

Komiktraditionen der Bildenden Kunst im Werk Elfriede Jelineks

E-Mail-Wechsel zwischen Teresa Kovacs und Fiona McGovern

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Teresa Kovacs

Datum: 5.1.2018, 16:12

An: Fiona McGovern

Liebe Fiona,

Die Forschungsplattform Elfriede Jelinek hat uns eingeladen, einen E-Mail-Austausch zum Thema „Komiktraditionen der bildenden Kunst bei Elfriede Jelinek“ zu führen. Bezüge zur bildenden Kunst gibt es bei Jelinek ja reichlich: Sie hat nicht nur zahlreiche Essays über einzelne Kunstwerke und/oder KünstlerInnen verfasst (u.a. über Sini Coreth, VALIE EXPORT, Jürgen Messensee, Peter Paul Rubens, Peter Weibel), sondern auch gemeinsame Projekte mit bildenden KünstlerInnen realisiert. Darüber hinaus gibt es Bearbeitungen bildender KünstlerInnen von Texten der Autorin. Auch die Forschung hat sich bereits mit diesen Nähen auseinandergesetzt, wenn auch bislang weniger intensiv als z.B. mit ihren Bezügen zur Musik. Zu nennen wären etwa Margarete Lamb-Faffelbergers Publikation zu VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek (*Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse*), einzelne Projekte des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, die u.a. Bezüge zwischen Jelinek, VALIE EXPORT und Elke Krystufek beleuchten (z.B. im Rahmen des Symposiums und des gleichnamigen Sammelbands *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“: Mediale Überschreitungen* sowie in dem Forschungsprojekt *ach Stimme! VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek, Olga Neuwirth*) und Arbeiten und Aufsätze von Katharina Pewny und Jenny Schrödl.

Was bislang in der Forschung allerdings nahezu unbeachtet blieb, sind Jelineks Interesse an komischen Traditionen bzw. komischen Strategien und Verfahren der bildenden Kunst und damit verbunden ihre Begeisterung für zwei US-amerikanische Künstler: Paul McCarthy und Mike Kelley.

McCarthy und Kelley sind die einzigen bildenden Künstler, an deren Werken Jelinek das komische Potential so dezidiert hervorhebt und die sie konkret im Kontext des Komischen verortet. In einem Interview mit Margarete Lamb-Faffelberger aus dem Jahr 2006 bezeichnet sie McCarthy und Kelley nicht nur als ihre Lieblingskünstler, sondern sie hebt einen gewissen „Unernst“ in McCarthys und Kelleys Installationen und Performances hervor, der dem Ernst

des Wiener Aktionismus entgegensteht: „[...] I am much more related to those American artists. They are building a bit on the foundation of the Vienna Actionism, so to speak. Except that the Viennese were so dead serious; for them it was unbelievably serious, while the Americans shit on everything.”

Jelinek benennt in anderen Texten konkrete Verfahren und Strategien, die sie an McCarthy und Kelley besonders interessieren: Grotteske Verfahren wie die extreme Vergrößerung oder Verkleinerung der Figuren, das Verkehren ihrer Gliedmaßen (was die komische Verkehrung von Ordnungen, Hierarchien etc. vorwegnimmt), aber auch der Einsatz von Schmutz und Exkrementen – was wiederum an die Wiener Volkstheatertradition erinnert, die für Jelineks Schreiben ebenfalls sehr bedeutend ist. Eben diese Verfahren zitiert und integriert Jelinek in einigen Theatertexten. Am deutlichsten können wir das bei *Ulrike Maria Stuart* und *Abraumhalde* nachvollziehen, wo in den kursiv abgesetzten Passagen, die am Beginn der Texte stehen, dezidiert auf bestimmte Arbeiten McCarthys und Kelleys hingewiesen wird und diese als Inspiration für mögliche Inszenierungen ihrer Texte genannt werden. Dort heißt es:

Die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen, das ist nur ein Beispiel. Sie müssen auf erschreckende Weise, aber auch komisch, bis ins Grotteske hinein (man denke in der Bildenden Kunst an Mike Kelley und Paul McCarthy!, dessen riesige Köpfe, die sie verkehrt aufgesetzt haben, so daß sie sich selber huckepack tragen, denn sie sind ja nicht sie selber, sie tragen sich, aber eben: verkehrt rum), mit sich selber den Boden aufwischen, auf dem sie nicht stehen können, denn sogar der ist ja schief, sie krallen sich an, fallen aber doch immer wieder runter und werden im Lauf der Handlung nicht reiner, sondern dreckiger. (Ulrike Maria Stuart)

Wie immer habe ich die Ästhetik der Aktionen von Paul McCarthy im Auge und nicht nur dort. „Bunker Basement“ oder „Piccadilly Circus“ wären Beispiele dafür, was ich meine. [...] Falls man es inszenieren möchte: Die Figuren, die sprechen, sollen entweder vergrößert werden, vielleicht durch riesige Pappmachéköpfe, die sie tragen, am besten mit dem Gesicht nach hinten, sodaß sie auf der Bühne dauernd zusammenstoßen, umfallen, das Bühnenbild, falls es eins gibt, umreißen, die Bühne auf unterschiedlichste Weise devastieren, etc. etc. Oder die Figuren verdoppeln sich auf andere Weise. Sie tragen Kopf und Glieder, sozusagen ein zweites Mal, eben verdoppelt, mit sich herum. Der Kopf soll dann ihre Gesichtszüge tragen, er kann aber auch andre haben. Es soll eine Vermehrung und/oder allgemeine Vergrößerung von allem stattfinden. Vielleicht, wenn sich Gegenstände auf der Bühne befinden, sollen die proportional sehr klein sein, damit die Figuren riesig wirken. (Abraumhalde)

Darüber hinaus integriert Jelinek in verschiedene Theatertexte, die auf ihrer Website veröffentlicht sind, Bilder von Arbeiten McCarthys und regt dadurch zu einer Lesart an, die ihre Texte mit McCarthys Arbeiten in Bezug setzt.

Interessant ist, dass die Umsetzungen ihrer Theatertexte tatsächlich von diesen Performances und Installationen geprägt sind – obwohl Jelineks Diktum an die RegisseurInnen („Machen Sie damit was Sie wollen“) durchaus ernst genommen wird. Besonders auffallend wird das in der Uraufführungsinszenierung von *Abraumhalde* am Thalia Theater in Hamburg durch Nicolas Stemann. Dort wurde mit überdimensionalen Pappmachéköpfen Osama bin Ladens, Papst Benedikts etc. gearbeitet, die McCarthys Arbeit mit überdimensionalen Pappmachéköpfen in seiner Performance *Piccadilly Circus* deutlich ähneln. Die Szenen könnten fast als Reenactment bezeichnet werden.

