011, S. 13. – Gerald Matt, Markus Schinwald im Gespräch mit Gerald Matt, in: Gerald Matt (Hg.), Interviews, Köln 2006, S. 300-306 (hier: S. 302).

Jene seltsamen Dinge sind gleichzeitig an den Körpern der Porträtierten und an angeeignete Gemälde und Lithographien, welche hauptsächlich aus dem 19. Jahrhundert stammen, appliziert. Warum der Künstler v.a. auf das bürgerliche Umfeld des Biedermeier zurückgreift, hat nach seiner Aussage keinen besonderen Grund; wichtig ist ihm lediglich die historische Distanz zu diesen. 127 Die dunklen Gemälde erwecken dennoch Assoziationen mit einer fernen Zeit der privaten Zurückgezogenheit und bilden unweigerlich einen gewissen Kontrast zum heutigen Zeitgeist. Auf den ersten Blick passen Schinwalds "Prothesen" ebenso wenig (wie das herangezogene Bildmaterial) in eine "virtuelle Zeit", weil die meisten modernen Prothesen längst nicht mehr direkt am Körper angelegt werden, aber vielleicht scheint gerade diese Verbindung mit dem Körper ein höchst aktuelles Thema auf den Punkt zu bringen bzw. sichtbar zu machen. Im Informationszeitalter gehören vor allem sämtliche Medien, wie beispielsweise das Mobiltelefon, welches unsere Kommunikationsfähigkeit extrem erweitert, zu den verbreitetsten Prothesen. Marshall McLuhan behauptete bereits 1964 in seinem Hauptwerk > Understanding Media. The Extensions of Man < den Prothesencharakter aller Medien. 128 Interessanterweise spricht er aber auch davon, dass jede Ausweitung des Körpers (d.h. der körperlichen Fähigkeiten) zugleich immer auch "eine Art Selbstamputation" ist, "die jeweils ein neues Verhältnis im Gleichgewicht der Sinne und der Organe erfordert". 129 Die "Prothesen" in den Porträts wirken oft dementsprechend "amputierend".

Markus Schinwald erwirbt, wie erwähnt, bürgerliche Porträts auf Flohmärkten, über ebay und in Auktionshäusern.¹³⁰ Anschließend zeichnet er auf Arbeitsskizzen Eingriffe vor, die von RestauratorInnen möglichst annährend an den Duktus des Originals eingepasst werden.¹³¹ Diese versehen die Porträts mit zusätzlichen Sujets oder übermalen sie teilweise. Seit Ende des 20. Jahrhunderts, seit die digitale Bildbearbeitung floriert, sind manuelle Retuschen (mit Ausnahme von Restaurierungen) zwar sehr ungewöhnlich, aber bei weitem nicht die einzigen technisch perfekten Bildmanipulationen. Schinwald arbeitet aber durchaus auch mit aktuellen Techniken, d.h. mit Bildbearbeitungsprogrammen. Bei den graphischen Porträts von Frauen und Männern, "die der Stoff ihrer formellen Kleidung zu überwältigen

¹²⁷ Schinwald 2013b (Interview mit François Poisay), URL:http://www.dailymotion.com/video/x1275me_mar kus-schinwald-at-capc-interview creation.

¹²⁸ Meyer 2011, S. 14. – Vgl. Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle. Understandig Media, 2., erweiterte Auflage, Dresden/Basel, 1995.

Meyer 2011, S. 14. – Vgl. Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle. Understandig Media, 2., erweiterte Auflage, Dresden/Basel, 1995.

¹³⁰ Jothady 2011, S. 5.

¹³¹ Jothady 2011, S. 5.

scheint", handelt es sich um computermanipulierte Biedermeier-Lithographien (siehe Abb. 7).¹³²

Alle Änderungen und Zusätze passen sich vollkommen an das angeeignete Bild an – so als wären sie schon immer da gewesen. Diese Präzession tut dabei dem Störungsmoment, welches Schinwalds Arbeiten wie ein roter Faden durchzieht, keinen Abbruch, weil in dem konventionellen bürgerlichen Porträt, so Wolfgang Ulrich, "das Abbild einer Person (…) durch spezielle Vorrichtungen reguliert oder sogar deformiert erscheint. 133 Letztlich ist hier nicht die Abänderungen an einem Original, sondern vielmehr die Abänderung der Idee der Prothese oder auch der Kleidung (inkl. ihrer Auswirkungen auf den Körper) augenfällig.

Hinter der Fassade kultureller Objekte stecken oft Bedürfnisse. Sämtliche Werbungen bringen das mit all ihren Versprechen sehr offenbar zum Ausdruck. Es irritiert vielleicht, wenn die Aufmerksamkeit nicht den Annehmlichkeiten oder sogar unangenehmen Nebenwirkungen gilt. Der Begriff der Prothese nimmt etymologisch vorweg, dass etwas an die Stelle von etwas anderem gesetzt wird und müsste somit eine Erleichterung stiften. Klar ist jedoch, dass ein Ersatz immer weniger befriedigt als das was dieser ersetzt, wobei sich nicht nur aufgrund eines Defizites sondern darüber hinaus auch aufgrund des Ersatzes ein Unlustgefühl einstellt. Was Schinwalds Prothesen ersetzen, bleibt zumeist unklar. Es stellt sich direkt ein Gefühl der Unbehaglichkeit ein, weil diese nicht erweiternd und zum Teil sogar einschränkend anmuten. Die funktionslosen oder behindernden Prothesen beschreibt er daher als "perverse Ergänzung des Körpers"¹³⁴. Interessant ist, dass sein Begriff der Prothese im Feld der Mode wurzelt. Dort legt man sich (durchaus gerne) etwas Dysfunktionales oder Unbequemes am Körper an. Seine verschmolzenen Schuhe (Abb. 14a/14b) bringen dies in überspitzter Weise zum Ausdruck. Die Funktionslosigkeit und die tendenzielle Unbehaglichkeit der Körperzusätze macht sie geradezu zu nicht brauchbaren, seltsamen Anhängseln.

Anstatt wie eine normale Prothese, wie eine Brille, welche das Sehvermögen erweitert, trägt Schinwalds festlich gekleidete >Semah< (Abb. 26) eine Binde mit einer seltsamen daran hängenden u-förmigen Schleife um ihre Augen und wendet sich blind einer außerhalb des Bildes liegenden Lichtquelle zu. Anstatt erweiternd, mutet jenes Anhängsel limitierend an. Diese unpraktische Arrangierung lässt sich auch an zahlreichen weiteren Gemälden und

¹³² Spiegler 2011, URL:http://diepresse.com/home/kultur/kunst/705182.

¹³³ Ullrich 2011, S. 69.

¹³⁴ Kaiser 2011, S. 19. – zit. Schinwald.

Lithographien beobachten und verweist auf die Limitation des menschlichen Körpers (der auf körpererweiternde Apparaturen angewiesen ist), eine Limitation, welche nicht nur von der Natur des Menschen herrührt, sondern auch als Erfindung die Folge von Kulturbedingungen sein kann.

Nachdem Markus Schinwald seine "Prothesen" auch als "Apparate" bezeichnet hatte, genauer gesagt als "Apparate, die einen Zweck erfüllen, den wir nicht kennen", ging Roland Meyer diesem Begriff etymologisch nach und kam zu einem Ergebnis, welches für Schinwalds eigentümliche Dinge sehr zutreffend ist: "Der Apparat, das ist das Werkzeug (…) es ist aber auch Schmuck und Prunk." Das Trachten nach der Erfüllung bestimmter Idealvorstellungen, besteht tatsächlich nicht nur im Optimieren der natürlichen menschlichen Fähigkeiten, sondern auch im Annähern an Schönheitsideale¹³⁶.

>Margot< (Abb. 25) kann mit ihren fast bis zur Nasespitze reichenden eingedrehten Stirnfransen wie >Semah< nichts sehen. Jenes Gemälde erscheint eine Karikatur von Schönheitsvorstellungen zu sein, nach welcher eine Person auf so manches freiwillig verzichtet. Künstliche Zusätze für den Körper, mit welchen man sich selbst limitiert, können demnach sogar eine Form von Lustgewinn bedeuten. Darüber hinaus vermögen Prothesen vermeintliche Makel zu korrigieren. Ein Schönheitsdefizit mag historisch, sozial und kulturell variieren oder in einer globalisierten Welt auch von der Werbeindustrie diagnostiziert werden, aber letztlich entscheidet das Individuum ob es daran glaubt. Man denke an Individualisten, wie beispielsweise an Transvestiten, die abseits einer allgemeinen Meinung ihre persönlichen Schönheitsideale an ihrem Körper verwirklichen. Die kulturelle Erfindung (Apparat bzw. Prothese) oder zumindest deren (freiwillige) Inanspruchnahme, wurzelt demnach ebenso in individuellen Sehnsüchten.

Manche Protagonisten erfahren durch seltsame Prothesen auch eine Disziplinierung. >Hélènes< (Abb. 27) metallene Vorrichtung an ihrem Kiefer und ihrem Kinn friert ihr erhobenes Haupt ein. An Ganzkörperporträts lassen sich ähnliche Konditionierungen beobachten. Möglicherweise zitiert der Künstler Foucault, welcher darlegte, wie die moderne Gesell-

¹³⁵ Meyer 2011, S. 21.

¹³⁶ Von "Schönheit" spricht Freud in einem größeren Zusammenhang (nicht unbedingt in Bezug auf den Körper). Obwohl sie (wie auch Reinlichkeit und Ordnung) nicht lebenswichtig ist, stellt sie eine wesentliche Kulturanforderung dar. - siehe: Freud 1930 (2010), S. 41.

¹³⁷ Vgl. Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

schaft den Körper diszipliniere und funktionalisiere.¹³⁸ Ebenso könnte diese Einverleibung einer bestimmten Haltung als ein Sinnbild von Pierre Bourdieus Habitustheorie interpretiert werden. Ulrich schreibt bezugnehmend auf Schinwalds Porträts: "Das *vermeintlich so freie und selbstbestimmte Individuum erscheint (...) als Rohstoff für Prägungen, die es durch seine soziale Umwelt erfährt (...)*."¹³⁹ Wie das Individuum namens >Hélène<, erfährt auch der für künstlerische Zwecke verwendete "Rohstoff", d.h. das angeeignete Gemälde, Eingriffe. Sowohl inhaltlich als auch methodisch herrscht die jeweilige fremde Macht aber letztendlich nicht uneingeschränkt. Was Ersteres anbelangt betont Schinwald, dass die von ihm erfundenen Zusätze nicht mit dem Körper verwachsen sind und nach freiem Willen auf und abgesetzt werden können. ¹⁴⁰ Bezüglich letzterem ist es erwähnenswert, dass Schinwald den sehr milden Gesichtsausdruck des/der Porträtierten nicht verändert und er somit dem von ihm verwendeten Material keine Gewalt antut. ¹⁴¹

Die abgebildeten Personen scheinen weder gequält, noch überglücklich zu sein. Vielmehr geben sie sich dem geradezu passiv hin, was die Prothese *mit* ihnen aber vielleicht auch *für* sie macht. Die Vorrichtung, welche >Hélènes< Haltung konditioniert, befreit sie gewissermaßen davon sich aktiv hochnäsig aufzurichten; ihre Prothese tut dies *für* sie. Markus Schinwald interessiert es, wenn etwas (z.B. Emotionen oder Lust) an ein Ding (z.B. an eine Prothese oder eine Maschine) delegiert wird und verwies darauf, dass Slavoj Žižek und später Robert Pfaller, dieses Phänomen als Interpassivität beschrieben haben. In diesem Sinne beschreibt Pfaller die bereits erwähnte alltägliche Prothese "(Mobil-)Telefon" folgendermaßen: "Erst hat man (…) ein Telefon und dann einen Anrufbeantworter (…). In 143 Žižek stellte fest, dass beispielsweise Lachkonserven in Fernsehserien die BetrachterInnen nicht zum Mitlachen anregen, sondern es ihnen vielmehr ersparen selbst zu lachen; sie "erheitern sich "objektiv", durch das telegene Medium – gleichsam wie durch eine Lachprothese".144

¹³⁸ Vgl. Jothady 2011, S. 5. - Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1976.

¹³⁹ Ullrich 2011, S. 72.

Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

¹⁴² Schinwald 2014 (persönliches Interview). – Ich danke Markus Schinwald für diesen Hinweis.

¹⁴³ Pfaller 2000, S. 67.

¹⁴⁴ Pfaller 2000, S. 1. – Vgl. Slavoj Žižek, Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jaques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Merve, Berlin 1991, S. 50.

Eine um den Hinterkopf gelegte und in die Mundwinkel eingehakte Kette evoziert das Lächeln von >Abigail< (Abb. 28). Es gestaltet sich so, dass das Lächeln zwar ein an ein Ding delegiertes ist, aber es sich dennoch am Gesicht der Protagonistin selbst abzeichnet. Bei jenem Sujet handelt es sich um eine der ersten Prothesen des Künstlers: Oleg Sulimenko trug eine solche Kette einst in einer Live Performance mit der russischen Tanzgruppe >Lux Flux & Saira Blanche< (wie sie sich damals nannten). I45 In dem Film >Dictio Pii< (Abb. 29) spannt ein zunächst gleichgültig wirkender Mann ebenfalls Widerhaken der um seinen Hinterkopf gelegten Kette in seine Mundwinkel ein und setzt sich somit im wahrsten Sinne des Wortes ein Lächeln auf. Anlehnend an den umgangssprachlichen Prothesenbegriff ist Schinwalds Kette dadurch auch ein Ersatz, ein Ersatz für eine fehlende (positive) Emotion. Ikonografisch erinnert diese Gestaltung an Gottfried Helnweins >Self-Portrait with a Smiling-Aid< (Abb. 30), in welchem drei gabelähnliche Haken ein Lächeln in das Gesicht des Künstlers zaubern.

Zusammenfassend, lässt sich festhalten, dass unabhängig davon, ob eine Körperextension "verschönert", eine Haltung konditioniert oder etwas für jemanden tut – sie antwortet immer auf eine (kulturell und/oder individuell) empfundene Unzulänglichkeit. Der von den Kulturwissenschaften kommende Künstler knüpft dadurch an zahlreiche Debatten über den Körper als kulturelles Konstrukt an und führt diese in seiner künstlerischen Praxis fort. Die Ansätze der genannten Theoretiker stellen dabei vielfach Bezugspunkte dar. Dadurch, dass es Applikationen wie jene Schinwalds, derart nicht gibt, können die Porträts ein – so Wolfgang Ulrich – "ein stärkeres Bewusstsein für heutige Konditionierungen des menschlichen Körpers" erzeugen. Anstatt der Unzulänglichkeit des menschlichen Körpers Abhilfe zu verschaffen, unterstreichen sie diese oder schränken die körperlichen Fähigkeiten sogar ein. Sämtliche Körperoptimierungsinstrumente, welche dem (vermeintlich) defizitären Körper dienen, entfalten durch Schinwalds Akzentverschiebungen ihre Tücken. Weitere Phänomene, welche sich auf der Körperoberfläche bemerkbar machen, und vorerst (nahezu) ausgeblendet blieben, werden in den folgenden beiden Kapiteln behandelt.

