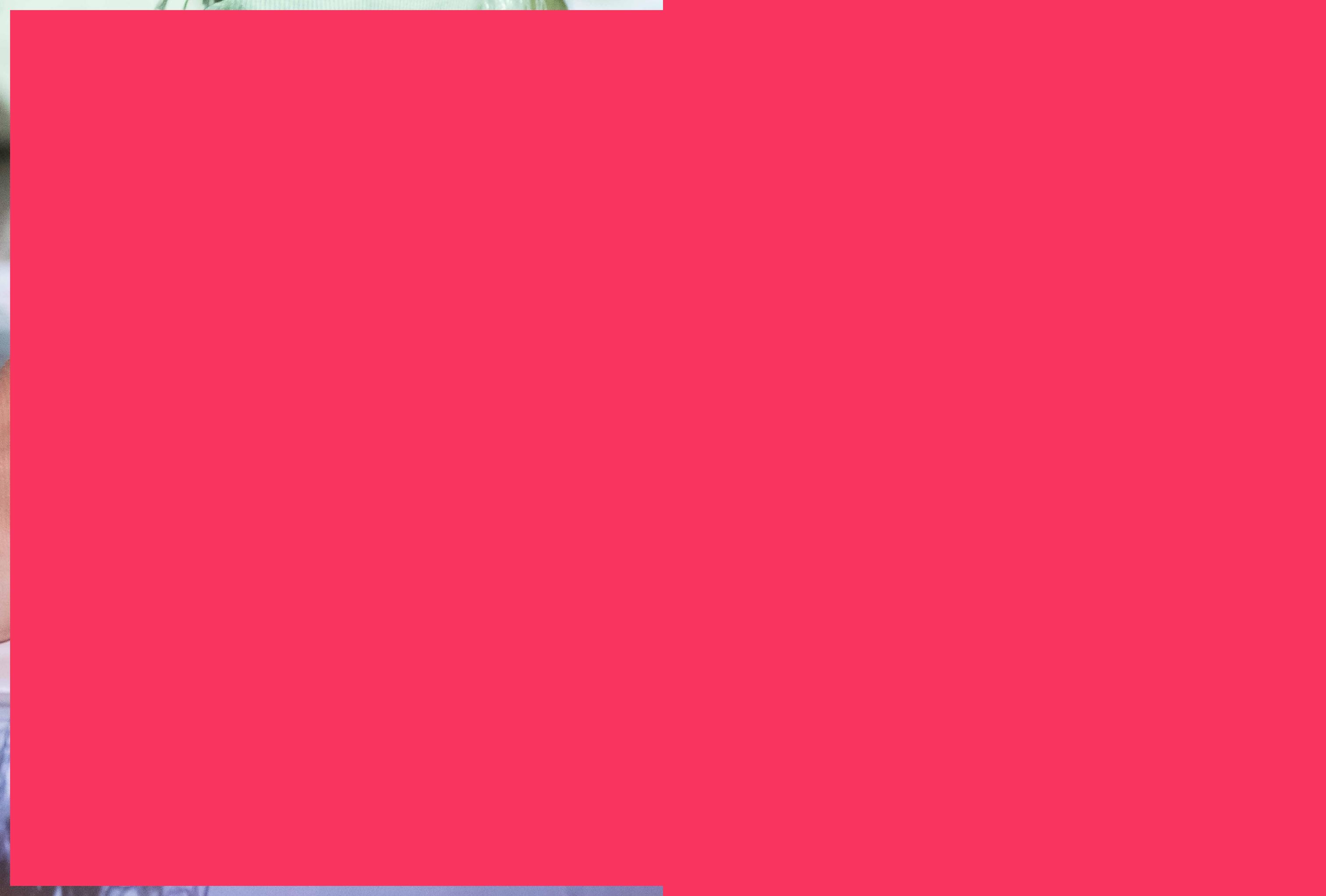


METAMORPHOSES OF CONTROL



Isabella Fürnkäs



"I am in the world. A world without time. My consciousness now is light and it is air. Air has neither a place nor time. Air is the non-place where everything will exist. What I am saying is the music of the air. The formation of the world. Slowly what will be approaches. What will be already is. The future is what always existed and always will exist. What I am saying to you is not for listening - it's for being."
Clarice Lispector, Agua Viva (1973)

"The things that subconsciousness desires are not necessarily good."
Joseph Murphy