Wie am Beginn des E-Mails erwähnt, äußert sich Jelinek regelmäßig auch zu anderen KünstlerInnen und Kunstwerken bzw. arbeitet sogar eng mit einzelnen KünstlerInnen wie VALIE EXPORT zusammen. Auffallend ist, dass sie abseits von McCarthy und Kelley komische Verfahren in der bildenden Kunst nicht zu interessieren scheinen. Zumindest thematisiert Jelinek diese Verfahren bei anderen bildenden KünstlerInnen nicht dezidiert und nimmt auch keine offensichtlichen Anleihen für eigene Arbeiten – obwohl man bei z.B. VALIE EXPORT durchaus komische Verfahren ausmachen kann. Das zeigt sich z.B. in Jelineks Essay *Das Maßnahmen und die Maßnahmen. Zu VALIE EXPORTS 70. Geburtstag*. Zwar führt sie darin Begriffe wie Vergrößerung oder Verzerrung an, um die Arbeiten EXPORTs näher zu charakterisieren, allerdings weist sie diese nicht als komische Verfahren aus oder diskutiert ihre Arbeiten im Kontext einer komischen Tradition.

Zum Abschluss möchte ich einige Fragen einbringen, die mich im Kontext unseres Austauschs besonders interessieren – auch in dem Bewusstsein, dass wir nicht alle diskutieren und beantworten können:

Welche komischen Verfahren / Strategien können wir in der bildenden Kunst ausmachen und wo liegen die Besonderheiten im Vergleich zu anderen Kunstrichtungen? Kann man überhaupt von spezifischen komischen Traditionen, Strategien und Verfahren der bildenden Kunst sprechen oder sind es komische Verfahren, die wir in verschiedenen Kunstrichtungen finden? Bzw. anders gefragt – unser E-Mail-Wechsel ist ja dem Schwerpunkt „Intermedialität“ zugeordnet –: In welchen Medien realisieren sich die von Jelinek genannten komischen Verfahren, und wo entsteht Intermedialität? Die bildende Kunst arbeitet ja – wie das Theater – mit/in verschiedenen Medien. Jelinek interessiert sich oftmals gerade für Performances von McCarthy, die wiederum die performative Umsetzung ihrer Texte inspirieren sollen. Inwiefern versucht aber auch der Text Verfahren von Installation, Bild und Performance aufzugreifen und damit Mediengrenzen zu überschreiten? Wie verhalten sich Jelineks Theatertexte zu den darin montierten Bildern einzelner McCarthy-Performances und -Installationen? Bedenkt man, dass

Groteske, Ironie etc. in verschiedenen Medien realisiert werden und daher nicht an ein bestimmtes Medium gebunden sind, kann man dann überhaupt mit dem Begriff der „Intermedialität“ operieren oder ist Komik per se transmedial?

Beste Grüße,

Teresa

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Fiona McGovern

Datum: 7.1.2018, 13:35

An: Teresa Kovacs

Liebe Teresa,

herzlichen Dank für den Startschuss und die Bereitschaft zu diesem Emailaustausch. Ich habe mich sehr über die Einladung hierzu und den damit einhergehenden Anstoß zur erneuten Jelinek-Lektüre gefreut. Auch finde ich es sehr begrüßenswert, dass wir uns dem intermediären Moment des Komischen in dieser dialogischen und damit zugleich interdisziplinären Form annähern können. Gerade da ich selbst aus kunsthistorischer Perspektive zu Mike Kelley und anderen Künstler*innen der US-amerikanischen Westküste gearbeitet habe, fand ich deinen Aufsatz *Criticizing „Americanness“*, *Criticizing „Austrianness“* zu Paul McCarthy, Kelley und Jelinek in der Tat sehr erhellend. Mir war dieser Einfluss bzw. diese Wertschätzung McCarthys und Kelleys von Seiten Jelineks zuvor nicht bekannt. Es scheint mir aber sehr einleuchtend.

Ein weiteres Beispiel, das mir bei den Stichworten Vergrößerung und Verzerrung umgehend in den Sinn kam, war das *Cock and Cunt Play*, das 1972 im vom Judy Chicago und Miriam Schapiro ins Leben gerufenen Womanhouse in Los Angeles aufgeführt wurde. In dem von Chicago mit Faith Wilding konzipierten Stück performen zwei Frauen mit je einem überdimensionierten Penis und einer überdimensionierten Vagina aus Plastik versehen einen sehr komischen, weil völlig überspitzten Dialog, der die alltäglichen Sexismen und unerfüllten Wünsche einer heterosexuellen Beziehung aus feministischer Perspektive wiedergibt. Am Ende gerät „er“ aufgrund „ihrer“ Forderungen (Mithilfe beim Abwasch, sexuelle Befriedigung) in Rage und ermordet „sie“ durch „seinen“ Penis. Dank Initiativen wie dem Womanhouse, das aus dem Feminist Art Programm des Cal Arts hervorging, hat der Feminismus in der Kunstszene von Los Angeles und Umgebung früh seine Spuren hinterlassen.



Auch Mike Kelley hat anfangs vor allem performativ gearbeitet, bevor er Ende der 1980er Jahre zu seinen eher installativ angelegten Stofftierarbeiten überging. Während Jelinek vorgeworfen wurde, sich einer „männlichen“ Sprache und Drastik zu bedienen, ist ihm vorgeworfen worden, sich feministisches Vokabular zu seinen Gunsten anzueignen. Ich denke, dass gerade diese sehr binär gedachten Zuschreibungen auch in Bezug auf den Einsatz von Komik für unseren Zusammenhang nicht uninteressant sind. Jelinek selbst hat einmal gesagt: „Die Deutschen verstehen einfach nicht, dass das komisch ist, was ich schreibe.“ Weil sie eine Schriftstellerin ist?

Die Art der Komik, mit der wir es sowohl bei McCarthy wie Kelley zu tun haben, ist stark von der Groteske und Ironie geprägt. Sie hat damit zu tun, dass die Grenzen zwischen high und low stetig überschritten werden, das Gewalt und Pornographie ebenso Teil davon sind wie eine Auseinandersetzung mit Trauma und Repression. All dies sind Aspekte, die sich meines Wissens auch durch Jelineks Werk ziehen. Zudem spielen bei McCarthy und Kelley die Auseinandersetzung mit dem Klischee des männlichen Macho-Künstlers eine Rolle. Nicht ohne Grund wendet Kelley sich Textilien als Material zu. McCarthy liefert ein besonders einprägsames Beispiel mit seiner performativen Videoarbeit *Painter* von 1995, die uns diese Klischees in aller Deutlichkeit – und Komik – vorführt. Du hast das Zitat von Jelinek ja erwähnt, McCarthy hat es ebenso betont: Der grundlegende Unterschied seiner Praxis zu den Wiener Aktionisten ist die Nähe zu Hollywood. Ketchup statt Blut.