_

¹⁴⁵ Schinwald 2014 (persönliches Interview).

¹⁴⁶ Vgl. Ullrich 2011, S. 72.

"Perhaps there is no ,natural way' for an adult to walk."

(Marcel Mauss)

Nach Freuds zweiter Quelle der Unlust wird der glücksbegierige Mensch durch zerstörerische Kräfte der Außenwelt bzw. der Natur bedroht. Um die Kluft zwischen Glücksanspruch und Realität zu überbrücken, reagiert er durch die Beherrschung der Naturkräfte (u.a. durch Hilfskonstruktionen), aber auch mit Ablenkungen. Die kulturelle Außenwelt stellt sich aber letztendlich als nicht weniger mächtig als die natürliche heraus.

Ausgehend von dem Bezugspunkt "Körper", bildet die Kleidung das wohl unmittelbarste Umfeld. Anlehnend an das bisher gesagte, verwundert es nicht, dass der Künstler auch diese zu einer Hilfskonstruktion erklärt: "Auch ganz normale Kleidung ist eine Form von Behelf. Das ist ein Behelf der vor Blicken schützt. "147 Seine manipulierten Kleidungsstücke, mit welchen er in den neunziger Jahren bekannt wurde, bilden jedoch nicht primär einen umhüllenden Schutz. Gleichsam eines Gerüstes wirken sie sich vielmehr konstruierend auf die jeweilige Körperhaltung aus. 148 "Normale" Kleidung bildet im übertragenen Sinne ein konstruierendes – ein Identitäten-konstruierendes – Instrument. Überspitzt formuliert bedeutet dies: Indem eine Person in eine bestimmte Kleidung schlüpft, schlüpft sie gleichzeitig auch in eine bestimmte Rolle. 149 Vor allem feministische künstlerische Positionen nehmen (u.a.) deswegen seit den Siebziger Jahren die Form von Kleidungsstücken an. Via Kleidung befasste sich beispielsweise Birgit Jürgenssen mit kulturellen Konstruktionen, und zwar mit genau jenen, welche das soziale Geschlecht "Frau" hervorbringen. Dem entgegen thematisiert Schinwald keine spezifische Konstruktion, sondern vielmehr die kulturellen Konstruktionen an sich.

Als Identitäts-konstruierendes Ding könnten seine Kleidungen (ähnlich wie seine Prothesen) auf den ersten Blick etwas unzeitgemäß anmuten, denn längst weiß man, dass kulturell codierte Zeichen vor allem auch in den Körper selbst eingeschrieben sind. Einerseits zeigen

¹⁴⁷ Schinwald 2013a (Interview mit Thomas Trenkler), URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

¹⁴⁸ Schinwald 2014 (persönliches Interview). – Schinwald verweist auf die Publikation > Heilige Gewänder. Analysen in Kunstwerken< (1994) von Catherina Zakravsky in welcher zwischen Gerüst und Gewand unterschieden wird.

¹⁴⁹ Vgl. Sprichwort von Gottfried Keller: "Kleider machen Leute".

¹⁵⁰ Vgl. Ulrich 2011, S. 73-77.

sich diese nach sämtlichen Operationen und Experimenten am (nackten) Körper und andererseits auch im "Auftritt" eines Akteurs (z.B. in der Pose). Schinwald liefert in diesem Sinne keine banalen Verkleidungen, sondern vielmehr skurrile (Körper-) Gestaltungsangebote, welche darüber hinaus eindeutig als etwas Externes definiert sind. Sein >Jubelhemd< erlaubt wenig Spielraum für eine subjektive Expression und evoziert vielmehr eine bestimmte Pose. "Wer schließlich glaubt heute noch an das eine, gleichsam "posenfreie >Ich<?! Dieser (Irr-)Glaube ist doch heute längst zur Pos(s)e von sogenannter >Authentizität< geraten", schrieb Raimar Stange in einem seiner Einträge in dem Ausstellungskatalog, welcher in Kooperation des Migros Museums und des Augarten Contemponary entstand. Das Medium Kleidung eignet sich zur Thematisierung eines vermeintlich individuellen Ausdrucks besonders gut, weil diese potenziell problemlos von dem Körper eines Akteurs auf einen anderen übertragen werden könnte.

Schinwald erfindet keine neue Kleidung, sondern verfremdet bzw. manipuliert textile Fundstücke. Das Ausgangsobjekt bleibt erkennbar und ihre Bekleidungsfunktion bleibt zumeist aufrecht. Selbst jene Kleider und Schuhe, welche untragbar sind (d.h. bei welchen die skulpturale Qualität überwiegt), haben den Anschein von Tragbarkeit. Schinwalds Kleidungsstücke wurden ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nicht vollständig beraubt und werden in ihrer modifizierten Form (wenn möglich) noch dort getragen, wo sie zuvor hingehörten, wobei sie jedoch ungewohnte Körperhaltungen und Bewegungen evozieren. Wesentlich ist, dass sie letztlich Kleidungsstücke bleiben.

Franz West hat für seine >Passstücke< (Abb. 17) ebenfalls Ready-mades verfremdet, wobei diese jedoch lediglich unter einer aus Pappmaché modellierten und weiß oder farbig angestrichenen Masse erhalten blieben und völlig von ihrem ursprünglichen Aussehen und ihrer Funktion (z.B. der eines Kleiderhakens) losgelöst wurden. Diese beschichteten Readymades unterscheiden sich in ihrem Aussehen sehr stark von Schinwalds "nackten" Readymades, auch wenn es sich in beiden Fällen um modifizierte bzw. entfremdete Fundstücke handelt. Fernab von ihren formalen Differenzen, scheinen sie hinsichtlich der Folgen ihrer Anwendungen aber durchaus vergleichbar.

Für die Handhabung der >Passstücke< bestanden keinerlei Vorgaben. Sie sollen den/der KunstteilnehmerIn einen neuen Bewegungsraum im Gebrauch dieser eröffnen. Als mobile

¹⁵¹ Stange 2007, S. 26.

plastische Elemente evozierten sie bei dem/der TrägerIn sowohl angenehme als auch unangenehme (Körper-) Gefühle. Peter Gorsen beschreibt jene zwei Eigenschaften der Körperaufsätze; er beschreibt sie einerseits als Hüllen, Haltungen und Stützen und andererseits als alles andere als passend: "Als "schlecht sitzende' oder unbequem zu besitzende, disfunktionale Körper-Anhänge (…) tragen [sie] zur Desorientierung in einer anpassungsorientierten, pragmatischen Lebenswelt bei. "152"

Schinwalds Kleidungsstücke und Schuhe bürden den TrägerInnen hingegen ganz konkrete Haltungen und Bewegungen auf. Dadurch, dass beispielsweise sein >Jubelhemd< (Abb. 15b) so getragen wird, wie ein Hemd oder seine >Lumps< (Abb. 14) so getragen werden wie Schuhe, und beide Objekte als jeweils solche klar (wieder-) erkannt werden, bleibt das Ausgangssujet selbst nach einem Manipulationsprozess klar präsent. Dennoch sind sie nicht mehr dieselben. Sie wurden "entnormt", aber funktionieren gleichzeitig nach neuen Regeln, d.h. ihre Handhabung ist im Gegensatz zu Wests >Passstücken< nicht beliebig. Der Körper passt sich neuen Vorschriften an. Den TrägerInnen von Schinwalds Kleidungsstücken werden nichtsdestotrotz unbehagliche Körperhaltungen und Körperbewegungen abverlangt. Die SchauspielerInnen und TänzerInnen in Schinwalds Filmen und Performances führen in seinen Kostümentwürfen restriktive Bewegungen aus. Ein träges Wesen würde meinen, dass eine unbequeme Seite die Oberhand gewinnt und, dass ihm ein Zwang auferlegt wird. Unbestreitbar setzt sich die unbequeme Kleidung gegenüber dem/der TrägerIn durch. Ein aufgeschlossener optimistischer Mensch könnte diese aufgelegten unkonventionellen Haltungen und Bewegungen aber auch als Befreiung empfinden, als Befreiung von Inkorporiertem. In diesem Sinne berührt Schinwald jene zwei Dimensionen, welche Peter Gorsen an Wests > Passstücken < beobachtete.

Nachdem bereits mehrmals von gesellschaftlich ausgeprägten "Bewegungsstandards" bzw. von "Inkorporiertem" die Rede war, soll dessen Bedeutung an dieser Stelle zumindest ein wenig weiter ausgeführt werden. Einen grundlegenden Ansatz lieferte Marcel Mauss, welcher in unterschiedlichen Gesellschaften ethnographische Studien zu alltäglichen Bewegungen (z.B. gehen, stehen) betrieb und beobachtete, dass Bewegungen "keineswegs überhistorische Produkte der "Natur" sind, "sondern genuin "soziale Phänomene", die von Kultur zu

¹⁵² Gorsen 1996, S. 30.

Kultur variieren. 153 Mauss' Arbeiten über Körpertechniken verdeutlichen, wie das Gesellschaftliche bereits in der menschlichen Bewegung eingeschrieben ist. Bewegungen verschiedener Menschen der gleichen ethnischen Gruppe weisen demnach grundlegende Übereinstimmungen auf. Von der Einschreibung der Kultur in unsere Bewegungen handeln aber nicht nur Marcel Mauss' Arbeiten zu Körpertechniken, sondern auch Norbert Elias' Zivilisationstheorie, Michel Foucaults Disziplinierungstheorie, Pierre Bourdieus Habitustheorie und Moshé Feldenkrais' Entdeckungen des Selbstverständlichen – um nur ein paar wichtige Theoretiker in diesem Zusammenhang zu nennen. Diese analysierten die Prozesse der sozialen Gestaltung des Körpers und sie sind sich einig – wie Alkemeyer festhält: "(…) dass mit der sozialen Formung des Körpers Wirkungen im Inneren der Personen verbunden sind (…). 154

Lediglich Auswirkungen materieller Gegenstände zu erkennen, erscheint nach Beobachtungen sozialhistorischer Formungen des körperlichen Verhaltens zu wenig zu sein, sind doch Schinwalds Textilien Objekte, welche eingeübtes Körperverhalten unmöglich machen. Sie "entnormen" Bewegungsgewohnheiten; sie evozieren Deformationen. Vanessa Joan Müller beschreibt sehr schön wie Schinwalds Textilarbeiten Regelungen vorangehen und geht auf die Legitimität und Bedeutung ihrer "Entregelungen" ein: "Solche reglementierenden Körpertechnologien sind keine reinen Erfindungen. In sublimierter Form finden sie sich in allen Bereichen der Kulturgeschichte der Kleidung. Die Entfunktionalisierung ist es, die sie offensichtlich macht. (...) An sich wurde jedoch nur ein Stück Kulturgeschichte übertrieben. (...) Die Geschichte des Umgangs mit dem Körper, in der schon immer Funktionen, Dysfunktionen und Regelverletzungen eine Rolle spielten, wird als fiktive Geschichte der Mode neu erzählt. 1455

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Arbeiten mit (manipulierten) kulturellen Dingen, welche direkt am Körper getragen werden und auf diesen einwirken, verweist in der Fotoserie >Contortionists< (vgl. Abb. 18) nichts (Körpernahes) auf eine direkt körperlich einwirkende Kraft. Ist es vielleicht das Innenleben der Personen, welche sich auf der Körperoberfläche abzeichnet? Die Körperhaltungen der Abgelichteten erinnern an Aufnahmen, die der Neurologe Jean-Martin Charcot 1885 in seinem fotografischen Bildatlas über die Hete-

¹⁵³ Alkemeyer 2001, S. 140. – Vgl. Marcel Mauss, Soziologie und Anthropologie, Bd. II: Gabentausch. Soziologie und Psychologie. Todesvorstellung. Körpertechniken. Begriff der Person, Frankfurt/M. 1989.

¹⁵⁴ Alkemeyer 2001, S. 158. – Moshé Feldenkrais erwähnt er nicht.

¹⁵⁵ Müller 2004, S. 142.

rogenität hysterischer Leiden versammelt hat. 156 Tatsächlich hatte sich Schinwald – bevor er an der Serie zu arbeiten begann – jene Bilder angesehen, weil es ihn interessiert wie in der Hysterie das Psychische ins Physische konvertiert. 157 Wie er sich von dieser neurologischen Störung entfernt, beschreibt er folgendermaßen: "Allerdings habe ich dann versucht, ein optimistisches Gegenbild dazu zu schaffen, also eine lustvolle Verrenkung darzustellen, der positive Gefühlslagen vorangehen. 158" Von den Gesichtern (soweit diese nicht hinter verrenkten Körpergliedern versteckt sind) lässt sich ihr Gefühlsleben jedoch nicht ablesen. Wie die Protagonisten seiner Gemälde wirken sie weder traurig, noch fröhlich. Ihre bizarren Verrenkungen lassen eben so wenig auf Gleichgültigkeit schließen. Vielmehr erscheinen sie von ihren jeweiligen Beschäftigungen geradezu ergriffen zu sein. Dementsprechend heißt es bei Nußbaummüller: "Laut dem Künstler fußt die körperliche Akrobatik (...) auf der Vorstellung, dass sich der Körper unter einer besonders intensiven Beschäftigung auch dementsprechend verbiegen müsse, dass eine extreme psychische Bedingung so ihr physisches Äquivalent erzwingt. 1159 Während die Personen in der Fotoserie gewöhnlichen Tätigkeiten wie lesen oder telefonieren nachgehen oder ruhen bzw. auf etwas warten, verrenken sie ihre formbaren Körper geradezu so als wären sie aus Gummi. Die Protagonisten in >Contortionists< geben sich ihren jeweiligen Praktiken vollkommen hin, wobei ihre Körpersprache eine starke Ergriffenheit verrät.

