

KUB 2021.01

Jakob Lena Knebl und Ashley Hans Scheirl über ihre Werke im Kunsthaus Bregenz, 2020

Erdgeschoss

Die gescheiterte Hoffnung

Knebl und Scheirl beziehen sich hier auf das Gemälde *Das Eismeer* von Caspar David Friedrich, das lange fälschlicherweise als *Die gescheiterte Hoffnung* betitelt wurde. Das Gemälde entstand 1823 bis 1824, in der Zeit des Vormärz in Deutschland, einer geschichtlichen Epoche der Revolutionen einerseits und restaurativer Unterdrückungspolitik andererseits. Das Eismeer ist Ausdruck der zerborstenen Hoffnung auf politische Neuerung. Knebl und Scheirl übersetzen es als Installation in den Raum und verbinden es mit der aktuellen Krise. Die Installation thematisiert somit zwei Epochen der mitteleuropäischen Geschichte, in denen sich politische, soziale und technologische Umwälzungen gegenseitig dynamisieren und neue Umgangsweisen mit dem Körper und soziale Verhaltensformen erfunden werden: die Entstehungszeit des Gemäldes und die Erfahrung des Lockdowns des Jahres 2020.

Auch heute wird das öffentliche soziale Leben reduziert und in den privaten und virtuellen Raum zurückgedrängt. Letzteres ist durch neue Kommunikationsformen möglich. Diese erfüllte im 18. Jahrhundert die Form des Briefeschreibens, eine Kommunikationsweise, die trotz körperlicher und räumlicher Distanz zwischenmenschliche Affekte hervorrufen, zu Freundschaften führen und eine romantische Liebe einläuten konnte.

Die Malerei im 19. Jahrhundert, beispielhaft Caspar David Friedrichs Gemälde, konnte ein apokalyptisches Lebensgefühl mithilfe ästhetischer Abstraktion vermitteln.

Von einer plötzlich eintretenden dystopischen Realität erschüttert, muss sich die Gesellschaft neu erfinden.

Besucher*innen werden Teil der Installation, wenn sie durch die Landschaft des Eismees wandern, die sich in den spiegelnden Wänden ins Unendliche ausdehnt. Sie können auf einem eisblauen Sofa Platz nehmen, das gekippt ist und an das gestrandete und sinkende Schiff auf dem Bild *Das Eismeer* erinnert. Eisglaslampen aus den 1960er und 1970er Jahren hängen an den spitzen Scherben der Eisschollen. Sie werfen unheimliche Lichter in die neblige Luft. Manchmal schneit es.

Plakate, Manifeste und Flugblätter aus der Zeit vor der Märzrevolution sind im Raum verteilt.

1.Obergeschoss

Konkret

Jakob Lena Knebls sinnliche Installationen sind von der Design- und Kunstgeschichte inspiriert. Sie bezeichnet sie als »Begehrensräume«.

In ihnen setzt sie sich mit den Beziehungen zwischen Mensch und Ding, unterschiedlichen Stilen, Kontexten, Medien, Genres und der Vermischung von Objekten der High-and-Low-Kultur auseinander. Diese werden zu Co-Agenten neuer Identitätskonstruktionen.

Auf den Paravants an der linken und rechten Seite des Raums sind Rokoko-Anrichten zu sehen. Diese bilden die Klammer der Installation *Konkret*.

Das Rokoko ist in erster Linie ein Dekorationsstil, es wird nur bedingt als eigene Stilepoche der europäischen Kunst betrachtet. Innenarchitektur und Kunstgewerbe rücken ins Zentrum. Während der Barock noch ein absolutistisches Herrschertum präsentiert, ist der Stil des Rokoko, basierend auf der Rocaille (Muschelwerk) anmutig, er besitzt Leichtigkeit und eine Vorliebe für Asymmetrie, auch spielt er mit einer erotischen Ästhetik.

Im Zentrum der Szene befindet sich ein überdimensionaler Setzkasten, der mit Objekten von Curtis Jere, brutalistischen Lampen, Ikebana-Objekten und Puppen-skulpturen von Knebl befüllt ist. Der Setzkasten ist eine Art Regal, ein Möbelstück, das ausschließlich die Funktion hat, Nippes zu präsentieren – ursprünglich der Kasten des Schriftsetzers wird zum Sinnbild von »Low Culture«.

Die großen Strumpfblumenobjekte aus pulverbeschichtetem Stahl sind inspiriert von einer für die 1970/80er Jahre typischen Handarbeit.

Auf den Tapeten an den Rückwänden sind Fotos brutalistischer Architektur zu sehen, die als Kulisse für Knebls Selbstinszenierung als Sarah Kay dienten. Zudem bestücken die Szene eine Illustration und eine Puppe aus den 1970er Jahren, deren romantische, konservative Ästhetik in ihrer Überzeichnung selbst kritische Geister, die mit ihr aufgewachsen sind, noch im Erwachsenenalter in Bann hält.

2. Obergeschoss

Seasonal Greetings

Ein begehrtes Märchenbuch – eine Hexenszenarie. Wir begegnen ambivalenten Zuschreibungen und Vereinnahmungen der Figur der Hexe.

Die Visualisierung dieser Figur verweist hier auf unterschiedliche Kontexte.

In feministischen Strömungen wurden die Hexenprozesse als Teil des patriarchalen Systems definiert und die Hexe zum Rollenmodell weiblicher und queerer Selbstermächtigung. Heute ist eine junge Szene in den Social Media, in Serien und auf Demonstrationen zu beobachten, die die Hexe zum Vorbild hat.