Mit besten Grüßen,

Fiona

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Teresa Kovacs

Datum: 10.1.2018, 23:26

An: Fiona McGovern

Liebe Fiona,

vielen Dank für deine Hinweise zu performativen, feministischen Arbeiten abseits von McCarthy und Kelley in den USA und für nähere Erläuterungen zu komischen Verfahren bei McCarthy und Kelley!

Bei deiner Beschreibung des *Cock and Cunt Plays* musste ich sofort an Jelineks Stücke *Raststätte* oder *Sie machens alle* und an *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* denken, wo Jelinek in kursiv abgesetzten Passagen ähnliche Verfahren vorschlägt. Darüber hinaus hat Nicolas Stemann in seiner Umsetzung von *Ulrike Maria Stuart* zwei Darstellerinnen in überdimensionalen Plüsch-Vagina-Kostümen auftreten lassen. Hier gibt es also eindeutig Nähen zu diesen frühen performativen Arbeiten in LA.

Zu deiner Frage, ob Jelineks Komik weniger verstanden wird, weil sie eine Schriftstellerin ist, möchte ich folgende Gedanken einbringen: Nancy Walker (*A Very Serious Thing. Women's Humor and American Culture*, 1988), Gail Finney (*Look Who's Laughing*, 1994), Shannon Eileen Hengen (*Performing gender and comedy*, 1998), Claudia Preschl (*Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er Jahre*, 2008) und John Alberti (*Masculinity in the contemporary romantic comedy: gender as genre*, 2013) haben sich ausführlich mit dem Spannungsverhältnis von Gender und Komik auseinandergesetzt und nachgewiesen, dass Männern hier größere Freiheiten gewährt werden (Vgl. dazu den aufschlussreichen Artikel zu Humor und Geschlechterverhältnissen von Helga Kotthoff im *Metzler Handbuch Komik*, 2017, hg. von Uwe Wirth). Distanzierung und das Einnehmen einer Meta-Ebene, die das Komische erfordert, binden das Potential komisch zu sein an ein Subjekt – ausgeschlossen bleiben daher all jene, die in bestimmten Gesellschaften zu bestimmten Zeiten im Subjektbegriff nicht mitgemeint sind, das betrifft nicht nur Frauen, sondern auch Menschen aus benachteiligten sozialen Gruppen, Menschen anderer nationaler oder kultureller Herkunft etc.

Du hast festgehalten, dass sich McCarthy und Kelley der Groteske und Ironie bedienen. Beide Formen sind auch für Jelinek zentral. Ich möchte einige konkrete Gedanken zur Groteske und zur Ironie nachreichen, bevor ich noch eine dritte Form einbringe, die sich McCarthy, Kelley und Jelinek bedienen: die Parodie.

Interessant finde ich Günter Oesterles Ausführungen zum Groteskkomischen im *Metzler-Handbuch Komik*. Er hält fest, dass das Komische für die Groteske nicht immer konstitutiv war, sondern erst Ende des 19. bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts das Komische in die Groteske wieder eingeführt wurde in der Verbindung von Komischem und Schrecklichem. Oesterle bezieht sich z.B. auf die gothic novel in der Romantik, wo das Komische zugunsten einer Ästhetik des Schauers und Schauderns zurückgedrängt wird (S. 38). Jelineks Werk ist auch durch diese Seite der Groteske deutlich geprägt – von Beginn an begegnen uns in ihren Texten Vampire, Zombies, Untote. Allerdings verbindet Jelinek beide Seiten des Grotesken und präsentiert eine komische Ästhetik des Schauers und Schauderns, wie wir es z.B. ganz deutlich bei *Krankheit oder Moderne Frauen* sehen können. Wie ist das bei McCarthy und Kelley? Spielt die Ästhetik des Schauerns und Schauderns bei ihnen auch eine Rolle?

Erst die verspätete Rezeption Bachtins in Westeuropa und den USA hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu geführt, dass das Komische zum zentralen Charakteristikum der Groteske wurde. Das Groteske wird seither u.a. im Kontext des Karnevalesken, der Volkskultur, der Reibung der Stile, des Exzentrischen und des Unabgeschlossenen verortet. Verkehrung und Verkleidung (z.B. der Stimmentausch in *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*, die Verwandlung in Plüschtiere in *Raststätte oder Sie machens alle*), das Zusammenspannen verschiedener Stile und Genres und das Ausloten ihrer Reibung (z.B. Jelineks „Wirtschaftskomödie“ *Die Kontrakte des Kaufmanns*, aber auch das Sekundärdrama, das die Verbindung von Hohem und Niederm suggeriert), aber auch die Integration aktueller Volkskultur – z.B. aufkommendes Massen-Unterhaltungs-TV nach 1945, Disney, Schlager, Pop, Trivialromane und die österreichische alpine Skikultur – haben in Jelineks Werk deutliche Spuren hinterlassen, die dem Groteskkomischen zugeordnet werden können.

Bachtin folgend hat das Groteske immer auch eine politische Wirkung: es kann gegebene Ordnungen subversiv unterlaufen und zu Umkehrungen scheinbar natürlicher Muster führen. Gleichzeitig kann die Groteske mit ihrer Verortung in der Volkskultur und ihrem gemeinschaftskonstituierenden Potential auch ins Gegenteil kippen und ins Sadistische, ins Pogrom kippen (vgl. Oesterle, S. 38). Jelinek ist am politischen Potential der Groteske interessiert und ist sich dieser verschiedenen Ebenen sehr bewusst. Das zeigt sich z.B. ganz

deutlich an ihrem Stück *Burgtheater*, wo sie die groteske Vernichtung des „anderen“ mit den Mitteln der Groteske entlarvt. Welche Relevanz hat die politische Funktion der Groteske für McCarthy und Kelley?

Jelinek interessiert v.a. der Zusammenhang von Pathos und Ironie – die Verknüpfung von Hohem und Niederm, der ständige Wechsel der Register. Sie definiert ihr eigenes Verfahren in Bezug auf Einar Schleefs Theaterarbeiten. Bewundert sie bei ihm den Mut zum Pathos, sei Pathos für sie in ihrem eigenen Schreiben nur erträglich, wenn es durch Ironie gebrochen wird. Wie gehen McCarthy und Kelley mit Pathos und Ironie um? Spielt Pathos in ihren Arbeiten eine Rolle?