Wesentlich unaufgeregter scheinen Schinwalds Marionetten ihren Gewohnheiten freien Lauf zu lassen, wobei sie nahezu neurotisch wirken. Sie führen wiederholend dieselbe Bewegung aus und fallen zwischendurch immer wieder in Bewegungslosigkeit zurück. An den Gesichtern der in Bordeaux präsentierten Kindermarionetten (Abb. 38) ließ sich ablesen, dass sie geradezu verbissen ihrem Tick nachgehen. Nicht nur visuell, sondern auch akustisch wahrnehmbar, zuckten und tippten sie mit einem oder mit beiden Füßen auf den Boden. Akte von Neurotikern, welche mit jenen von Schinwalds Marionetten vergleichbar sind, führt Freud auf eine Triebsublimierung zurück: "Sie [Neurotiker] schaffen sich in ihren Symptomen Ersatzbefriedigungen, die aber (...) Leidensquelle werden, indem sie ihnen Schwierigkeiten mit Umwelt und Gesellschaft bereiten." In diesem Sinne wären ihre Handlungen zwischen Hilfskonstruktion und Ablenkung anzusiedeln.

¹⁵⁶ Jothady 2011, S. 10.

¹⁵⁷ Jothady 2011, S. 10.

¹⁵⁸ Jothady 2011, S. 10.

¹⁵⁹ Vgl. Nußbaummüller 2010, S. 163.

¹⁶⁰ Freud 1930 (2010), S. 57.

Diese Beobachtungen werden jedoch dann obsolet, wenn man auf deren Beschaffenheit der Marionetten und somit auf ihre Fremdsteuerung Acht gibt. Die von den Köpfen, Händen und Füßen ausgehenden Metallseile führten zu einem mechanischen Gerät, welches die Fäden zieht. Matthias Mühling meint dazu: *Wer die Fäden des menschlichen Subjektes in der Hand hält, ist nicht mehr sicher (...).*"¹⁶¹ In diesem Sinne sind auch alle anderen Auseinandersetzungen Schinwalds mit der (kulturellen) Außenwelt sehr kompakt und treffend zusammengefasst.

2.1.3 Zwischenmenschliche Beziehungen und deren Regelungen

"A charm of litanies, a labored parody, a chain of flaws. "162

(>Ten in love<, 2006)

Das Kulturwesen ist kein Einzelwesen. Sigmund Freud nennt die Familie als Keimzelle und als privates Spiegelbild der Kultur. Er geht auch davon aus, dass der sogenannte "Urmensch" merkte, dass er seine Lebensqualität durch Arbeit verbessern konnte und war somit daran interessiert, dass ein anderer mit ihm (und nicht gegen ihn) arbeitete, wobei die Mitglieder der Familie möglicherweise die ersten Helfer waren. Die nächste Stufe bestehe in der Bildung von Brüderbünden. In >Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker< (1913) sah Freud das Zusammenleben der Menschen bereits zweifach begründet: einerseits durch den Zwang zur Arbeit und andererseits durch die Macht der Liebe. 165

Die letztgenannte Grundlage der Kultur ernennt Freud darüber hinaus auch zum Vorbild für alles Glück: "(…) eine der Erscheinungsformen der Liebe, die geschlechtliche Liebe, hat uns die stärkste Erfahrung einer überwältigenden Lustempfindung vermittelt und so das Vorbild für unser Glücksstreben gegeben. "166" Dieser Weg zum Glück erweist sich jedoch als ein schwieriger: "Niemals sind wir ungeschützter gegen das Leiden, als wenn wir lieben, niemals hilfloser unglücklich, als wenn wir das geliebte Objekt oder seine Liebe verloren ha-

¹⁶¹ Mühling 2006, S. 161.

¹⁶² Virginia Dellenbaugh, Markus Schinwald (>Ten in Love< 2006).

¹⁶³ Vgl. Freud 1930 (2010), Abschnitt IV.

¹⁶⁴ Freud 1930 (2010), S. 47.

¹⁶⁵ Freud 1930 (2010), S. 49.

¹⁶⁶ Freud 1930 (2010), S. 28.

ben. "¹⁶⁷ Erst durch die Einschränkung des Lustprinzips kann dieses mit dem Bedürfnis nach Sicherheit (vor allzu großem Leid) vereint werden. Ebenso muss die Kultur den Aggressionstrieben der Menschen Schranken setzen. ¹⁶⁸ Dem steht ein Gedanke Freuds – nach welchem Individuen gerade durch den Sexualtrieb und den Aggressionstrieb aneinander gebunden werden – ein Gedanke welcher von Wolfgang Müller-Funk zusammengefasst wurde, jedoch gewissermaßen entgegen: "*Gruppen werden nicht nur libidinös zusammengehalten, sondern auch durch eine gemeinsame Aggression gegen den Fremden.* "¹⁶⁹ Ein Problem liegt somit nicht nur in starken Trieben, sondern auch in der Triebsublimierung.

Sicherheit und Ordnung soll darin bestehen, dass die Beziehungen der Menschen zu einander geregelt werden. Mit Regelungen geht nach Freud jedoch auch eine Kompromissbildung einher: "Drittens endlich, und das scheint das Wichtigste, ist es unmöglich zu übersehen, in welchem Ausmaß die Kultur auf Triebverzicht aufgebaut ist, wie sehr sie gerade die Nichtbefriedigung (Unterdrückung, Verdrängung oder sonst etwas?) von mächtigen Trieben zur Voraussetzung hat. Diese >Kulturversagung < beherrscht das große Gebiet der sozialen Beziehungen der Menschen (…). 171 Schinwalds künstlerischer Umgang mit zwischenmenschlichen Beziehungen soll nun an drei Filmen untersucht werden.

Auf geheimnisvolle Weise bewegen sich sieben Personen in dem Film >Dictio Pii< (Abb. 29, Abb. 31a/b/c) in einem leeren Hotel (dem ehemaligen Hotel Schneider am Getreidemarkt in Wien). Ein gleichgültig wirkender Mann setzt sich im wahrsten Sinne des Wortes ein Lächeln (Abb. 29) auf. Ein Fahrstuhlwärter ist damit beschäftigt, sich den Staub von seiner Jacke (Abb. 31a) zu klopfen, welcher ihm wie eine Aura umgibt. "Nebel" bläst aus dem leicht geöffneten Mund einer etwas älteren zigarettenrauchenden Diva (Abb. 31b). Ihr nach oben verweisende linker Zeigefinger, steckt in einem Ring, welcher einen Teil der um ihren Hals angelegten metallenen Konstruktion bildet. Ein Herr lässt sich von einer blonden Frau seine Ärmel und damit auch seine Arme am Rücken korsettartig verschnüren. Eine rothaarige Dame stellt sich vor dem "gefesselten" Mann. Während ihr Blick ebenso leer wie jener der anderen Protagonisten ist, pulsieren einige Knoten auf ihrer Körperoberfläche heftig (Abb. 31c). Nachdem ein vierter Mann an einer Schnur seines Sakkos zieht, bläst sich die-

¹⁶⁷ Freud 1930 (2010), S. 28.

¹⁶⁸ Freud 1930 (2010), S. 62.

¹⁶⁹ Müller-Funk 2006, S. 44./ Vgl. Niklas Luhmanns >Systemtheorie<, nach welcher ein System nicht in der Addition von Elementen (die Elemente wären in diesem Fall Menschen), sondern in den Relationen der Elemente zueinander besteht.

¹⁷⁰ Vgl. Freud 1930 (2010), S. 42.

¹⁷¹ Freud 1930 (2010), S. 45-46.

ses am Rücken wie eine Rettungsweste auf. Der Grund für diese seltsamen Handlungen bleibt im Dunkeln.

Jene Personen agieren unabhängig voneinander. Das Motiv des Hotels erscheint in diesem Zusammenhang aufschlussreich – dazu Schinwald: "Siegfried Krakauer hat die Hotel-Lobby einmal als einen Ort beschrieben, an dem keine Beziehungen möglich sind. Weil ein Hotel ein Ort ist, an dem man sich eine Stück Heimat temporär mietet. Das Hotel wäre also ein Komplex aus Heimaten. ¹¹⁷² Der Künstler überhöht diesen Ansatz der "Beziehungslosigkeit". Manche der Protagonisten begegnen sich, aber sie reagieren (mit Ausnahme der rothaarigen Frau) gar nicht aufeinander. Die anderen sind für sie Luft.

Der Film besteht aus fünf Teilen, welche 2001 im Stockholmer Moderna Museet von BesucherInnen über eine Tastatur in eine beliebige Reihenfolge gebracht werden konnten.¹⁷³ Technisch wurden die im Film vorgeführten losen Beziehungen durch die Isolierung der einzelnen Filmsequenzen fortgeführt. Verbunden werden die einzelnen Szenen durch den Schauplatz, aber auch atmosphärisch, durch eine melancholische Musik und einem aus dem Off gesprochenen inneren Monolog. In einzelnen Szenen wiederkehrende Motive wie der mit Lippenbewegungen begleitete Satz "We are deranged." oder das Drücken auf einen Spiegel (Vgl. Abb. 31d/e/f) bilden weitere verbindende Elemente, mit welchen sich vielleicht auch der Eindruck der Parallelität ihrer isolierten Aktivitäten einstellt.

Eine ähnliche Verhaltenheit des Individuums gegenüber den anderen kennzeichnet auch die Handlungen im Film >Ten in Love< (Vgl. Abb. 32a/b/c/d). Zehn ProtagonistInnen agieren nach strengen Reglements. Einer Frau wird eine verschlossene kleine Schachtel dargebracht, sie öffnet diese, entnimmt das scheinbar "sakrale Ding" (Abb. 32a) und überreicht es der zweiten "Dienerin"¹⁷⁴ (Abb. 32b). Daraufhin fallen die drei in Bewegungslosigkeit; eine über mehrere Stühle hängende Sitzpolsterung schlägt Wellen (Abb. 32c). Diese Anfangsszene mutet wie ein Signal an; weitere Akteure scheinen sich von nun an auf etwas vorzubereiten und beginnen mit äußerst skurrilen Handlungen (z.B. wird eine Tischplatte mit einem Fingernagel entzweit). Ihre Handlungen wirken vertraut und fremd zugleich. Sie muten ritualhaft an, wobei Zweck und Absicht verborgen bleiben. Schinwald konzipiert seine Filme

¹⁷² Morais 2005, URL: http://db-artmag.com/archiv/2005/d/8/1/397-3.html.

¹⁷³ Heinzelmann 2004, S. 51. – Dazu muss man ergänzen, dass dieses interaktive Moment bei der Präsentation des Filmes nicht notwendig gegeben ist.

¹⁷⁴ Die "zweite Dienerin" trägt Schinwalds >Low Heels<.

tatsächlich nach rituellen Vorstellungen.¹⁷⁵ Jeden/Jeder TeilnehmerIn kommen darin ganz bestimmte Aufgaben zu (Abb. 32d).

Das Ritual ist ein kultureller Handlungsraum, welcher Ordnung stiftet und in welchem eine gesellschaftliche Ordnung sehr offen zu Tage tritt. Solche Eigenheiten erscheinen in den mechanischen Bewegungen der Akteure extreme Formen anzunehmen. Selbst die Gesten der Annäherung, wie die mehrmals wiederholenden Umarmungen, verlaufen geradezu unterkühlt. Die Architektur von Gunter Domenigs Allzwecksaal der Schulschwestern in Graz/Eggenburg, welche sie umgibt, mutet fast lebendiger an, als die darin agierenden puppenartigen Wesen.

Rituale sind ein kulturelles Phänomen, von welchen ein Zweck erwartet wird. Anders als gesellschaftliche Rituale münden die ritualhaften Handlungen in Schinwalds Filmen jedoch nicht in ein (gemeinsames) Ziel, sondern drehen sich vielmehr unentrinnbar um viele einzelne streng choreographierte Aktionen. Ihre Handlungen bewegen sich nicht in eine Richtung, sondern laufen in einer Endlosschleife. Ein klärender Höhepunkt bleibt aus – alles erscheint nahezu gleich wichtig. Anstatt Ordnung stellt sich Verwirrung ein. Der fehlende Erzählstrang unterstreicht die unaufgeregte, melancholische Grundstimmung, eine Stimmung, welche vor allem auch "private Rituale", d.h. Routinen, begleitet. Schinwald formuliert in Bezug auf seine Filme seine Intention folgendermaßen: "Ich will weder etwas Sinnloses noch etwas Sinnstiftendes machen. Ich glaube einfach, dass das in der Kunst nicht funktioniert. 1176

Die beiden zusammengehörenden Videos, welche beide unter dem Titel >Orient< (2011) bekannt sind, enthalten ebenfalls rituelle Elemente. Zu Beginn von >Orient 1st part< (Abb, 33a) stehen fünf Personen nahezu symmetrisch innerhalb eines verlassenen Industriegebäudes und führen dieselben (Arm-) Bewegungen aus. Im Bezugssystem der einzelnen Figuren bleiben danach (wie in all seinen Filmen) Leerstellen, welche jede Andeutung von Kontext ins Leere laufen lassen und Assoziationsräume bilden. Kleinste Bewegungen erscheinen bedeutungsgeladen. Erzählfragmente verlaufen unaufgeregt, gediegen und langsam ab. Eine stehende Frau reibt mit ihrer Hand ihren Nacken (Abb. 33b); sie macht etwas, das jeder kennt. Dadurch, dass sie diese Bewegung ungewöhnlich lange ausführt, bekommt

⁻

¹⁷⁵ Jothady 2011, S. 1. – zit. Schinwald (Aussage zu seinen Filmen): "(...) Was die Handlungen angeht, so habe ich immer Rituale vor Augen."

¹⁷⁶ Morais 2005, url: http://db-artmag.com/archiv/2005/d/8/1/397-3.html.

diese Szene jedoch einen äußerst befremdlichen Geschmack. Ein Mann, der die Hose seines Anzuges nach oben zieht, sie danach nach unten drückt und daraufhin inne hält, agiert ebenso skurril (Abb. 33c). Solche nahezu irrationalen Handlungen (der Einzelnen) entfalten sich als Teil der Choreografie. Zu dem Umstand, dass ProtagonistInnen in diesem, wie auch in anderen Filmen kaum interagieren, äußert sich Schinwald folgendermaßen: "Ich denke schon, dass es in meinen Filmen einen gewissen Zusammenhalt zwischen den Figuren gibt, der aber im Unbestimmten angesiedelt ist, weil die Figuren für sich autark bleiben. 177 In den Filmen gibt es meist mehrere Akteure, wobei den einzelnen Individuen besondere Aufmerksamkeit zukommt. Innerhalb einer scheinbar gemeinschaftlichen Praktik, wird der Akzent auf die Einzelnen verschoben. Deren Bewegungen sind so konzipiert, dass sie zwischen Einzelakt und Gesellschaftsakt stetig hin und her kippen.