Die nationalsozialistische Propaganda instrumentalisierte die Figur der Hexe für die Behauptung, die katholische Kirche hätte altgermanisches Erbe vernichtet. Heinrich Himmler, der eine Vorfahrin unter den Opfern der Hexenverfolgungen wählte, initiierte 1935 ein staatlich-wissenschaftliches Sonderprojekt zur Erforschung der Hexenverfolgung seit dem Mittelalter, die »Hexenkartothek«.

»Hexen-Blätter«, Karteibögen mit den Namen der Opfer und den angewandten Foltermethoden, wurden angelegt. Aus den tausenden Karteikarten haben wir die Hexenprozesse herausgesucht, die sich in Vorarlberg zugetragen haben. Der Hut der Hexen soll auf den »Judenhut« zurückgehen, der im Mittelalter spitz zulief und eine breite Krempe hatte. Er verweist auf die Tatsache, dass nicht nur Frauen als Hexen ermordet wurden. Etwa ein Drittel der Opfer waren Männer, entweder Juden oder unliebsame Kritiker und Gegner. Im Mittelalter wurden Menschen aus der jüdischen Gemeinde ausgegrenzt, indem sie gezwungen wurden, diesen Hut zu tragen. Möglicherweise wurde diese Hutform zu einem Kennzeichen für stigmatisierte Menschen.

Das Bierbrauen war lange Zeit Sache der Frauen, bevor es ein Gewerbe wurde. In der komplizierten und langwierigen Bierherstellung, in der viele Zutaten verarbeitet werden wie auch das Bilsenkraut, das halluzinierende Zustände auslösen kann, gab es im Mittelalter immer wieder Brauprozesse, die fehlschlügen. Dadurch geriet das Bier in den Verruf, von den Frauen verhext worden zu sein. Hinzu kam, dass man bis zur Neuzeit wenig über den Brau- und Gärungsprozess wusste, sodass für fehlgeschlagene Brauvorgänge ein Sündenbock gefunden werden musste: die Brau- oder Bierhexe. Die Mitgift einer Frau beinhaltete unter anderem oftmals einen Braukessel.

Nicht zuletzt spielt die sexuelle Konnotation der besenreitenden und auf dem Rücken wilder Tiere fliegenden Hexen eine Rolle. Angeblich rieben diese Frauen Stöcke und Stiele von Mistgabeln, Besen und anderen Gerätschaften mit einer Salbe ein, setzten sich darauf und flogen in die Lüfte. Ursprünglich war der Besen eine Gerätschaft der Hebammen, die rituell die Türschwelle mit einem Besen kehrten, bis er mit der

fliegenden Hexe in Verbindung gebracht wurde.

Der Kreis schließt sich mit dem Modell des Mahnmals des Architekten Peter Zumthor aus dem Jahr 2011, der auch das KUB entwarf. Das Mahnmal in Vardø, der östlichsten Kommune Norwegens, soll an die Hexenverfolgungen und -verbrennungen in Norwegen im 17. Jahrhundert erinnern. In einem kleinen Pavillon des Mahnmals ist ein symbolischer Scheiterhaufen von Louise Bourgeois zu sehen. Dabei handelt es sich um ihre letzte öffentliche Arbeit.

Musik: Der Plan, *Die Geschichte vom schwarzen Gold*

3. Obergeschoss

Das Labor: Operationssaal

»Die Befragung des kartesischen Subjekts oder ›Individuums‹ ist die dringlichste philosophische Frage unserer Zeit.«

Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, 1998

Das humanistische Idealbild des selbstbewussten, selbstbestimmten, klar abgrenzbaren Selbst wird auseinandergenommen:

Körperteile und Selbstteile schweben frei im Raum. Sie sind nicht mehr Bestandteile eines klar definierten, kontinuierlichen Ganzen, sondern bleiben schwebend, um die Möglichkeit zu eröffnen, mit den Körper- und Selbstteilen anderer in Verbindung zu treten und Resonanzen auszulösen. Cyborg-Subjektivität: cyborg = bio_tecno_medical interface.

Leonardo da Vincis *Uomo universale*, eine kleine Zeichnung von etwa 1490, demonstriert in der Darstellung eines Körpers mit ausgestreckten Armen und Beinen, eingezeichnet in Kreis und Quadrat, die idealen Proportionen des Körpers nach Vitruv. Eines Körpers? Des Körpers des Mannes.

Im Übergang von der patriarchalen Gesellschaftsform zu einer der_des Cyborgs vollzieht sich die Auflösung einer allgemeingültigen Definition des Körpers. »Cyborg« bezeichnet, so Donna Haraway, ein »zerlegtes und wieder zusammengesetztes, postmodernes (sowohl) kollektives (wie) persönliches Selbst«. Der_die_das Cyborg ist genderfluid und technologisch vernetzt, eine bio-technoide Schnittstelle.

Im Labor male ich vorhandene Zeichnungen stark vergrößert auf Pappwabenplatten nach, die in Formen geschnitten sind. Sie stehen im Raum auf Metallbeinen, einige sind auf einem Gerüst befestigt. Es sind abstrakte Darstellungen von Fortpflanzungsorganen und affektiven Schnittstellen: die Genitalien des digitalen Systems. Es werden Relationen veranschaulicht, Inter-aktion – Intra-aktion und Verlust/Werden.

Das Malen (seit einiger Zeit mein zentrales Medium) breitet sich hier eher spärlich im Raum aus. Die Zeichnungslinien scheinen auszurinnen, auf dem Boden bilden sich Pfützen aus gehärteten viskosen Materialien.

Es ist ein Labor für queere Operationen zur Erzeugung/Erhaltung von Vielfalt. Hier kann ich eine hohe Komplexität erreichen und dennoch Zusammenhänge und Beziehungen nachvollziehbar machen.

Ashley Hans Scheirl