Die Parodie ist für unsere Diskussion deshalb so interessant, weil sie im Kontext der performativen Künste besondere Möglichkeiten bietet, die von Jelinek, McCarthy, Kelley, aber auch anderen bildenden KünstlerInnen wie Cindy Sherman, Elke Krystufek und VALIE EXPORT ausgelotet werden. Damit möchte ich die Klammer schließen und zum Beginn meines E-Mails zurückkommen, nämlich dem Spannungsfeld von Gender und Komik. Parodie wird gegenwärtig gerne eingesetzt, um gender identity und gender performance zu befragen. Judith Butler hält in *Das Unbehagen der Geschlechter* fest: „Indem die Travestie die Geschlechteridentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher – wie auch ihre Kontingenz.“ (S. 203) Geschlechter-Parodie macht auf diese Weise bewusst, dass es kein Original gibt, das der Kopie vorausgeht. Jelineks Schreiben ist von Beginn an daran interessiert, jeden Glauben an „Natürlichkeit“ und an die Möglichkeit eines „Originals“ oder des „Originären“ zu zerstören. Parodie und Gender-Parodie durchziehen ihr Werk (z.B. *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*), Gender-Parodien finden aber auch in die performativen Arbeiten Eingang, die Jelineks Texte heranziehen. Elke Krystufeks Performance zu *Lisas Schatten* arbeitet z.B. mit Gender-Parodien und generiert daraus komisches Potential.

Beste Grüße,

Teresa

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Fiona McGovern

Datum: 15.1.2018, 13:16

An: Teresa Kovacs

Liebe Teresa,

vielen Dank für deine produktiven Anknüpfungspunkte und weiterführenden Überlegungen. Lass mich die von dir aufgeworfenen Fragen der Reihe nach durchgehen.

1. Zum Schauerhaften

Die Ästhetik des Schauerns und Schauderns spielt auf jeden Fall auch bei McCarthy und Kelley eine Rolle. Was mir als erstes in den Sinn kommt, ist Kelleys Ausstellung *The Uncanny*, die er 1993 zum ersten Mal im Rahmen der niederländischen Großausstellung *Sonsbeek 93* als seinen künstlerischen Beitrag gezeigt hat. Sie umfasste 400 Objekte und Fotografien, darunter medizinhistorische Kuriosa, dokumentarisches Material aus Polizeiarchiven, zeitgenössische Skulpturen und diverse Sammelobjekte aus Kelleys Privatbesitz wie Schnapsgläser und Plattencover. Während diese erste Fassung der Ausstellung in ihrem Display an Wunderkammern orientiert war, unterlag das Display der zweiten Fassung, die 2004 zunächst in der Tate Liverpool und dann im mumok in Wien gezeigt wurde, stärker taxonomischen Kriterien. Es gab etwa eine Sektion, die nur liegende figurative Skulpturen enthielt, unter denen sich beispielsweise auch McCarthys *Garden Dead Men* (1992-94) befand. Ekel, Schaudern, aber ebenso der Impuls zu lachen lagen hier wortwörtlich nah beieinander.

Kelley entwickelt in seinem in diesem Zusammenhang verfassten Essay *Playing with Dead Things* eine ganze Kunstgeschichte des Unheimlichen, ausgehend von dem Anfang der 1990er Jahre wieder aufkeimenden Interesse an figurativer Skulptur. E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* beispielsweise, der in den von dir genannten Ausführungen zur Grotteske von Oesterle vorkommt, spielt über den Umweg von Sigmund Freud auch hier eine Rolle. Die von Kelley für *The Uncanny* vorab getätigten Recherchen gingen aus der gemeinsam mit McCarthy realisierten Videoarbeit *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone* (1992) hervor, in denen passenderweise die alpine Kultur ebenfalls eine Rolle spielt, wenn auch die Schweizerische.

Doch auch schon frühere Arbeiten Kelleys sind von einer Auseinandersetzung mit dem Dämonischen und Übersinnlichen geprägt wie etwa die mehrteilige Papierarbeit *The Poltergeist* (1979), die gemeinsam mit David Askevold entstand. Ein einige Jahre später erscheinender Aufsatz war „Urban Gothic“ gewidmet.

Für McCarthy lässt sich ähnliches sagen. Die Kombination von Horrorelementen und Humor durchzieht letztlich sein gesamtes Oeuvre. Man denke etwa an seine Installation *The Garden* (1991-92) sowie seine frühen Videoarbeiten generell.

2. Zur politischen Funktion der Groteske

Beide Künstler beziehen bzw. bezogen sich in ihren Arbeiten auf die amerikanische Alltagskultur und jeweils aktuelle gesellschaftlich-politische Lage. So kommen bei McCarthy beispielsweise Figuren wie Osama Bin Laden, George W. Bush, aber auch ikonische Figuren von Walt Disney immer wieder vor; oftmals ins Grotesk-Perverse verzerrt. Cary Levine hat in seinem sich auf den Titel von einer Arbeit Kelleys beziehenden Buch *Pay for your Pleasures* das Groteske sogar als die zentrale Gemeinsamkeit von Kelley, McCarthy sowie Raymond Pettibon herausgestellt. Er hebt dabei den subversiven, herkömmliche Ordnungen und Hierarchien aufbrechenden Aspekt der Groteske hervor und nennt sie in Bezug auf die Praxis der drei genannten Künstler „a kind of anti-utopian consciousness-raising“, das sich klar von den vorherrschenden Diskursen der Zeit unterscheidet. Kelley selbst schreibt in seinem Text *Foul Perfection* über das Groteske in Abgrenzung von der Karikatur folgendes: „In caricature, distortion serves a specific purpose, in most cases to defame, while in the grotesque it is done for its own sake, as a formalized displacement of parts. It's only purpose is to surprise the viewer.“ Anders wiederum als bei den Wiener Aktionisten findet bei ihnen keine Mystifizierung statt, die Groteske, und da würde ich Levine wiederum zustimmen, ist immer zugleich erfreuend wie zerstörend. In dieser Ambivalenz liegt auch ihre politische Sprengkraft. Die Betrachter*innen, wie Levine ausführt, müssen sich weit eher über ihre eigenen Werte klar werden, als dass sie über die der Künstler urteilen, ergo „pay for their pleasures“.