Ute Stuffer erkennt in den filmischen Handlungen Gegensätze, welche eine konkrete Deutung unmöglich machen: "So sehr wir jedoch die Handlungen und Posen als signifikante und strukturierende Elemente des Films wahrnehmen, so sehr entziehen sie sich auf der anderen Seite einer eindeutigen Lesbarkeit. Die Bewegungen der Akteure wirken auf rätselhafte Weise zugleich fremd und vertraut, marionettenhaft und selbstbestimmt. Das Pendeln zwischen diesen Gegensätzen skizziert den sprachlich kaum fassbaren Kern von Schinwalds Arbeiten. 1178 In Bezug auf seine Filme nennt Schinwald selbst noch zwei weitere Kontrahenten: "Pathos trifft auf Ironie und das Verlangen auf Gleichgültigkeit. 1179 Diese Interaktion zwischen entgegengesetzten Polen führt letztendlich zu einem sehr dynamischen Begriff der Deformation.

Ausgangspunkt der skizzierten Filme sind (Handlungs-) Räume, innerhalb welcher sich Menschen auf distanzierte Weise begegnen. In einem üblichen Hotel treffen Fremde aufeinander; Interaktionen halten sich in Grenzen. In >Dictio Pii< wird dies übersteigert: (Fast) Jeder Hotelbewohner vermeidet den Blickkontakt mit anderen. Ausgehend von einem Ritual gelten distanzstiftende Parameter anderer Natur. Unabhängig von persönlichen Beziehungen zueinander nimmt jeder/jede PartizipantIn eine ihm/ihr zugeteilte Rolle ein und verhält sich nicht natürlich sondern entsprechend bestimmter Vorgaben gegenüber den anderen. In >Ten in Love< und >Orient< nehmen solche Determinationen extreme Formen an: Das menschliche Verhalten ähnelt dem von seelenlosen Maschinen. Sie wurden zu fast leblosen

¹⁷⁷ Jothady 2011, S. 1. – zit. Schinwald.

¹⁷⁸ Stuffer 2011, S. 120.

¹⁷⁹ Kaiser 2011, S. 20. – zit. Schinwald.

Dingen transformiert: Für eine gewisse Zeit fallen sie in Bewegungslosigkeit, reagieren nicht auf ihr Umfeld, gehen automatisiert ihren Tätigkeiten nach und wiederholen Bewegungen. Außerhalb eines rituellen Rahmens finden sich ebenso maschinelle Bewegungen. Ein/e FabrikarbeiterIn, der/die immer dieselben Handgriffe ausführt, weiß vielleicht am besten was Automatik bedeutet. Automatik charakterisiert aber vor allem gesellschaftliche, wie auch private Rituale. Der umgangssprachlich so genannte "blöde Brauch" wie beispielsweise das Fingernagelbeißen wird nicht ausgeführt, sondern geschieht in bestimmten Situationen (wie z.B. in einem Zustand der Langeweile oder der Nervosität) geradezu automatisch. Vor allem in dem Film >Orient< mischen sich solche höchst privaten Rituale bzw. Gewohnheiten, wobei diese nicht allzu gleichmäßig ablaufen. Vielleicht sind es (ir-/rationale) milde Demonstrationen von Autonomie innerhalb jener strengen Rahmenbedingungen. Die Geschehnisse in den Filmen muten surreal und traumhaft an, und doch sind sie der Realität nicht gar zu fern. Durch Übersteigerungen¹⁸⁰ bringen sie vieles auf den Punkt, was ansonsten so unscheinbar begegnet.

Abschließend stellt sich zu Schinwalds inhaltlichen Auseinandersetzungen ganz explizit die Frage, was Deformation von einer inhaltlichen Perspektive aus bedeutet. Geht es darum, dass "die Hilfskonstruktionen für den unzulänglichen menschlichen Körper", "das vor Naturkräften schützende und ablenkende kulturelle Umfeld" und "die Regelungen zwischenmenschlicher Beziehungen", kurzum dass Einrichtungen der "Kultur" deformierende Kräfte ausüben? Wird der menschliche Körper aufgrund seiner deformierten Haltungen und Bewegungen als ein "Opfer" kultureller Einrichtungen vorgeführt? Immerhin ist das "Abnorme" sehr negativ konnotiert. Schinwalds Sujets postulieren zwar klar die Einwirkungen der Kultur auf das Individuum, aber diesem Umstand ist nicht automatisch eine kulturpessimistische "wörtliche" Aussage inhärent. Der "Ausweg", die Demonstration, dass kulturelle Erfindungen auch anders funktionieren könnten, hat durchaus einen optimistischen (befreienden) Beigeschmack. In diesem Sinne würde das bedeuten, dass der Künstler das, was als stabil Gegeben angenommen wird, relativiert. Es begegnet jedoch nicht als klare Relativierung, sondern vielmehr als etwas, das Konfusion hervorruft. Seine Deformationen stellen Rätsel auf. Wie sich zeigte, lohnt es sich Anhaltspunkte für die "Lösung" in den Ausgangssujets und somit in bekannten Terrains zu suchen. Dadurch lassen sich semantische Aufladungen zumindest teilweise erschließen. Dennoch bleiben Leerstellen. Das, was im Dunklen bleibt, ist zumeist das, was nicht logisch und zweckgerichtet funktioniert.

¹⁸⁰ Dazu muss ergänzt werden, dass z.B. auch die Zeit ausgedehnt wird.

"Whenever I do an exhibition I try to appropriate the space." 181

(Markus Schinwald)

Nachdem einzelne repräsentative Arbeiten methodisch und inhaltlich analysiert wurden, muss ergänzt werden, dass diese oft nicht ganz so isoliert für sich stehen. In Einzelausstellungen herrscht eine vereinnahmende Atmosphäre, welche den gesamten Raum erfüllt und die Wahrnehmung der einzelnen Arbeiten beeinflusst. Die gesamte Komposition der künstlerischen Arbeiten, die Lichtregie, die akustische Untermalung und nicht zuletzt die raumgreifenden Installationen – all das sind Faktoren, welche eine spezifische Stimmung erzeugen und unmittelbar auf das Gemüt wirken. Selbst auf der Rezeptionsebene werden die "irrationalen Tiefen des individuellen als auch kollektiven Seins 1882 berührt. Das Unbewusste, der große Eisberg unter dem Wasserspiegel, spielt nicht nur thematisch sondern auch auf der Ebene der Rezeptionskonditionen eine Rolle.

In einem kurzen Nachtrag zu dem vorhergehenden Kapitel sei nun erwähnt, dass Freud ausgehend von diversen Unbehaglichkeiten die Kunstrezeption (oder zumindest die flüchtige Wahrnehmung von Kunst) diesen als eines von mehreren "Linderungsmittel" gegenüber stellt, wobei er Kunst der Kategorie "Ersatzbefriedigung" zuordnet. Das individuelle Begehren wird demnach durch eine Verschiebung unterdrückt, wobei die Beschäftigung mit Kunst (wie auch mit Wissenschaften oder Ideologien) demnach (vorübergehend) zu einer Triebsublimierung verhilft. Nach Sigmund Freud vermag Kunst wie eine "milde Narkose" zu wirken. Eine zeitweilige "Entrückung aus den Nöten des Lebens" wird demnach möglich, d.h. der Zusammenhang mit der Realität wird gelockert und "die Befriedigung wird aus Illusionen gewonnen" bzw. in einem "Fantasiegebilde" gefunden. Das was an dieser romantisierenden Auffassung von Kunst interessiert, ist diese berauschende Dimension.

¹⁸¹ Schinwald 2013b (Interview mit François Poisay), URL: http://www.dailymotion.com/video/x1275me_m arkus-schinwald-at-cape-interview creation.

¹⁸² Husslein-Arco/Munder 2007, S. 9.

¹⁸³ Freud, 1919 (2010), S. 19. - Der Psychoanalytiker unterscheidet drei Hilfskonstruktionen: "(...) mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend gering schätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen."

¹⁸⁴ Vgl. Müller-Funk 2006, S. 39.

¹⁸⁵ Freud 1930 (2010), S. 26. – "für Empfängliche"

¹⁸⁶ Freud 1930 (2010), S. 26.

Um nun in die Schinwald'sche Materie einzutauchen, bleibe ich vorerst bei Freud. Der Psychoanalytiker beschrieb einen Gefühlszustand, welcher sich nicht selten innerhalb "Schinwalds Welt" einstellt und zwar das Gefühl des >Unheimlichen<. Situiertes Unheimliches interessiert vor allem auch deswegen, weil es vieles mit Deformiertem gemein hat. In einem ersten Unterkapitel werde ich das Verhältnis zwischen dem Unheimlichen und Deformiertem untersuchen. Danach werde ich mich in einem zweiten Unterkapitel weiteren kreierten Rezeptionskonditionen zuwenden und primär auf Schinwalds raumgreifende Installationen eingehen.

3.1 Unheimliches: Deformiertes

"Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen…bleiben sollte und hervorgetreten ist." ¹⁸⁷

(Friedrich Wilhelm Schelling)

"Um Sigmund Freud als theoretische Bezugsgröße kommt man bei der Beschäftigung mit Schinwalds Werk kaum herum. Vor allem dann nicht, wenn es um die Verkehrung von Vertrautem ins Unheimliche geht, die der Künstler meisterhaft beherrscht" schrieb Manisha Jothady 2011 für das kritische Lexikon der Gegenwartskunst. Jene Gefühlsqualität, welche in Ausstellungskatalogen sehr übergreifend, aber bisher kaum an konkreten Arbeiten zu Wort gekommen ist, verweist laut Freud auf "altvertrautes Verdrängtes" 189. In dem Essay >Das Unheimliche< (1919) führt er Beispiele von dem an, was das Gefühl des Unheimlichen wachruft und ging auch dem Sprachgebrauch des Begriffes nach.

Im Rahmen einer Aufzählung einer Reihe von Beispielen des Unheimlichen, erwähnt er (mit Verweis auf E. Jentsch) – jedoch ohne vollkommen davon überzeugt zu sein - das, was "an der Grenze von Leben und Tod laboriert¹⁹⁰", wie z.B. Wachsfiguren, kunstvolle Puppen und Automaten oder automatisierte, mechanische Bewegungen eines Lebewesens (z.B. epileptischer Anfall).¹⁹¹ Wenn Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens

¹⁸⁷ Freud 1919 (2010), S. 301.

¹⁸⁸ Jothady 2011, S. 2.

¹⁸⁹ Freud 1919 (2010), S. 319.

¹⁹⁰ Müller 2004, S. 147.

¹⁹¹ Freud 1919 (2010), S. 303.

aufkommt oder umgekehrt ein lebloser Gegenstand beseelt anmutet, kann sich dieses Gefühl einstellen. Schinwalds Transformationen von Dingen in Lebewesen und von Lebewesen in Dinge erzählen auf ihre Weise davon.

Etwas beiläufig erklärt Freud auch abgetrennte Glieder zu etwas Unheimlichen (diese sind v.a. dann unheimlich, wenn sie sich selbstständig bewegen). Auf Beine reduzierte Körper begegnen nicht nur in Schinwalds >Legs< (Vgl. Abb. 20-24), sondern nehmen in seinem Œuvre überhaupt einen sehr prominenten Platz ein. Im Palais de Tokyo in Paris standen in einem Terrarium aus Holz geschnitzte Beine, welche an den Knien (Abb. 34) endeten. Die im österreichischen Pavillon in Venedig von der Decke bis etwa auf Hüfthöhe eingezogenen Wände (Abb. 35) gaben von den anderen BesucherInnen nur den Blick auf deren Beinpaare frei. Von dem abgebildeten, hinter einer ähnlichen Wand stehenden >Francis< (Abb. 36) ist ebenso nur der Unterkörper zu sehen. Diese "Schinwald'sche Ikonografie" war darüber hinaus auch für die Eingangsfigur seiner im CAPC (Bordeaux) realisierten Ausstellung Ton angebend. Bevor man den Ausstellungsraum betrat, waren hinter einem nicht ganz bis zum Boden reichenden Vorhang die von Zeit zu Zeit bewegten Beine von Kindern (eigentlich von kleinen Marionetten) zu hören und zu sehen (Abb. 37). Sie tippten mit einem Fuß oder beiden Füßen auf den Boden, wobei das wiederholende Klappern eine weitere Dimension des Unheimlichen bilden kann.

(Unbeabsichtigte) Wiederholungen, welche etwas Harmloses zu etwas Verhängnisvollen, Unentrinnbaren machen, oder Wiederholungszwänge (von Neurotikern) sind laut Freud weitere Formen des Unheimlichen. Ein an einer Stange befestigtes > Bicycle < ist wie ein Pferd am Longierseil (Abb. 39) darauf ausgerichtet sich stetig im Kreis zu drehen. Die kreisende Wiederkehr fungiert auch als ein Stilelement. Das soeben erwähnte Fahrrad versinnbildlicht eine wesentliche Struktur seiner Filme: Diese haben oft keinen Anfang und kein Ende und kreisen um eine Mitte. Beispielsweise wurde in dem Film > Ten in Love < das Ende nicht klar als solches definiert; er "endet" nahezu so (bzw. dort) wie (bzw. wo) er "beginnt". Wie bereits erwähnt, waren den in Bordeaux gezeigten kleinen Erwachsenen, den elegant gekleideten Kindermarionetten mit ihren "Ticks", ebenso wiederholende Praktiken eigen.

¹⁹² Freud 1919 (2010), S. 316. – Dieses Phänomen siedelt er in der Nähe eines Kastrationskomplexes an.

¹⁹³ Zuvor war im selben Jahr ein 1:5-Modell (im identen Grundriss der besagten Ausstellung) als Terrarium im Palais de Tokyo in Paris zu sehen. In Paris zeigte er abstrahiert die Konzeptionen, welche in Bordeaux zu sehen waren, wobei er in Paris auf naturalistische Weise das Partialobjekt Bein als isoliertes Objekt präsentierte. (siehe: Schinwald 2013a, Interview mit Thomas Trenkler, URL: http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald).

¹⁹⁴ Freud 1919 (2010), S. 311-312.

Jeder weiß, dass gerade Kleinkinder manchmal tranceartig einen Laut, ein Wort oder eine Bewegung wiederholen. Es verwundert daher kaum, dass Freud die gleichartige Wiederkehr aus dem "infantilen Seelenleben" und somit von etwas Ur-Eigenem ableitete: "Im seelisch Unbewußten läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden Wiederholungszwanges erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt (…). "195 Dass das Unheimliche jene "Art des Schreckhaften sei, welches auf das Altbekannte, längst Vertraute zurückgeht 196" bringt Freud an zahlreichen weiteren Beispielen auf den Punkt (wie u.a. an dem vom >Ich< losgelösten fremden Doppelgänger).