3. Zum Pathos und zur Parodie

Sowohl McCarthy als auch Kelley arbeiten gezielt mit Effekten. Ihre Arbeiten sind geradezu darauf angelegt, bestimmte Reaktionen – Ekel, Lachen, Verstörung – bei den Betrachter*innen auszulösen, sie teilweise bewusst zu provozieren und ihnen die Absurditäten unserer Gegenwart vorzuführen. Bei den Vorarbeiten zu *The Uncanny* bezieht sich Kelley sogar direkt auf die Warburgsche Pathosformel, indem er Abbildungen figurativer Objekte unterschiedlichster Provenienz sortiert nach einzelnen Schlagworten auf Pinnwänden zusammenstellt. Ihm geht es gerade in der Ausstellung auch um Überzeugungsarbeit, schließlich will er seine Theorie des Unheimlichen in der Kunst über diese Ausstellung vermitteln. Bezüglich des Stichworts der Parodie fällt mir ad hoc Paul McCarthys Ausstellung *LaLa Land: Parody Paradise* ein, die u.a. 2005 im Münchner Haus der Kunst zu sehen war. Sie ließ sich in der Tat als eine einzige Parodie auf Kunst, Film und den Traum vom amerikanischen Empire lesen.

Was die Genderdimension von Humor betrifft, würde ich aus kunsthistorischer Sicht gerne noch folgendes ergänzen: Es ist tatsächlich ein noch recht junges Phänomen, Künstlerinnen offen Humor zuzuschreiben. 1993 gab es beispielsweise in Dortmund eine Ausstellung mit dem Titel *Femme Total. Die Subversion des Lachens* und 2012 eine in Bremen mit dem Titel *Gnadenlos. Künstlerinnen und das Komische*, wobei letztere erstere als Bezugspunkt erwähnt und immer noch betonen muss, dass eine Auseinandersetzung mit diesem Thema nach wie vor ein großes Manko ist. Gerade weil das Bild der Feministin als humorlos geprägt war, rücken etwa die Guerrilla Girls, eine anonym agierende, feministische Aktionsgruppe aus den USA, Humor in den Fokus ihrer Tätigkeiten. Humor kann aber auch als eine Strategie verstanden werden, um mit der jeweiligen Gegenwart klar zu kommen. Einer von Jenny Holzers *Truisms* beispielsweise heißt „Humor is a release“. Er wirkt befreiend und birgt emanzipatorisches Potenzial.

Abschließend hätte ich noch ein, zwar Fragen zurück an dich, die mir in Bezug auf deine letzte Mail in den Sinn kamen: Vielleicht kannst du es noch etwas konkreter fassen, wann genau kommt bei Jelinek eigentlich das Komische zum Einsatz? Und, platt gesagt, was bringt ihr die Referenz auf McCarthy und Kelley? Inwiefern bereichert die Referenz auf die beiden ihre Stücke bzw. Texte? Oder geht es letztlich primär um eine Form der Respekterweisung oder des gezielten Evozierens einer Nähe? Und, last but not least, würdest du sagen, dass es bei Jelinek ebenfalls dieses Moment der Perversion à la *Pay for your pleasures* gibt?

Beste Grüße,

Fiona

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Teresa Kovacs

Datum: 17.1.2018, 20:59

An: Fiona McGovern

Liebe Fiona,

vielen Dank für deine Erläuterungen und das Abarbeiten meiner zahlreichen Fragen.

In diesem Sinne möchte auch ich auf deine Fragen eingehen, wobei ich manchmal weniger Antworten als eher Überlegungen beisteuern werde: Deine Frage, wann genau das Komische bei Jelinek zum Einsatz kommt, lässt bei mir sofort die Frage entstehen, wann das Komische

bei Jelinek eigentlich nicht zum Einsatz kommt. Komische Verfahren durchziehen ihr gesamtes CEuvre, auch, wenn das oftmals nicht erkannt wurde/wird. Das beginnt auf der Ebene des Sprachspiels – der Kalauer ist bei Jelinek z.B. nicht wegzudenken – und führt bis zum Aufgreifen von komischen Gattungen wie „Singspiel“, „Posse“ und „Komödie“. Das Komische dient Jelinek als Mittel, scheinbar natürliche Ordnungen als konstruierte zu entlarven und Machtstrukturen aufzubrechen. Ähnlich wie McCarthy und Kelley geht es ihr darum, idyllische Bilder und Identitätskonstruktionen zu verzerren und zur Kenntlichkeit zu entstellen. So zitiert sie z.B. in *Die Liebhaberinnen* immer wieder Sätze über Heimatliebe, Liebe und Reinheit – wie sie in Heimatfilmen und Heftchenromanen nach 1945 für ein breites Publikum produziert wurden –, um diese im Laufe des Textes zu verzerren und als Floskeln zu entlarven. Jelinek zieht groteske Mittel heran, um das Monströse, die Gewalt und Aggression, die diese Bilder verdecken sollen, offenzulegen. Das bringt mich nun auch gleich zu deiner Frage, inwiefern man auch bei Jelinek von Perversion sprechen kann. Unter Berücksichtigung von Ed Nymans Theorie der Groteske als Perversion (in dem Sinn, dass sie Normen entstellt und verfremdet), kann man den Begriff sicherlich auch auf Jelinek beziehen. Wenn Nyman von einer Strategie der Entweihung und Schändung spricht, dann muss ich dahingehend bei Jelinek nicht nur an ihre kritische Auseinandersetzung mit Religion, Kirche, österreichischer Tradition etc. denken, sondern auch mit dem literarischen Kanon. Ganz deutlich wird das etwa bei ihren Sekundärdramen *Abraumhalde* und *Faust In and out* zu Lessings *Nathan der Weise* und Goethes *Urfaust*, wo sie gezielt daran arbeitet, in diese „Heiligtümer“ einzudringen und sie zu stören und schließlich zu entweihen, jedoch ohne selbst zur Norm zu werden – zentrale Strategie der Sekundärdramen ist es, die Ausnahme und das „Andere“ zu bleiben. Im Sinne Nymans also die perverse Anti-Norm zu sein, die die Deformation der Norm bewirken kann. Gleichzeitig nutzt sie die Groteske, um gesellschaftliche Perversionen zu entlarven und auf Normabweichungen aufmerksam zu machen, die sie gewahrt wissen will (wenn es z.B. um Rassismus, Antisemitismus, Sexismus etc. geht). Grundsätzlich muss festgehalten werden, dass Jelinek das Komische nicht nur als subversive Strategie heranzieht, sondern dass sie das Komische auch im Kontext der Macht diskutiert – wiederholt z.B. zitiert sie immer noch von breiten Teilen der Gesellschaft akzeptierte „Männerwitze“, um die brutale Seite solcher Witze sichtbar zu machen. Darüber hinaus kritisiert sie genau das, was du hinsichtlich bildender Künstlerinnen festgehalten hast, nämlich dass Frauen und spezifisch Feministinnen jeder Humor abgesprochen wurde bzw. bewusst nicht verstanden werden wollte.

Zu deiner Frage, ob Referenzen auf McCarthy und Kelley Jelineks Arbeiten bereichern oder ob es primär um Respekterweisung geht: Jelinek ist besonders interessiert an komischen Verfahren

der performativen Künste. Sie begreift das Komische als performatives Phänomen, das nicht nur die Sprache und das Wort, sondern auch andere Elemente wie den Körper etc. betrifft. Hier konnte sie, denke ich, sehr produktiv an die performativen Arbeiten McCarthys und Kelleys anknüpfen und eine gewisse komische Körperlichkeit in ihre Texte integrieren.

Andererseits geht es ihr um die komische Wirkung von Bildern, wo sie ebenfalls sehr produktiv bei McCarthy und Kelley anknüpfen kann. Ich meine damit nicht nur die ihre Texte prägenden Sprachbilder, sondern auch die tatsächliche Bildproduktion Jelineks. Das zeigt sich bereits bei ganz frühen Arbeiten wie dem Film *Ramsau am Dachstein*, wo sich die Autorin selbst als groteske Figur im Bild positioniert, um die idyllische Alpenlandschaft zu stören. Grotesk in dem Sinn, dass sie bewusst die Anti-Norm bildet und dem in Österreich dominierenden idyllischen Heimatbild, das sich u.a. aus einer besonderen Naturverbundenheit generiert, eine absolute Künstlichkeit entgegenstellt und sich als Frau in dieses Bild einschreibt, die alle negativen Elemente von Stadt, Moderne, Avantgarde etc. in sich vereint.



Elfriede Jelinek im Fernsehfilm *Ramsau am Dachstein*, 1976

Wir können das aber auch z.B. anhand der Montage von Bildern innerhalb der auf ihrer Website publizierten Texte beobachten oder an ihren Mini-Installationen wie dem Cover von *Bambiland* oder den Stofftier-Installationen, die sie diversen Texten auf ihrer Website beifügt. Ein weiteres Beispiel für die Bereicherung von Jelineks Arbeiten durch McCarthy und Kelley wäre die spezifische Materialität ihrer Arbeiten (Plüsch, Nylon, Plastik etc.). Diese Materialien haben schließlich auf komische Inszenierungsformen im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus eingewirkt. V.a. Nicolas Stemann hat das komische Potential der von Jelinek in ihren Texten genannten Materialien erkannt und auf der Bühne immer wieder zum Einsatz gebracht, etwa in seinen Inszenierungen von Jelineks *Wut*, *Abraumhalde* oder *Ulrike Maria Stuart*.



Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks *Wut*, Münchner Kammerspiele 2016



Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks *Abraumhalde*, Thalia Theater Hamburg 2009



Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, Thalia Theater Hamburg 2006

Wie aber würdest du das bewerten? Das ist jetzt der Blick der Literaturwissenschaftlerin auf die Beziehung McCarthy, Kelley, Jelinek. Wie siehst du das aus Perspektive der Kunstgeschichte?

Ich würde sehr gerne auch noch auf VALIE EXPORT und Elke Krystufek zu sprechen kommen: Welche komischen Verfahren sind in ihren Arbeiten dominierend? Anders als bei McCarthy und Kelley, wo die Rezeption ja eine einseitige ist, da ich nicht denke, dass McCarthy Jelineks Texte kennt bzw. Kelley ihre Texte kannte, stellt sich hier die Frage, ob du meinst, dass VALIE EXPORTs und Elke Krystufeks Bezugnahmen auf Jelinek eher Ehrerweisungen sind oder ob ihre Arbeiten tatsächlich durch komische Verfahren, die wir bei Jelinek finden, bereichert werden. Und ob du umgekehrt glaubst, dass Jelineks Schreiben durch komische Verfahren VALIE EXPORTs oder Elke Krystufeks geprägt ist.

Beste Grüße,

Teresa

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Fiona McGovern

Datum: 22.1.2018, 14:24

An: Teresa Kovacs

Liebe Teresa,

danke dir für all deine Ausführungen. Das macht in der Tat Lust auf mehr und klingt für mich sehr nachvollziehbar. Da ich selbst neben der Kunstgeschichte auch aus der Vergleichenden Literaturwissenschaft komme, würde ich meine Perspektive letztlich gar nicht so strikt von deiner trennen. *Die Liebhaberinnen* habe ich vor kurzem erst gelesen, gerade diesbezüglich kann ich dir also voll zustimmen.

Die Referenz auf McCarthy und Kelley hilft Jelinek womöglich auch, bestimmte Aspekte ihres Schreibens wie eben den der Groteske noch eindrücklicher zu vermitteln. D.h., so meine Vermutung, sie stellt durch die Referenz ganz gezielt eine Nähe zu Künstlern her, die mit vergleichbaren Mitteln arbeiten und genau dafür – ohne große Diskussion – Wert geschätzt werden. Ich finde es einen sehr interessanten Punkt, dass dies eben nicht nur über das Bildmaterial und die performative Inszenierung ihrer Texte geschieht, sondern, wie du schreibst, auch durch die spezifische Materialität ihre Sprache.

Im Unterschied dazu sind VALIE EXPORT und in etwas geringerem Maße auch Elke Krystufek sicherlich eher als gleichberechtigte und lokale Gegenüber zu verstehen. Ich denke, dass der Wiener Kontext hier eine große Rolle spielt und die spezifisch österreichische Traditionslinie des Feminismus. Da sich meine Kenntnisse hiervon allerdings etwas in Grenzen halten, kann ich bei der Beantwortung deiner Fragen leider nur im Vagen verbleiben, um mich nicht ganz auf Glatteis zu begeben.

Festhalten lässt sich sicher, das EXPORT mit Formen der direkten Konfrontation arbeitet, die gleichermaßen von (teils) aggressiver Provokation und pointiertem Witz getragen sind. Man denke an ihre frühen Arbeiten wie das *Tapp- und Tastkino* sowie *Aktionshose: Genitalpanik* aus dem Jahr 1969. Gerade die Wirkung letzterer hat bis heute nichts eingebüßt. Beide Arbeiten sind auch vor dem Hintergrund des Wiener Aktionismus zu sehen und setzen dessen doch eher chauvinistischem Frauenbild ein emanzipiertes gegenüber. Die etwas späteren Fotoarbeiten mit Nachstellungen von bekannten Gemälden christlicher Motive wie die Frau mit Staubsauger nach Cranach sind eine ebenso bissige wie humorvolle Attacke auf das Klischee der zur „Heiligen“ stilisierten Hausfrau dieser Zeit. Diese Fotografie etwa entstand kurz nach dem Erscheinen von Jelineks *Liebhaberinnen* und weist in der Thematik eine klare Parallele auf.