Sigmund Freud findet für die Annahme, dass das Unheimliche auf das längst Vertraute zurückgeht, im Sprachgebrauch des Unheimlichen eine Bestätigung und deklariert es als das "Heimliche-Heimische"197. Dazu zitiert er den Romantiker Friedrich Wilhelm Schelling: "Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen...bleiben sollte und hervorgetreten ist. 198 Interessant im Zusammenhang mit Schinwalds Œuvre ist, dass er materiell und/oder ideell auf Vertrautes zurückgreift und es entfremdet, wobei er das Vertraute nie gänzlich eliminiert. Das, was Freud in seinem 1919 erschienen Essay > Das Unheimliche < unter eben diesem Begriff subsummierte, weist somit Parallelen mit dem Phänomen der Deformation auf. Die zentrale Figur meiner Auseinandersetzung, die "Deformation", gleicht strukturell dem "Unheimlichen", weil sie sich ebenso als ein Wechselverhältnis zwischen Vertrautem und Unbekanntem definieren lässt. Fragmentierte Körper wie auch unentrinnbare Wiederholungen rufen demnach nicht nur das Gefühl des Unheimlichen hervor – es handelt sich durchaus auch um Deformationstypen. An dem Punkt der "Sichtbar- bzw. Bewusstmachung" scheint sich das Phänomen der Deformation von dem Phänomen des Unheimlichen jedoch abzugrenzen, weil es anders als jenes unmittelbare Gefühl durchaus eine mittelbare Reflexion zulässt. Eine ästhetisch geschaffene Deformation als synthetisch rezipierte Form stellt potenziell einen Katalysator der Erkenntnis dar. Um dem nachzuspüren, was die Rezeption von Schinwalds Arbeiten außerdem ausmacht, werde ich mich im Folgenden seinen Installationen und vor allem der Art und Weise der Einbeziehung der RezipientInnen widmen.

¹⁹⁵ Freud 1919 (2010), S. 312.

¹⁹⁶ Freud 1919 (2010), S. 298.

¹⁹⁷ Freud 1919 (2010), S. 318.

¹⁹⁸ Freud 1919 (2010), S. 301.

Im 18. Jahrhundert wurde im Rahmen der >klassischen Ästhetik< eine Wendung zum aufnehmenden Subjekt vollzogen und im 20. Jahrhundert vollzog sich ein weiteres Mal eine dementsprechende Diskursverlagerung.¹⁹⁹ Wolfgang Kemp war einer der Herausragenden, der sich von einer produktions- oder darstellungsästhetischen Kunstgeschichte distanzierte und sich einem rezeptionsästhetischen Ansatz zuwandte.²⁰⁰ Mitte der 1980er entwickelte er das Denkmodell des >Betrachters im Bild<. Schinwalds RezipientIn ist in seinen Arbeiten verankert; ihm/ihr kommt oft in unterschiedlichen Akten der Gestaltung oder Bespielung (seiner Installationen) die Aufgabe einer "Vervollständigung" zu. In diesem Sinne handelt es sich bei seinen Installationen um Fragmente (in einem erweiterten Sinne), die einen an einzelnen Arbeiten bereits beobachteten Deformationstyp entsprechen.

Seine frühen Installationen aktivierten die Imagination des Publikums und erhoben dieses zu einer kreativen Instanz. 1999 realisierte Schinwald nicht nur eine ausschließlich medial verfügbare Installation im Salzburger Kunstverein, sondern auch eine raumgreifende Arbeit, welche in ähnlicher Weise auf ein ehemaliges Ereignis verwies. In der Galerie Karin Guenther (Hamburg) waren die Fenster zu zwei Drittel zugenagelt, die Wände waren in einem gebrochenen Grün angestrichen, eine schmale Bank und zwei auf Kleiderhaken hängende verstaubte Jacketts befanden sich im Raum.²⁰¹ Ein Galerieraum wurde in ein verlassenes Wartezimmer verwandelt. Vanessa Joan Müller begreift diese Situation als eine Einladung zu einer imaginären Bespielung: "Das fragmentierte Szenarium bildete so den Auftakt einer an den Betrachter delegierten Imagination, die aus dem angedeuteten Repertoire entsteht, ohne die installative Anordnung zwingend zu einem kohärenten Ganzen zu vervollständigen. '202 Diese Installation war mit Erwin Wurms > Staubarbeiten < von 1987 (Abb. 40) vergleichbar, bei welchen Staub und ausgesparte Flächen auf Sockeln und Vitrinen ein verschwundenes Objekt suggerierten. Schinwalds Installation deutet zwar nicht auf einen absenten Gegenstand (bzw. auf ein absentes Kunstwerk), aber auf absente Personen und auf ehemalige Handlungen. Sie fordert zur kreativen "(Re-) Konstruktion" der Handlungen ehemals Anwesender auf. Das Repertoire bildet das Material für die an die BetrachterInnen übergebene Post-Produktion. Zehn Jahre später, im Jahr 2009, wurden die Ausstellungsbe-

⁻

¹⁹⁹ Vgl. Liessmann 2004, S. 7-20.

²⁰⁰ Nußbaummüller 2010, S. 69. - Nußbaummüller: "Den Wechsel einer produktions- oder darstellungsästhetischen Kunstgeschichte zum rezeptionsästhetischen Ansatz markiert Wolfgang Kemp."

²⁰¹ Müller 2004, S. 144-145. – Dazu gibt es leider nur nicht digitalisierte Dias.

²⁰² Müller 2004, S. 145.

sucher von >Vanishing Lessons< im Kunsthaus Bregenz, welche nach den Live-Produktionen kamen, ebenfalls mit verlassenen Bühnen konfrontiert, wobei beispielsweise ein zerschlagenes Möbel und ein Hammer eine absente Aktion anzeigten. Auf den Monitoren wurden diesmal die (gefilmten) Handlungen jedoch nachvollziehbar.

Zu füllende Leerstellen bestehen nicht nur in Installationen. Für das jährliche Wiener Plakatprojekt >museum in progress< schuf Schinwald 1999 die Arbeit >Stage< (Abb. 41), welche ebenso vieles offen lässt. Eine im verlorenen Profil abgebildete Frau steht vor einem roten Theatervorhang den sie leicht zur Seite schiebt und gemeinsam mit den BetrachterInnnen auf das "Bühnengeschehen" blickt. Dort stehen zwei Männer auf einem nahezu flächig anmutenden hellgrünen Boden. Zwischen diesen befindet sich eine weiße, leicht geöffnete Tür. Einer der beiden trägt ein an eine Zwangsjacke erinnerndes Sakko mit zusammengenähten Ärmeln. Kompositionell deutet sich im Bildraum ein Dreieck an, wobei die drei im Uhrzeigersinn angeordneten Figuren an der jeweils vor ihnen stehenden Person leicht vorbeiblicken. Obwohl sie dadurch eine Einheit bilden, bleiben die Beziehungen der Umherstehenden lose. Nicht nur in Hinblick auf diese Arbeit, sondern auch in Hinsicht auf andere Arbeiten (wie v.a. im Bezug auf seine Filme) meint Markus Schinwald: "Der Ausgangspunkt kann eine einfache Geschichte, ein Theaterstück oder ein Film sein, in dem alles, was Handlung bedeutet oder bestimmt und weitertreibt, herausgeschnitten wurde. Nur die Momente des Dazwischen bleiben sichtbar. Die Frage ist, was habe ich schon gelesen oder gesehen und wo schließt das an. '203 Das > Präexistente < hängt demnach von individuellen Prägungen ab. Den einen oder anderen erinnert die Frau vielleicht an Ingrid Bergman aus Hitchcocks Film >Notorious< (>Berüchtigt<), welche im Film jedoch, anders als auf diesen Plakaten, aus dem Raum herausschaut.²⁰⁴ Das Verwenden von vertrauten Bildern schließt natürlich auch an Cindy Shermans > Untitled Film Stills < (späte Siebziger, Abb. 42) an, in welchen die Künstlerin Repräsentationsweisen aufnahm (in ihrem Falle: die Repräsentationsweisen des Weiblichen). Anders als Sherman schafft Schinwald immer eine Gegenstimme zu/ oder eine Verzerrung von vertrauten Bildern. Jens Hoffmann erkennt so etwas wie eine Öffnung, welche noch nicht mit Bedeutung zugestöpselt ist: "(...) ich denke, dass dieses post-narrative Moment wohl etwas mit einer Leerstelle zu tun hat, die ich selber mit Hand*lung, Inhalt und Gedanken füllen muß.* "205 Eine mehrdeutige Lesart wurde nicht zuletzt von den zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten der Plakate evoziert (Vgl. >Postproduktion<).

²⁰³ Hoffmann 1999, S. 2. - zit. Markus Schinwald.

²⁰⁴ Vgl. Hoffmann 1999, S. 2. - lt. Markus Schinwald.

²⁰⁵ Hoffmann 1999, S. 2.

Die modular angelegten Plakate zeigten von einem völlig verschlossenen Vorhang bis hin zu der beschriebenen Konstellation zahlreiche Varianten. Andeutungen von "Bekanntem" erlauben einen Zugang zu den absurden Szenen.

Bekanntes, wie ein bestimmter Raumtyp, erleichtert in mehrfacher Hinsicht die Orientierung. Ein/Eine TheaterbesucherIn wird beispielsweise nie auf der Bühne Platz nehmen. Schinwald kehrt solche ungeschriebenen Regeln manchmal um und schickt die Besucher seiner "Shows" auf die Bühne (vgl. >Vanishing Lessons< Kunsthaus Bregenz 2009) oder auf einen Laufsteg (vgl. Ausstellung im Lentos in Linz 2011, Abb. 43). 2001 wurden in Stockholm, im Theater des Moderna Musset die RezipientInnen nicht nur temporärer Teil seiner künstlerischen Arbeiten, sondern zu einem wesentlichen integralen Bestandteil dieser. Auf der Bühne war eine riesige Leinwand angebracht, welche wie ein Spiegelbild das zeigte, was soeben im Publikumsraum (wo auch die Tänzer saßen) stattfand. Dadurch wurde das gefilmte Publikum auf die Bühne geholt. Die Äußerungen des Auditoriums, welche während des Stückes via Mikrofone aufgezeichnet und im Backstage-Bereich niedergeschrieben wurden, sind am Ende auf der Leinwand erschienen. In öffentlichen Räumen wie einer Ausstellungshalle oder einem Theater, in welchem der Fokus normalerweise nicht auf einem selbst liegt, wurde man sich seiner eigenen Präsenz bewusst.

Nicht nur die Nutzung von Räumen gestaltet der Künstler um, sondern auch die Räume selbst, wodurch ebenfalls Wahrnehmungsgewohnheiten irritiert werden. Schinwald weicht immer wieder von den für die RezipienntInnen angenehmen Präsentationsrichtlinien ab. Die durchschnittliche Größe eines erwachsenen Menschen bildet normalerweise den Ausgangspunkt für die Hängung von Bildern. Auf der Biennale 2011 bewegten sich einerseits reale Beine unten und andererseits Beinskulpturen hoch über dem Kopf (Abb. 44). Ebenso waren 2013 in Bordeaux einige Arbeiten sehr hoch gehängt (Abb. 45). Wenn Schinwald seine Arbeiten aus dem Zentrum des Gesichtsfeldes rückt, gelingt ihm eine stärkere Einbeziehung des Körpers, welcher dadurch in seinen bequemen Haltungen etwas gestört wird. Ein an den österreichisch-amerikanischen Architekten, Bühnenbildner und Künstler Friedrich Kiesler (1890-1965) orientiertes Display, welches er (u.a.) 2008 im Migros Museum (Abb. 46) realisierte, lenkte und versperrte – entsprechend dieser Strategie – z.T. den Blick und die Bewegungsfreiheit der BesucherInnen, wobei diese (nicht nur) in dieser Installation dazu aufgefordert wurden sich zu strecken oder auch zu bücken. Der Umraum zeichnet sich in ihren

²⁰⁶ Heinzelmann 2004, S. 50.

Bewegungen ab. Von der anderen Seite kommend zeichnete Valie Export in den siebziger und achtziger Jahren mit ihrem eigenen Körper den Umraum nach. Sie beschrieb darin den Einfluss des Umraumes auf den Körper (u.a.) als >Zupassung< (1976), >Einfügung< (1976) und >Aufbeugung< (1976); sie formte mit diesem die architektonische Gegebenheiten des Stadtraumes, wobei sie ihren Körper als manipulierbares Material präsentierte. So unterschiedlich Schinwalds Installationen und Exports >Körperkonfigurationen< auch anmuten, überschneiden sie sich doch an dem Punkt an dem der Körper mit dem Umfeld interagiert.

Thomas Macho beobachtet, dass "normale" Räume für Erwachsene und vor allem für das Gesichtsfeld konzipiert sind: "Sie privilegieren den erwachsenen Körper; vertraute Raumund Körperteilungen bevorzugen den Oberkörper, der die Medien sinnlicher Wahrnehmung
(Augen, Ohren, Nase und Mund) repräsentiert, die Empfindungen und Handlungen der
Hände, die Vorstellungen und nicht zuletzt die Vernunft."²⁰⁷ Manche von Schinwalds Raumkonzeptionen, wie jene, welche er in Venedig realisierte, wenden sich demnach, nicht
(mehr nur) an die "oben verortete Vernunft" sondern für die "unten verortete Irrationalität".

Die Installation in dem österreichischen Pavillon der 54. Biennale konzipierte Schinwald tatsächlich nicht nur für den Sehsinn: "Beim Entwurf war mir wichtig (...) einen Raum zu entwickeln, der ein wenig über den reinen Sehsinn hinausgeht (...). 1208 Eingezogene weiße Wände bildeten eine schwebende Labyrinth-artige Strukturierung des Raumes. Die auf Schritthöhe angesetzte horizontale Zweiteilung gab nicht nur den Blick auf die Beine anderer frei, sondern lenkte den Fokus von den relativ schmalen Sackgassen und Gängen geradezu nach unten auf einen weitläufigen Raum. Ohne den Begriff der Deformation in den Mund zunehmen, beschreibt Thomas Macho diese Arbeit als Impulsgeber für die Bewusstwerdung unsichtbarer Normen: "Die Räume erinnern (...) an "Krisenexperimente" (...) um die Geltung impliziter Normen zu demonstrieren. Ein "Krisenexperiment" (...) mit Brillengläser, die unsere konkreten "Weltbilder" auf den Kopf stellen (...). Nur in Momenten der Störung erfahren wir, was den Strom der Wahrnehmungen und des Bewusstseins tatsächlich reguliert." 209

²⁰⁷ Macho 2011, S. 29.