Zudem hat sich EXPORT beginnend mit der Annahme eines von einer Zigarettenpackung stammenden Künstlernamens selbst zu einer Marke stilisiert. Gerade dieser Aspekt erscheint mir in Bezug auf Jelinek interessant. Ihr wird ja ähnliches nachgesagt, etwa durch die

Inszenierung ihrer Schriftstellerinnenporträts, ihrer sehr bedacht gewählten Kleidung und Frisuren sowie durch das Wechselspiel von Präsenz und Absenz wie etwa bei der Verleihung des Nobelpreises. Das aktuelle Startbild von Jelineks Website zeigt übrigens drei Stofftiere in dem „Bubble Chair“ des finnischen Designers Eero Aarnio zentral im Vordergrund, während sie nur mit abgewandten Kopf im rechten Hintergrund zu sehen ist. Dieses in ihren privaten Wohnräumen aufgenommene Bild existiert in diversen Varianten und aus verschiedenen Jahrzehnten, wobei sie sonst in dem für sie geradezu ikonisch gewordenen, transparenten Kugelsitz zu sehen ist. Vor dem Hintergrund unseres Austausches lassen sich diese Plüschtiere kaum noch in aller Harmlosigkeit betrachten.

Bei Krystufek habe ich eher den Eindruck, dass es sich um eine einseitigere Form der Ehrerweisung handelt. Die mir vorliegende Aufnahme ihrer Inszenierung von *Lisas Schatten* erscheint mir wie eine zeitgenössische, genderqueere Adaption von Jelineks Vorlage aus den späten 1960ern. Anders als bei EXPORT kommt hier zudem ein stärker intergenerationaler Aspekt ins Spiel. Für die performende und schreibende Generation von Krystufek ist Jelinek sicherlich eine ebenso zentrale Orientierungsfigur wie EXPORT es innerhalb der feministischen Künstlerinnen-Avantgarde ist. Aber bitte korrigiere mich, falls du das anders siehst bzw. mehr darüber weißt.

Mit besten Grüßen,

Fiona

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Teresa Kovacs

Datum: 26.1.2018, 01:22

An: Fiona McGovern

Liebe Fiona,

vielen Dank für deine Gedanken zu EXPORT und Krystufek, denen ich nur zustimmen kann. Einhängen möchte ich gerne bei deinen Anmerkungen zu den späten Fotoarbeiten, die bekannte Motive nachstellen. Hier wird einmal mehr deutlich, welche zentrale Rolle das Zitat und die Parodie bei allen genannten KünstlerInnen spielt.

Ich möchte zum Abschluss unseres E-Mail-Wechsels gerne noch konkreter auf VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek eingehen, weil es zwischen diesen beiden Künstlerinnen des

Öfteren zur tatsächlichen Zusammenarbeit kam. EXPORT hat mit Jelinek den Film *Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88* gedreht, Jelinek hat zu EXPORTs Performance-Film *I turn over the pictures of my voice in my head* (2008) den Essay *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*. Zu Valie Exports Performancefilm „*I turn over the pictures of my voice in my head*“ verfasst und sich in mehreren Essays intensiv mit EXPORTs Arbeiten auseinandergesetzt. Darüber hinaus gab es Pläne für eine gemeinsame Verfilmung von Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*, die allerdings nicht realisiert werden konnte. Wie Jenny Schrödl in ihrem im Jahrbuch des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums erschienenen Artikel *Stimmlichkeit und Weiblichkeit* zu Recht festhält, legt EXPORTs Performancefilm *I turn over the pictures of my voice in my head* auf parodistische, ironische, aber auch schmerzvolle Weise Mechanismen weiblicher Identitätserzeugung und -tradierung offen, indem sie mittels eines in die Kehle eingeführten Laryngoskops die Stimmlippen der Sprecherin sichtbar macht. Jelineks Essay reagiert auf diese Offenlegung der Bedingung weiblichen Sprechens und verwendet in ihrem Essay ebenfalls komische Verfahren der grotesken Verzerrung und Verschiebung, um sich dieser Frage zu nähern:

Die Organe der Frau repräsentieren ja nicht, sie können es nicht, dieses Sprechen aber kann das, indem es seine Quelle zeigt, die Stimme. Man sieht bei der Frau: nichts, man schaut in sie hinein, aber man sieht das Nichts, man schaut das Nichts an, das sich selbst repräsentieren muß, weil es kein anderer tut. Dieses Nichts, das die Frau ist, – sie ist ja nicht repräsentationsfähig, in vielen Kulturen wird sie versteckt, was aber unnötig ist, sie ist ja ohnedies schon von je her nichts, warum also ein Nichts auch noch verbergen? (Jelinek 2009)

Bekannte Floskeln und Geschlechtsstereotype zitierend steigert Jelinek diese ins Überdimensionale und entstellt sie dadurch – wie sie es selbst einmal beschrieben hat – „zur Kenntlichkeit“. Auch das Abjekte spielt sowohl bei EXPORT als auch bei Jelinek eine zentrale Rolle und lässt wiederum Verbindungen zum Komischen bei McCarthy und Kelley herstellen. In EXPORTs Film sieht man nicht nur den Speichel, der sich im Laufe des Sprechens um die Stimmlippen ansammelt, sondern man hört auch immer Geräusche wie Schluckversuche, die den Speichel auch auf der auditiven Ebene bemerkbar machen. In Jelineks Essay etwa heißt es:

Das Außen ist doch da, bitte, Stimme, komm! Sie kann ja immer kommen, aber nur durch dieses kleine Gerät, das die Stimm-Schamlippen entblößt, umtost von Speichel, von Säften, die das einzige Repräsentationsmittel der Frau sind, etwas Flüssiges, das man sonst kaum je zu sehen kriegt (umso neugieriger ist man drauf! Man möchte sofort hineinschauen. Bitte – können Sie haben!) (Jelinek 2009)



http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=4107 (28.2.2018)

Auch in *Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88* finden wir komische Verfahren. In diesem 15-minütigen Film sehen wir Jelinek sitzend vor ihrem privaten Fernsehgerät die Nachrichtensendung *Zeit im Bild* vom 18.8.1988 schauend und ironisch kommentierend. Jelineks Wiederholungen des eben in der Sendung Gesagten, die das Gesagte oftmals minimal verschieben und transformieren, sowie ihre Kommentare entfalten zutiefst komisches Potential. Darüber hinaus – darauf hat Ramon Reichert in seinem ebenfalls im Jahrbuch des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums erschienen Artikel zum Film hingewiesen – kann die Inszenierung von Jelinek vor dem TV-Gerät als Parodie auf die gesellschaftliche und politische Ebene des Fernsehens gelesen werden, das die Kernfamilie mit dem Vater im Zentrum pünktlich zur Prime Time zusammenführt.

Ich denke der E-Mail-Wechsel hat deutlich gemacht, dass Jelinek komische Strategien und Verfahren der bildenden Kunst nutzt und in das Medium Text integriert bzw. übersetzt. Das Theatrale ihrer Theatertexte entsteht u.a. durch das Einschreiben komischer Performances, die z.B. den Körper immer schon mitdenken. Darüber hinaus überschreitet sie Gattungs- und Textgrenzen, indem sie etwa Fotos von eigenen Installationen in ihre Texte montiert. Da das Komische bei Jelinek deutlich an das Spiel mit dem Spannungsverhältnis von Original und

Kopie, an das Zitat und die Parodie gekoppelt sind, sind Intermedialität und Komisches in ihrem Werk auf engste Weise verbunden. Ich denke, dass du in deinem ersten Mail einen zentralen Punkt angesprochen hast und dass genau hier die Forschung in Zukunft ansetzen muss, die sich mit komischen Verfahren der bildenden Kunst bei Jelinek beschäftigen will: wir müssen zunächst daran arbeiten, das Komische nicht weiterhin v.a. in Arbeiten männlicher Künstler zu verorten, sondern wir müssen Traditionslinien aufzeigen und auf das bislang bewusst übersehene komische Potential in Arbeiten bildender Künstlerinnen aufmerksam werden. Einen Namen, den ich an dieser Stelle einbringen möchte, ist Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, eine zentrale Vertreterin des New York Dada und Pionierin feministischer Performances. Ihre Arbeiten haben sich immer komischer Verfahren bedient, um Anfang des 20. Jahrhunderts geltende Normen subversiv zu unterlaufen und in Frage zu stellen. Ich denke, erst wenn akzeptiert und anerkannt wird, dass sich auch weibliche Künstlerinnen immer schon komischer Verfahren bedient haben, schaffen wir es, auch bei zeitgenössischen Künstlerinnen und Autorinnen wie VALIE EXPORT, Elke Krystufek und Elfriede Jelinek in der Forschung nicht immer wieder dort anfangen zu müssen, überhaupt zu zeigen, dass das Komische für ihre Arbeiten eine (zentrale) Rolle spielt, sondern tatsächlich stärker darauf zu fokussieren, wie das Komische bei ihnen aufgegriffen wird.

Nun bin ich noch sehr gespannt auf deine Perspektive, auf Anmerkungen und Anstöße von deiner Seite.

Alles Liebe,

Teresa

Betreff: Komik bildende Kunst

Von: Fiona McGovern

Datum: 29.1.2018, 12:14

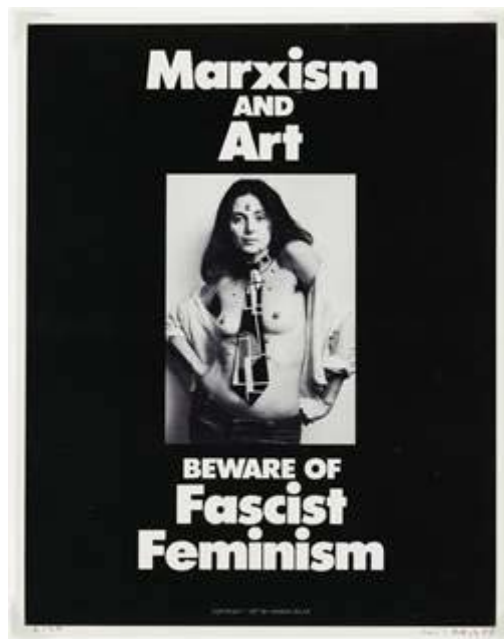
An: Teresa Kovacs

Liebe Teresa,

nochmals vielen Dank für deine Ausführungen und Denkanstöße.

Es hat mich richtig gefreut zu lesen, dass es diesen fortlaufenden Austausch zwischen EXPORT und Jelinek gegeben hat bzw. gibt. Dass diese Formen der Solidarität und der Zusammenarbeit so wenig bekannt sind, sagt ja auch schon etwas. Von daher würde ich dir ganz Recht geben,

wenn du schreibst, dass wir andere Traditionslinien aufzeigen müssen. Traditionslinien, die mitberücksichtigen, dass Feminismus und Humor sich eben nicht ausschließen. Und Traditionslinien, wie ich ergänzen möchte, die über das klassische Lehrer-Schüler-Verhältnis hinausgehen. Danke auch für den Hinweis zu Elsa von Freytag-Loringhoven in diesem Zusammenhang. Es geht in eine etwas andere Richtung, aber mir fällt dazu ein Poster von Hannah Wilke ein, mit dem sie sich gegen ein allzu festgefahrenes Künstlerinnen-Bild, gerade auch von feministischer Seite wehrt:



Die Liste der Beispiele von Künstlerinnen, die mit Humor arbeiten, ist letztlich aber wirklich lang. Viele der heute bekannten Arbeiten feministischer Kunst sind, denke ich, gerade so wirkungsvoll und eingängig, weil sie – wie du auch geschrieben hast – mit Elementen wie Ironie oder Parodie arbeiten. Es ist daher besonders das emanzipatorische, ja subversive Potenzial des Humors, das in diesem Zusammenhang eine große Rolle spielt.

Eine Künstlerin, die ich abschließend gerne noch ins Spiel bringen möchte, ist Ellen Cantor. Jelinek nicht ganz unähnlich, arbeitete auch sie in ihren Zeichnungen, Gemälden, Skulpturen, Filmen und Videos mit Mitteln der Pornographie, bediente sich bekannter Filmzitate und anderer Verweisen auf Massenkultur und Politik. Besonders eindrücklich geschieht dies etwas in dem erst posthum fertiggestellten Film *Pinochet Porn*, der die Geschichte von fünf Kindern erzählt, die unter dem Regime von General Augusto Pinochet in Chile aufwachsen. In dem in London und New York gedrehten Film spielt auch Cantors „Community“ eine zentrale Rolle, da es sich um die hierin auftauchenden realen Figuren durchweg um Freunde oder

Arbeitskolleg*innen handelt. Und, ein vielleicht nicht ganz uninteressantes Detail aus ihrer Ausstellungsgeschichte: Die einzige zu Lebzeiten stattfindenden Überblicksausstellung von Cantors Videoarbeiten lief unter dem Titel *My perversion is the belief in true love* 1999 in der Kunsthalle Wien.

Bleibt mir an diesem Punkt, mich noch einmal ganz herzlich für diesen produktiven Austausch zu bedanken. Ich denke – und da schließe ich mich dir an –, dass sehr deutlich geworden ist, dass das Interdisziplinäre bzw. Intermediäre ein weiterer Aspekt alternativer Traditionslinien ist, den wir bei unserer Arbeit im Auge behalten sollten. Jetzt hoffe ich nur noch, dass ich es bald mal wieder nach Wien schaffe und wir uns dort dann auch mal in persona begegnen.