²⁰⁸ Kaiser 2011, S. 15. – zit. Schinwald.

²⁰⁹ Macho 2011, S. 12.

Schinwald macht die RezipientInnen, welche sich oft räumlich in seinen Arbeiten befinden, immer wieder zu AkteurInnen, welche gemäß auferlegten Vorgaben agieren. Im Rahmen der 2006 in der Ausstellungshalle zeitgenössischer Kunst Münster realisierten Ausstellung >Korridor der Unsicherheiten< (Abb. 47a/b) debalancierte ein fünfzehn Zentimeter dicker Schaumstoffboden das Körpergleichgewicht dieser. Schinwald begreift diese Form der Beraubung der physischen Stabilität nicht unbedingt wie eine dunkle "unsichtbare Gewalt", sondern durchaus humorvoll: "Einmal stolpern kann blöd oder tragisch sein und auch wehtun, aber wenn man das am Stück zwanzigmal macht, dann wird es zu Slapstick. 1210 Durch die physische Einbeziehung der BetrachterInnen wurden diese zum Teil der gesamten z.T. zufälligen Choreographie. Während die AusstellungsbesucherInnen in seinen frühen Installationen kreative Instanzen waren, bilden sie hier als "TänzerInnen" einen Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Das "Normale" bzw. das "Gewohnte", was durch jenen Boden entzogen wurde, war der selbstsichere Gang. Ähnlich wie bei Schinwalds Textilien wurden die körperlichen Einschreibungen mit deformierenden Situationen konfrontiert. Wesentlich ist, dass in solchen Arbeiten die Deformation nicht mit den Augen, sondern mit dem gesamten Körper wahrgenommen wurde.

Die von Schinwald bespielten Räume ähneln oft eher einer Bühne als einem white cube. Die Regieanweisungen für die AkteurInnen sind dabei oft in den Installationen selbst angelegt. Körperlich passen sie sich ihrem Umfeld an, jedoch auf weit weniger auffällige Weise wie jene, die ihnen vor Augen geführt werden. Die Deformation schreibt sich still und leise auch in ihre Körper ein. In seinen Konzeptionen der Rezeptionsbedingungen beschränkt sich Schinwald nicht nur auf den Kopf (bzw. auf den Oberkörper), sondern legt sie sehr körperbezogen an. Im relativ jungen "körperlosen" Informationszeitalter kann die körperliche Einbeziehung als befremdlich empfunden werden. Schinwalds RezipientIn ist insofern in seinen künstlerischen Arbeiten verankert, als es ihm/ihr ähnlich ergeht wie jenen, die ihm/ihr vor Augen geführt werden; seine/ihre Bewegungen und Haltungen werden ebenfalls, wenn auch subtil, gesteuert und gelenkt. Die von dem Künstler kreierten Rezeptionsbedingungen, welche die RezipientInnen emotional und körperlich einbeziehen, spiegeln milde die dargestellten Auseinandersetzungen wider.

²¹⁰Morais 2005, URL: http://db-artmag.com/archiv/2005/d/8/1/397-3.html.

"Exceptions prove the rule "211

(Markus Schinwald, 2007)

Nach der Zerlegung bzw. der Analyse von Schinwalds "Störmomenten" konkretisierte ich durchgehend und an zahlreichen Arbeiten was die zwei "Bestandteile" dieser ("Norm/ -alität und Abweichung) in den jeweiligen Arbeiten bedeuten. Erstens stellte sich heraus, dass die "Fundstücke" von Schinwalds wohlüberlegter Auswahl eine (verborgene) Gemeinsamkeit aufweisen und zweitens konnte festgestellt werden, dass der Künstler im Umgang mit diesen an genau dieser "einen" Eigenschaft ansetzt. Konkret handelt es sich um eine (Körper-) gestaltende Kraft, welche sich in den künstlerischen Arbeiten und erst in ihrer entfremdeten Form bemerkbar macht. Aufgrund dieser kommt zum Ausdruck wie Individualität und Kultur, soweit sich diese beiden überhaupt klar auseinanderdividieren lassen, am menschlichen Körper aufeinander treffen. Schinwalds Umänderungen von Vorhandenem geben letztendlich das, was in seiner Beschaffenheit normalerweise unhinterfragt bleibt, als etwas "Erfundenes" zu erkennen, als etwas das auch anders sein könnte.212 Die Pointe liegt somit darin, dass sich in Konsequenz von Schinwalds heterogenen Deformationen Sujets, Handlungen und Räume als (beliebig) zu Konstruierende, als bereits Konstruierte, aber auch als konstruierende Instanzen begegnen. Nicht zuletzt präsentiert der Künstler sein zentrales Sujet, den anthropomorphen Körper als einen bereits konstruierten und als einen zu konstruierenden Körper. Ausnahmen bestätigen in diesem Sinne die Regel(-ung).

Behindernde statt unterstützende Hilfskonstruktionen, autoritäre statt umhüllende Kleidungen, ziellose statt zielgerichtete Rituale, selbstbezogene statt auf etwas gerichtete Rezeptionen und choreografierende statt untätige Räume begegnen in "Schinwalds Welt". Ausgehend von dem, was man zu (er-)kennen glaubt, lässt sich Schinwalds Umgang mit diesem als Relativierung der Eigenheiten des jeweils Gegebenen deuten, wobei diese Relativierung nicht irgendwohin sondern in eine spezifische Richtung geht. Mirjam Schaub, welche sich mit ähnlichen Fragen wie ich befasste, umschreibt in ihrem Katalogbeitrag >Die Schinwald-Formel – so unmöglich wie nötig oder: "Ein Bein ist ein Bein ist ein Bein"< (2011) die Strategie des Künstlers folgendermaßen: "Man muss das Konventionelle über die Maßen bedie-

²¹¹ So lautet der Titel einer Arbeit (einer Sitcom) von Schinwald, welche er im Tanzquartier Wien 2007 realisierte.

²¹² Vgl. Schaub 2011, S. 37. - "Seine Arbeiten demonstrieren, wie (...) die gezeigten Dinge 'sein oder auch nicht sein können."

nen, um es zu enttäuschen; die berechtigten Erwartungen der BetrachterInnen anerkennen, um sie im nächsten Zug unterlaufen zu können. (...) Man muss um die Natur einer Sache, einer Bewegung wissen, um sie nicht in irgendeine, sondern in die ihr eigene Dysfunktionalität zu entlassen. ¹²¹³ Das was oft wie eine Gegenstimme anmutet, konnte schließlich als etwas, das am jeweiligen Ausgangspunkt bereits latent vorhanden ist, identifiziert werden, als eine leise Stimme, welcher der Künstler einen starken Ausdruck verlieh.

Was die Reichweite der Deformation anbelangt, verifizierte sich die Hypothese, dass jenes Phänomen nicht nur werkimmanent präsent ist, sondern auch in den Bereichen der Produktion und der Rezeption den Ton angibt. Die übertriebene und/oder verstellte Visualisierung der Konditionierungen seelisch und kulturell "geformter" Körper demonstriert der Künstler nicht nur in Darstellungen, sondern auch durch tatsächlich deformierte oder deformierende Gegenstände. Es wurde dargelegt, dass Deformationen auf mehreren Realitätsebenen zum Tragen kommen.

Deformation bedeutet als Ausdrucksmittel bzw. Stilmittel der bildenden Kunst, ganz allgemein die Entfremdung von etwas Vertrautem. Markus Schinwald geht materiell und ideell von kulturellen Objekten und Phänomenen und somit von Vertrautem aus und wandelt dieses gezielt ab. Er steht in der Nachfolge der >historischen Appropriation Art<, was bedeutet, dass er seine künstlerischen Arbeiten nicht aus einem "unbearbeiteten" Material, sondern aus einem "be-/ und erarbeiteten" Material kreiert.²¹⁴ Indem er etwas Gefertigtes umbaut, entlarvt er dessen Konstruktivität; indem er vermeintlich Stabiles stetig re-inszeniert unterstreicht er dessen Instabilität, Beweglichkeit und Unabgeschlossenheit. Strategisch steht er dadurch der von Nicolas Bourriaud formulierten >Postproduction< sehr nahe. Interessant an seinen stetigen Re-Inszenierungen ist vor allem der Umstand, dass sie die Konstruiertheit der von *ihm* geschaffenen Konstrukte unterstreichen.

Im Rahmen meiner Definition kam die Beobachtung zur Sprache, dass Deformationen im Feld der Kunst mit der Darstellung von etwas Immateriellen im Zusammenhang stehen. Während beispielsweise die verzerrten Proportionen im Manierismus auf die immaterielle d.h. auf die jenseitige Welt verweisen, spielt Schinwald mit Verzerrungen auf das Immaterielle in der materiellen Welt an. Die Beschaffenheit und vor allem die Auswirkungen der "In-

²¹³ Schaub 2011, S. 36.

²¹⁴ Vgl. Bourriauds Begriff der >Postproduction<.

nen- und Außenwelt", welche üblicherweise verborgen bleiben, nehmen durch dieses "Stilmittel" eine ausdrucksstarke Gestalt an, wobei dem Künstler der abgebildete oder agierende Körper als "Medium" dient. Deformationsformen wie Übertreibung, Umkehrung einer Regel oder Fragmentierung konstituieren seine spezifische Manier.

Inhaltlich deutet vieles auf potentielle Anregungen aus Freuds Schrift >Das Unbehagen in der Kultur< (1930). Schinwalds Arbeiten wurden als Antworten auf die von Freud formulierten "Quellen der Unlust" gelesen, wobei Hilfskonstruktionen, das kulturelle Umfeld und die Regelung zwischenmenschlicher Beziehungen als Ausgangspunkte für seine Modifizierungen bestimmt wurden. Es wurde herausgearbeitet, dass die methodischen Parameter der "Norm (-alität)" und der "Abweichung" mit der Korrelation des "vom Körper von außen Aufgenommenen" und des "im Körper selbst Entstandenen" gekoppelt sind. In der Interaktion mit dem menschlichen Körper, stellt sich ein unbehagliches Gefühl ein – lassen sie ihn doch weit weniger autonom erscheinen, als wir es gerne hätten. Sowohl diverse Extensionen, als auch (körper-) technische Aneignungen (d.h. Inkorporiertes) und Gefühlslagen gestalten diesen. Es ist zu berücksichtigen, dass nicht nur via Gegenstände, welche am Körper getragen werden, wie Prothesen oder Kleidungsstücke, sondern auch via Körperexternes, wie (Handlungs-)Räume, vorgeführt wird, inwiefern Autonomie und Kultur im Körper zugegen sind. Die ausgeführten Gesten, Haltungen, Bewegungen und Handlungen von Porträtierten und ProtagonistInnen seiner Performances und Filme leben dabei von einer dynamischen Spannung, von einem Verhältnis von Wissen und Nicht-Wissen. Nicht der Körper selbst, sondern vielmehr die körperlichen Einschreibungen unterschiedlichster Natur erfahren Deformationen, wobei sich der Körper letztendlich ebenso wie das empirische "Arbeitsmaterial" nicht (mehr) als etwas "Rohes" zu erkennen gibt.

Im Zuge der Auseinandersetzungen mit den Rezeptionskonditionen wurden Momente der Deformation einerseits in der Gestaltung der emotionalen und körperlichen Einbeziehung der RezipientInnen und andererseits in (den in mehrfacher Hinsicht) fragmentarischen Installationen nachgewiesen. Die Hybridität des Vertrauten und Unbekannten liegt laut Freuds Aufsatz >Das Unheimliche< (1919) die Ästhetik des Unheimlichen zu Grunde. Es bestehen somit strukturelle Ähnlichkeiten zwischen jenem unmittelbaren Gefühl und der von mir behandelten Figur. Einige Beispiele von Situationen in welchen laut Freud dieses Gefühl des Unheimlichen einstellt, wurden in Schinwalds Œuvre beobachtet, wobei Parallelen zu Deformationen gezogen werden konnten. Die wesentliche Differenz besteht jedoch darin, dass

jene (wie jede) Gefühlslage kaum einen nüchternen und reflektierten Zugang zulässt. Das Altbekannte steht aber auch auf zahlreiche weitere Arten unter einem flackernden Licht. Verlassene Bühnen animieren BesucherInnen zur imaginären Bespielung und Installationen nominieren diese zu AkteurInnen, wobei jene eine körperliche Involvierung erfahren und (zumeist dezent) von ihren üblichen Bewegungen abgehalten werden. Seine Auseinandersetzungen mit dem kulturell geformten Körper spielen sich dann nicht nur auf einer (körper-) fernen Ebene, sondern auch auf einer (körper-) nahen Rezeptionsebene ab, er führt nicht nur ein (De-) Formiertsein vor Augen, sondern schafft auch Situationen, welche das Potential haben die Struktur dessen, was er vor Augen führt am eigenen Leib spüren zu lassen. Die von Installationen ausgehenden Modifizierungen inkorporierter körperlicher Bewegungen nehmen zumeist subtile Formen an, wobei die sanften Veränderungen von Sehgewohnheiten und Bewegungen kaum wahrgenommen werden. Daraus folgt der Schluss, dass Deformationen nicht nur auf einer bewussten (reflektierten) Ebene, sondern auch auf einer unbewussten (unreflektierten) Ebene wirken. Die sogenannte "gestaltende Kraft" zeigt sich schließlich auch dort, wo sie vielleicht am wenigsten vermutet wird.

Durch Neuerfindungen oder besser formuliert durch Verzerrungen wird vieles in seiner (ursprünglichen) Beschaffenheit verdreht und zeigt verdeckte Facetten. Regulierungen unterschiedlichster Natur geben sich in exaltierter Weise zu erkennen. Markus Schinwalds Arbeiten leben oft von der Verdrehung einer Natürlichkeit in Künstlichkeit, von der Verdrehung der Norm (-alität) in etwas Entfremdetes. Seine künstlerische Strategie erfolgt gemäß einer sehr schönen Empfehlung von dem Surrealisten Jacques Brunius (1938): "Zeige, was das Auge nicht sieht; zeige was das Auge sieht, aber anders. "215

²¹⁵ Hier zitiert nach Peter Weibel, I met a Stranger: Sprache als Skulptur/Körper als Text. Ein Künstlerbuch als Schnittstelle, in: Birgit Jürgenssen & Lawrence Weiner. I met a Stranger, Wien/Bozen 1996, Beigelegtes Einzelblatt (die Quelle des Zitates ist nicht angegeben) – zit. Jacques Brunius, 1938.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Alkemeyer 2001

Thomas Alkemeyer, Die Vergesellschaftung des Körpers und die Verkörperung des Gesellschaftlichen, in: Klaus Moegling (Hg.), Integrative Bewegungslehre. Gesellschaft. Persönlichkeit. Bewegung, Immenhausen 2001, S. 132-178.

Bourriaud 2005

Nicolas Bourriaud, Postproduction. How art reprograms the world, New York (u.a.) 2005.

Brockhaus 2006

Brockhaus, Deformation, in: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.), Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. COMF-DIET 6, 21. Auflage, Mannheim 2006, S. 369.

Brockhaus 2006

Brockhaus, Deformierung, in: Friedrich Arnold Brockhaus (Hg.), Brockhaus Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. COMF-DIET 6, 21. Auflage, Mannheim 2006, 370.

Crimp 1979

Douglas Crimp, Pictures, in: The MIT Press (Hg.), October, Heft 8, Frühling 1979, S. 75-88.

Crimp 1982 (2009)

Douglas Crimp, Appropriating Appropriation, in: David Evans (Hg.), Documents of Contemporary Art, Cambridge 2009, S. 189-193.

Damisch 2009

Hubert Damisch, Rauschen in der Kultur. Unbehagen, Illusion, Auswirkungen der Krise, in: Franz Kaltenbeck/Peter Weibel (Hq.), Sigmund Freud: immer noch Unbehagen in der Kultur?, Zürich 2009, S. 93-107.

Freud 1919 (2010)

Sigmund Freud, Das Unheimliche (in: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, Heft 5, 1919 S. 297-324), in: The Projekt Gutenberg EBook (Hg.), November 6, 2010.

Freud 1930 (2010)

Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, in: Lothar Bayer und Kerstin Krone-Bayer (Hg.), Stuttgart 2010.

Gorsen 1996

Peter Gorsen, Befindlichkeit in Lebende Skulpturen gefaßt. Partizipation und Autonomie im Werk von Franz West, in: Eva Badura-Triska (Hg.), Franz West. Proforma (Kat. Ausst., Museum moderne Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1996), Wien 1996, S. 13-38.

Graw 2003

Isabelle Graw, Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Verfahren und ihr Status im Kunstsystem, phil. Diss., Frankfurt/Oder 2003.

Heiser 2009

Jörg Heiser, Die Marx Brothers im Kunsthaus, in: Markus Schinwald/ Jörg Heiser/ Hans Dieter Huber (Hg.), Markus Schinwald. Vanishing Lessons (Kat. Ausst., Kunsthaus, Bregenz 2009, Bregenz 2009, S. 41-48.

Hennig 2007

Alexandra Hennig, Körper, in: Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 82.

Heinzelmann 2004

Markus Heinzelmann, Auch den Dingen eine Persönlichkeit geben. Markus Schinwald im Gespräch mit Markus Heinzelmann, in: Markus Heinzelmann (Hg.), Markus Schinwald. Tableau Twain (Kat. Ausst., Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 2004), Frankfurt am Main 2004, S. 49-56.

Hoffmann 1999

Jens Hoffmann, Markus Schinwald. Stage, in: museum in progress (Hg.), Wien 1999.

Huber 2009

Hans Dieter Huber, Unheimliche Lektionen. Ästhetische Bedingungen im Werk von Markus Schinwald, in: Markus Schinwald/ Jörg Heiser/ Hans Dieter Huber (Hg.), Markus Schinwald. Vanishing Lessons (Kat. Ausst., Kunsthaus, Bregenz), Bregenz 2009, S. 89-96.

Husslein-Arco/ Munder 2007

Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder, Prolog, in: Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 9-11.

Jothady 2011

Manisha Jothady, Markus Schinwald, in: Detlef Bluemler (Hg.), Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Heft 20, Ausgabe 95, München 2011.

Kaiser 2011

Philipp Kaiser, Pathos trifft auf Ironie und das Verlangen auf Gleichgültigkeit. Markus Schinwald im Gespräch mit Philipp Kaiser, in: Eva Schlegel (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., 54. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon 2011), Nürnberg 2011, S. 14-20.

Kitschen 1999

Friederike Kitschen, objet trouvé, in: Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München/London/New York 1999, S. 251.

Liessmann 2004

Konrad Paul Liessmann, Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, Wien 2004.

Macho 2011

Thomas Macho, Annäherung 1, in: Eva Schlegel (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., 54. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon 2011), Nürnberg 2011, S. 12.

Macho 2011

Thomas Macho, Annäherung 2, in: Eva Schlegel (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., 54. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon 2011), Nürnberg 2011, S. 29.

Meyer 2011

Roland Meyer, Vertauschte Nachbarschaften, in: Kunstverein Hannover/Lentos Kunstmuseum Linz (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2011; Lentos Kunstmuseum, Linz 2011/2012), Nürnberg 2011, S. 13-37.

Molderings 2007

Herbert Molderings, Nicht die Objekte zählen, sondern die Experimente. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor, in: Eckhard Schneider (Hg.), Re-Object. Marcel Duchamp. Damien Hirst. Jeff Koons. Gerhard Merz (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2007), Bregenz 2007, S. 35-51.

Morais 2005

Maria Morais, Geführte Verführer: Ein Interview mit Markus Schinwald, in: Deutsche Bank. db artmag. archiv 2005. (23.04.2014) URL:. http://db-artmag.com/archiv/2005/d/8/1/397.html.

Mühling 2006

Matthias Mühling, Markus Schinwald, in: Juliane Rebentisch (Hg.), Bühne des Lebens – Rhetorik des Gefühls (Kat. Ausst., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 2006), Köln 2006, S. 161.

Müller 2004

Vanessa Joan Müller, Bühnen eines anderen Selbst, in: Markus Heinzelmann (Hg.), Markus Schinwald. Tableau Twain (Kat. Ausst., Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 2004), Frankfurt am Main 2004, S. 141-148.

Müller-Funk 2006

Wolfgang Müller-Funk, Psychoanalyse als Kulturtheorie: Sigmund Freud, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften, Tübingen/Basel 2006, S. 22-46.

Noll 2012

Petra Noll, Aneignung. Kunst im Kontext, in: Fotogalerie Wien (Hg.), Aneignung. Appropriation (Kat. Ausst., Fotogalerie Wien 2012/2013), Wien 2012, S. 6-11.

Nußbaummüller 2010

Wienfried Nußbaummüller, Das offene Kunstwerk. Eine Begriffsaktualisierung anhand der KUB – Werkkonzepte, phil. Diss., Innsbruck 2010.

Pfaller 2000

Robert Pfaller, Einleitung, in: Robert Pfaller (Hg.), Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien 2000, S. 1-11.

Pfaller 2000

Robert Pfaller, Das Kunstwerk, das sich selbst betrachtet, der Genuß und die Abwesenheit. Elemente einer Ästhetik der Interpassivität, in: Robert Pfaller (Hg.), Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen, Wien 2000, S. 49-84.

Römer 2002

Stefan Römer, Appropriation Art, in: Hubertus Butin (Hg.), Dumonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 15-18.

Schaub 2011

Mirjam Schaub, Die Schinwald Formel – so unmöglich, wie nötig oder: "Ein Bein ist ein Bein ist ein Bein", in: Eva Schlegel (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., 54. Biennale di Venezia, Österreichischer Pavillon 2011), Nürnberg 2011, S. 36- 49.

Schinwald 2002

Markus Schinwald, Gender, Morphing/Modulsysteme...Fragmente einer unscharfen Wissenschaft, phil. Dipl. (unpubl.), Linz 2002.

Schinwald 2013a

Markus Schinwald, Interview geführt von Thomas Trenkler. Publikum & Popularität. in: Kunsthalle Wien. Kalender, 22.05.2013 (abgerufen: 17.01.2014), URL: http://www.http://www.kunsthallewien.at/?event=95-gespraech-schinwald.

Schinwald 2013b

Markus Schinwald, Interview geführt von François Poisay, in musée d'art contemporain de Bordeaux, 23.07.2013 (abgerufen: 23.04.2014), URL:http://www.dailymotion.com/video/x1275me_markus-schinwald-at-capc-interview_creation.

Schinwald 2014

Markus Schinwald, Interview geführt von der Verfasserin, 07.03.2014, Wien 2014.

Schneider 2007

Eckhard Schneider, Vorwort, in: Eckhard Schneider (Hg.), Re-Object. Marcel Duchamp. Damien Hirst. Jeff Koons. Gerhard Merz (Kat. Ausst., Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2007), Bregenz 2007, S. 7-15.

Spiegler 2011

Arthur Spiegler, Schinwald in Linz: Verschwinden der Zeit und der Gesichter, in: Die Presse, 01.11.2011 (23.04.2014), URL: http://diepresse.com/home/kultur/kunst/705182/Schinwald-in-Linz_Verschwindender-Zeit-und-der-Gesichter.

Stange 2007

Raimar Stange, Original, in: Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 18.

Stange 2007

Raimar Stange, Pose, in: Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 26.

Stuffer 2011

Ute Stuffer, On Stage, in: Kunstverein Hannover/Lentos Kunstmuseum Linz (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2011; Lentos Kunstmuseum, Linz 2011/2012), Nürnberg 2011, S. 113-122.

Ulrich 2011

Wolfgang Ulrich, Körpermoden, in: Kunstverein Hannover/Lentos Kunstmuseum Linz (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2011; Lentos Kunstmuseum, Linz 2011/2012), Nürnberg 2011, S. 69-77.

Wäspe 1994

Roland Wäspe, Pullover als Plastischer Prozess, in: Sophie Haaser/Rainer Fuchs (Hg.), Erwin Wurm (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien im 20er Haus 1995; Kunstmuseum St. Gallen 1995; Kunstverein Freiburg 1995) Klagenfurt 1994, S. 35-40.

Wege 1999

Astrid Wege, Appropriation Art, in: Wieland Schmied (Hg.), Prestel Lexikon. Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München/London/New York 1999, S. 20.

Williams 2010

Tom Williams, Appropriation art, in: Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press (abgerufen: 29.04.2014), URL: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2086713.



Abb. 1 Marcel Duchamp, Fountain 1917 36 x 48 x 61 cm, objet trouvé/Ready-made.



Abb. 2 Markus Schinwald (MS)²¹⁶, ohne Titel (Wendeltreppe) 2013
Ready-made, Höhe: 14m, CAPC/Bordeaux.



Abb. 3 MS, Ausstellungsansicht >Vanishing Lessons < 2009
Kunsthaus Bregenz (1. OG).



Abb. 4 MS, Ausstellungsansicht 2009 Installation, Galerie Georg Kargl/Wien.



Abb. 5 Sherrie Levine, After Evans Walker 1981

Fotografie, 25,4 x 20,3cm.



Abb. 6 Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. 1919Objet trouvé/Ready-made/Bleistift, 19,7 x 12,4 cm.

²¹⁶ MS steht für Markus Schinwald.



Abb. 7 MS, Ausstellungsansicht 2011 Lithografien (2008-2011), Kunstverein Hannover.



Abb. 8 MS, 1st part conditional (Filmstill) 2004Betacam, 35 mm, 3 min.



Abb. 9 Carolee Schneemann, Interioir Scroll 1975Performance.



Abb. 10 MS, Paige 2008, Öl auf Leinwand, 24 x 28cm.



Abb. 11 MS, Curvings 2006 manipulierte Schuhe.



Abb. 12 MS, Low Heels 1998 manipulierte Schuhe.



Abb. 13 MS, Monoheels 1997 manipulierte Schuhe.



Abb. 14a MS Lumps 2007 manipulierte Schuhe.



Abb. 14b MS Lumps 2007 Manipulierte Schuhe.



Abb.15a MS, Jubelhemd 1997 manipuliertes Hemd.



Abb. 15b MS, Jubelhemd 2000 Performance, Out of Season.



Abb. 15c MS, Jubelhemd 1997 manipuliertes Hemd.



Abb. 16 Erwin Wurm, Fabio zieht sich an (gesamte Gaderobe) 1992 Video, 60min.



Abb, 17 Franz West, Passstücke 1975-1992 Ready-made/Gips, verschiedene Größen.



Abb. 18 MS, Contortionists (Vicky) 2003 Fotografie/ C-print, 100 x 100 cm.



Abb. 19 Lapdance



Abb. 20 MS, Untitled (Legs) 2013, Holz, ohne Maßangaben.



Abb.21 MS, Skulptur #6 mit Podest 2007 Holz, 77 x 119 x 90 cm.



Abb. 22 Untitled (Sacks #2) Holz/Textil, 120 x 65 x74 cm.



Abb. 23 MS Untitled (legs #20) 2011 Holz, 90 x 60 x 50cm.



Abb. 24 MS Untitled (legs) #29 2011 Holz.



Abb. 25 MS, Margot 2009 Öl auf Leinwand, 45, 5 x 34 cm.



Abb. 26 MS, Semah 2008 Öl auf Leinwand, 56 x 76cm.



Abb. 27 MS, Hélène 2012 Öl auf Leinwand, 48 x 59cm.



Abb. 28 MS, Abigail 2011 Öl auf Leinwand, 61 x 71 x 5 cm.



Abb. 29 MS, Dictio Pii (Filmstill) 2001 35mm Film, 16 min., Loop.



Abb. 30 Gottfried Helnwein Self-Portrait with Smiling-Aid (Detail) 1971 Fotografie, 38 x 26 cm.



Abb. 31a MS, Dictio Pii (Filmstill) 2001 35mm Film, 16 min., Loop.



31b MS, Dictio Pii (Filmstill) 2001 35mm Film, 16 min., Loop.



Abb. 31c MS, Dictio Pii (Filmstill) 2001 35mm Film, 16 min., Loop.



Abb. 31d/e/f MS, Dictio Pii (Filmstills) 2001 35mm Film, 16 min., Loop.



Abb. 32a/b/c MS, Ten in Love (Videostills) 2006 35mm, 4,43 min., Loop.



Abb. 32d MS, Ten in Love (Videostill) 2006 35mm, 4,43 min., Loop.



Abb. 32e MS, Ten in Love (Videostill) 2006 35mm, 4,43 min., Loop.



Abb. 33a MS, Orient (Filmstill) 2011 HD, 9 min., Loop.



Abb. 33b MS, Orient (Filmstill) 2011 HD, 9 min., Loop.



Abb. 33c MS, Orient (Filmstill) 2011 HD, 9 min., Loop.



Abb. 33d MS, Orient (Filmstill) 2011 HD, 9 min., Loop.



Abb. 34 MS, Ausstellungsansicht Overture (Detail) 2013Holz/Cameleon, Palais de Tokyo/Paris.



Abb. 37 MS, Ausstellungsansicht 2013 Textil (Vorhang)/Marionetten, CAPC/Bordeaux.



Abb. 35 MS, Ausstellungsansicht La Biennale di Venezia 2011 Installation, österreichischer Pavillon.



Abb. 3 Ausstellungsansicht 2013 Textil (Vorhang)/Marionetten, CAPC/Bordeaux.



Abb. 36 MS, Francis 2011 Öl auf Leinwand.



Abb. 39 MS, Ausstellungsansicht (Bicycle) 2011
Ready-made.



Abb. 40 Erwin Wurm, Aperto 1990 Staub/ Holz/ Dispersion, 15 x 120 x 50 cm



Abb. 41 MS Stage 199/2000Billboard, temporär, Wien (an verschiedenen Orten.



Abb. 42 Cindy Sherman, Untitled Film Still # 12 1978Fotografie.



Abb. 43 MS, Ausstellungsansicht 2011 Installation, Lentos/Linz.

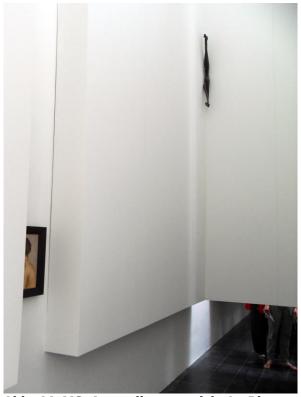


Abb. 44 MS, Ausstellungsansicht La Biennale di Venezia 2011
Installation, österreichischer Pavillon/Venedig.



Abb. 45 MS, Ausstellungsansicht 2013 CAPC/Bordeaux.



Abb. 46 MS Ausstellungsansicht 2008 Installation, Migros Museum/Zürich.



Abb. 47a MS, Ausstellungsansicht > Korridor der Unsicherheiten < 2006 Installation, Kunsthalle Münster.



Abb. 47a MS, Ausstellungsansicht > Korridor der Unsicherheiten < 2006 Installation, Kunsthalle Münster.

Abbildungsnachweis

Abb. 1

Alfred Stieglitz - Institut für Kunstgeschichte Wien/Diasammlung. (UNIDAM)

Abb. 2

Juliane Schörghuber

Abb. 3

Studio Markus Schinwald

Abb. 4

Studio Markus Schinwald

Abb. 5

Bice Cruiger (Hg.), Parkett (Kunstzeitschrift), Nr. 32, Zürich 1992, S. 111. - DadaWeb, Universität zu Köln, Kunsthistorisches Institut. (PROMETHEUS)

Abb. 6

Museum Jean Tinguely Basel (Hg.), Marcel Duchamp, Ostfildern-Ruit 2002, S. 101. (UNIDAM)

Abb. 7

Raimund Zakowski – (abgerufen: 24.05.2014), URL:http://www.dewezet.de/portal/kultur/lokale-kultur_Mittel-ohne-Zweck-Markus-Schinwald-stellt-im-Kunstverein-Ha-_arid,364653.html.

Abb. 8

Studio Markus Schinwald

Abb. 9

Annette Kubitza, FLuxus Flirt Feminismus. Carolee Schneemanns Körperkunst und die Avantgarde, Berlin 2002. (PROMETHEUS)

Abb. 10

Studio Markus Schinwald

Abb. 11

Beatrix Bakondy - Meyer 2011, S. 31.

Abb. 12

Studio Markus Schinwald

Abb. 13

Studio Markus Schinwald

Abb. 14a

Juliane Schörghuber

Abb. 14b

Pilar Alcalá – Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 91.

Abb. 15a

Juliane Schörghuber

Abb. 15b

Studio Markus Schinwald

Abb. 15c

Studio Markus Schinwald

Abb. 16

Sophie Haaser/Rainer Fuchs (Hg.), Erwin Wurm (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien im 20er Haus 1995; Kunstmuseum St. Gallen 1995; Kunstverein Freiburg 1995) Klagenfurt 1994, S. 80.

Abb. 17

Loers Veit, Franz West; Köln 2006, S. 12. (PROMETHEUS)

Abb. 18

Jothady 2011, Einband.

Abb. 19

Beniamino Marini – (abgerufen: 24.05.2014), URL:http://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/vogue-arts/2012/06/markus-schinwald#ad-image205744.

Abb. 20

Studio Markus Schinwald

Abb. 21

© Markus Schinwald – (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/exhibition-details/?tx_museumplus%5Bexhib%5D=384.

Abb. 22

Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. (UNIDAM)

Abb. 23

© Yvon Lambert – (abgerufen: 24.05.2014), URL:http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=258.

Abb. 24

© Yvon Lambert - (abgerufen: 24.05.2014), URL:http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=258.

Abb. 25

© Yvon Lambert – (abgerufen: 23.05.2014), URL: http://www.yvon-lambert.com/2012/?page_id=25 8.

Abb. 26

Meyer 2011, S. 17. – Courtesy Yvon Lambert, Paris.

Abb. 27

© Yvon Lambert Paris – (abgerufen: 11.04.2014), URL:http://artaddict.net/events/article/891/marku s-schinwald-yvon-lambert.

Abb. 28

Schaub 2011, S. 40. – Courtesy of the artist.

Abb. 29

Studio Markus Schinwald

Abb. 30

Gottfried Helnwein - Joseph Kiblitsky (Hg.), Gottfried Helnwein (Kat. Ausst. The State Russian Museum St. Petersburg 1997/ Ludwig Museum in the Russian Museum 1997), Köln 1997, S. 27.

Abb. 31a

Sebastian Pfaffenbichler - Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 197.

Abb. 31b

Sebastian Pfaffenbichler - Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007 - S.

Abb. 31c

Studio Markus Schinwald

Abb. 32a/b/c

© Yvon Lambert - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://vimeopro.com/yvonlambert/markusschinwald/video/39628978.

Abb. 32d

Ohne Angabe des Fotografen/der Fotografin – (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.argosarts.org/db_images/works/large/ten_in_love_003.jpg.

Abb. 32e

Sebastian Pfaffenbichler – Agnes Husslein-Arco/ Heike Munder/ Thomas Trummer (Hg.), Markus Schinwald (Kat. Ausst., Augarten Contemporary, Wien 2007/2008; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 2008), Zürich 2007, S. 189.

Abb. 33a

Studio Markus Schinwald

Abb. 33b

Stuffer 2011, S. 115. – Courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien; Gió Marconi, Milano; Yvon Lambert, Paris.

Abb. 33c

Stuffer 2011, S. 115. – Courtesy Georg Kargl Fine Arts, Wien; Gió Marconi, Milano; Yvon Lambert, Paris.

Abb. 33d

Ohne Angabe des Fotografen/der Fotografin – (abgerufen 24.05.2014), URL:http://i1.ytimg.com/vi/5a Nx8M4NwTQ/maxresdefault.jpg.

Abb. 34

André Morin - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://palaisdetokyo.com/en/exhibition/exposition-monographique/markus-schinwald.

Abb. 35

Ohne Angabe des Fotografen/der Fotografin – (abgerufen 24.05.2014), URL:http://chantalpowell.files. wordpress.com/2011/09/img_2149.jpg.

Abb. 36

© Yvon Lambert - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.lentos.at/images/Ausstellungen/Markus-Schinwald_Francis.jpg.

Abb. 37

Juliane Schörghuber

Abb. 38

Juliane Schörghuber

Abb. 39

Juliane Schörghuber

Abb. 40

Sophie Haaser/Rainer Fuchs (Hg.), Erwin Wurm (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien im 20er Haus 1995; Kunstmuseum St. Gallen 1995; Kunstverein Freiburg 1995) Klagenfurt 1994, S. 60.

Abb. 41

Hoffmann 1999, Einband.

Abb. 42

Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung. (UNIDAM)

Abb. 43

© Lentos - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.lentos.at/html/de/77.aspx.

Abb. 44

Alexandra Matzner - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.textezukunst.com/uploads/images/biennalen/ILLUMInazioni1/2_ILLUMInazioni.jpg

Abb. 45

© CAPC Bordeaux - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.mouvement.net/media/mouvement/142capc_markus_schinwald_ph._f.deval_mairie_de_bordeaux_19_-1.jpg.

Abb. 46

© FBM Studio Zürich - (abgerufen 24.05.2014), URL:http://www.art-magazin.de/asset/Image/_2009 /AUSSTELLUNGEN/schinwald-bregenz/bildstrecke/10-exhibitionviewmigros_ar.jpg.

Abb. 47a

Studio Markus Schinwald

Abb. 47b

Studio Markus Schinwald

Zusammenfassung

In Markus Schinwalds Œuvre bilden abgebildete und agierende Körper "Bühnen" auf welchen "Individualität" und "Kultur" auftreten und interagieren. Diesem Thema und den zahlreichen damit verbundenen Diskursen galt bisher das Hauptaugenmerk. Im Zentrum meiner Untersuchung steht das "Skript".

Deformierten und Deformierendem gehen immer Formationen voran und tatsächlich scheinen Formationen auf mehreren Ebenen den Ausgangspunkt von Schinwalds Konzeptionen zu bilden. Am Beginn steht meist das, was in seiner Beschaffenheit, in dem Programm, das es verfolgt, oder auch intuitiv als "normal" erfasst und nicht weiter hinterfragt wird. Zur Realisierung seiner Projekte zieht der Künstler "Be- und Erarbeitetes" heran. Einzelne Arbeiten konnten durch Gegenüberstellungen mit anderen Positionen künstlerischer Aneignung kontextualisiert werden. Inhaltlich war Sigmund Freuds Verständnis der Kultur als (unzulängliches) "Hilfsprogramm" (Vgl. >Das Unbehagen in der Kultur<) von Bedeutung, mit welchem kulturelle Regelungen konkretisiert werden konnten. Darüber hinaus scheint sogar auf der Ebene der Rezeption Programmiertes von Belang zu sein; so nutzt der Künstler inkorporierte Bewegungen seiner RezipientInnen auf strategische Weise.

Vertraute Formationen bilden eine wesentliche Vorrausetzung und auch einen wesentlichen Bestandteil von Markus Schinwalds De-formationen. Das Alltägliche oder – besser formuliert – das Gewöhnliche, das sich ohne eine gewisse historische, lokale und soziale Distanz dem Bewusstsein entzieht, erregt in seiner modifizierten Form die Aufmerksamkeit. Es konnte dargelegt werden, dass der Künstler relativ gezielt in "Präexistentes" eingreift und zwar indem er "(Verhaltens-) Muster" deformiert oder deformierenden Konditionen aussetzt und sie dadurch als etwas genuin Entwickeltes entlarvt. Innerhalb des Feldes der Kunst führt er diese Instabilität fort, indem er einzelne Arbeiten stetig reinszeniert. Hierzu stützte ich mich auf Nicolas Bourriauds Begriff der >Postproduction<, mit dem dieser den Umgang mit prekären Materialien in der zeitgenössischen Kunst beschreibt. Rational betrachtet, führt Schinwald Konstruktionen vor, die so oder auch anders beschaffen sein können. Intuitiv wird Deformiertes vielleicht als unheimlich empfunden (Vgl. Sigmund Freud, >das Unheimliche<), weil es "heimlich das Heimische" zum Ausdruck bringt.

²¹⁷ Vgl. Freud 1919 (2010), S. 318.

Abstract

In the œuvre of Markus Schinwald pictured and acting bodies form "stages", at which "individuality" and "culture" act on or interact. So far, this topic and numerous connected discourses held the main focus of attention. The center of my investigation is laid on the "script".

Deformed and deforming objects always precede formations and in fact, formations seem to be in several levels the starting point of Schinwald's conceptions. At the beginning there is mostly something that is either in its state, in the program it follows or intuitively perceived as "normal" and therefore, isn't questioned any further. For the realization of his projects, the artist uses something that is already made. Single works got in comparisons with other positions of artistic appropriation contextualized. In terms of content, Sigmund Freud's comprehension of civilization as an (inadequate) "helping program" (see >Civilization ant Its Discontents<) was of significance because with the help of that, cultural regulations could be defined clearly. Furthermore, even at the level of the reception programmed was of importance; the artist uses incorporated movements of his recipients in a strategic way.

Familiar formations are a significant precondition and also an important part of Markus Schinwald's de-formations. The everyday context or to formulate it more precisely, the ordinary, all that disappears from our consciousness (when there is not enough historical, local and social distance), arouses attention in its modified form. It was possible to show, that the artist interferes relatively systematically into the so-called "preexistent" by deforming "patterns (of behavior)" and as a consequence, he unmasks it as something genuinely developed. Within the field of art, he goes – by re-staging single works – further with that instability. For that purpose, I draw on Nicolas Bourriaud's term of >post-production<, with which he describes the handling with precarious materials in contemporary art. With a rational perspective, Schinwald shows constructions, which could be characterized like that, but which could also be different. Intuitively the deformed could be experienced as something uncanny (see Sigmund Freud, >The uncanny<), because it "secretly express the familiar"²¹⁸.

²¹⁸ See Freud 1919 (2010), S. 318. – This is a reference to the etymology of the German equivalent of uncanny ("unheimlich"), which only works in German. After the negation with the syllable "un" there is the word "heimlich" which means "secretly", and in addition – however as a noun – something which is regarded to belong to/ or really belongs to a house or a family and therefore means something very familiar (the second mentioned meaning is outdated, but "heimlich" still includes "Heim", which means "home"). – see Freud 1919 (2010), p. 299-300.

Lebenslauf

Juliane Schörghuber BA

geb. 1988 in Waidhofen/Ybbs

Kontakt: juliane_schoerghuber@gmx.at

Akademischer und schulischer Bildungsweg

seit 2012 - MA-Studium der Kunstgeschichte an der Universität

Wien

seit 2012 - BA-Studium der Philosophie an der Universität Wien

2008- 2011 - BA-Studium der Kunstgeschichte an der Universität

Wien

Abschlussarbeiten:

>Santiago Sierras Kapitalismus(-kritik)<

>Vajradhâtu-Mandala. Meditation und Ritual<

2003-2008 - HBLA für künstlerische Gestaltung, Linz

Praktika

2012 - Praktikum in der >Galerie Lehner<, Wien

2010-2011 - Praktikum im >Weltmuseum< (Bereich: Südostasien),

Wien

Sprachkenntnisse

- Englisch (fließend)

- Französisch (Grundkenntnisse)

- Latein