Théodore Géricault
Le Radeau de la Méduse
1818-19, Louvre

VORWORT

Mit dem interdisziplinären Ausstellungs- und Performanceprojekt: „Metamorphoses of Control“ von Isabella Fürnkäs zeigte das Osthaus Museum eine Betrachtung existenzieller Zustände im digitalen Zeitalter mit epochenübergreifenden Bezügen. Ein Skandal, der sich vor mehr als 200 Jahren auf hoher See abgespielt hatte, erschütterte Europa im 19. Jahrhundert. Es ist dem französischen Maler Théodore Géricault zu verdanken, dass sein großformatiges Werk „Le Radeau de la Méduse“ bzw. „Das Floß der Medusa“ von 1818/1819 diese Ereignisse nicht vergessen lässt. 15 von 150 Seeleuten überlebten auf dem Floß; sie ernährten sich von Menschenfleisch. Moral und Zivilisation existierten für sie an diesem Ort nicht mehr. Das Bild Géricaults hängt in einem der Hauptsäle im Pariser Louvre und erinnert Tausende von Besuchern an die furchtbare Geschichte, die sich auf diesem Floss ereignet haben muss. Alle Autoren dieses Katalogs widmen sich dieser Begebenheit und bieten darüber hinausgehend Interpretationshorizonte an, wofür Ihnen an dieser Stelle herzlich zu danken ist.

Metamorphosen bezeichnet in der Zoologie allgemein ein Durchlaufen verschiedener Entwicklungsstadien bei Tieren bzw. das Umbilden, das Abwandeln der Grundorgane von Pflanzen. Bei dem Thema dieses Projektes lag es also nahe, den Begriff Metamorphose zu wählen, da die stattgefundenen historischen Ereignisse die Verwandlung menschlicher Handlungsweisen dokumentieren. Durch unsere omnipräsenten Nachrichten sehen wir tagtäglich die Dramen, die sich auf dem Mittelmeer abspielen: Viele Menschen, in kleinen Booten eingezwängt, von Schleppern in die unkalkulierbare Weite des Wassers abgeschoben, elendige Verhältnisse, die zu ungekannter Brutalität führen können. Die europäischen Staaten spielen mit ihrer widersprüchlichen Politik keine zwingend humane Rolle im aktuellen Geschehen, bedenkt man, dass auch nach der Rettung das Elend in den Lagern weitergeht.

So bietet die Performance *The Raft of the Medusa*, die mit mehreren Performern am 6. Juli 2018 im Van der Velde-Souterrain des Osthaus Museums stattfand, jenseits des historischen Bezugs eine Aktualität, die sich auch in der Literatur, etwa in dem Roman „Das Floß der Medusa“ des österreichischen Autors Franzobel, und in zeitgenössischen Theaterstücken widerspiegelt. Die Inszenierung von Isabella Fürnkäs, die neben der reinen schauspielerischen Ebene Sprache und Musik verband, transzendierte das historische Geschehen in eine betont stilarme weißgekachelte Bühne, auf der die Performer bisweilen mit Masken und Smartphones miteinander, aber auch für sich Texte rezitierten. Allen aktiv Beteiligten sei an dieser Stelle unsere große Anerkennung ausgedrückt. Neun kleinformatische Zeichnungen sowie passfotogroße gezeichnete Porträts an den Säulen des Jugendstilraums von Henry van der Velde blieben in den Wochen nach der Performance im Raum als bildnerische Dokumente des Projekts anwesend.

Das Ausstellungsprojekt wurde durch die großzügige Unterstützung der Kunststiftung NRW ermöglicht. Hierfür möchte ich meinen Dank aussprechen. Großer Dank gebührt dem Kurator des Projekts, Ihsan Alisan, mit dem das Osthaus Museum in den Jahren 2017 und 2018 diverse Ausstellungen realisiert hat. Isabella Fürnkäs hat eine bedeutende Performance und sowie Ausstellung konzipiert und bewerkstelligt. Ihr gebührt unser Respekt und herzlicher Dank!

Dr. Tayfun Belgin
Direktor Osthaus Museum Hagen

Metamorphoses of Control

Mit dem interdisziplinären Ausstellungs- und Performance-Projekt „Metamorphoses of Control“ von Isabella Fürnkäs zeigt das Junge Museum im Osthaus Museum Hagen eine Betrachtung existenzieller Zustände im digitalen Zeitalter mit epochenübergreifenden Bezügen.

Isabella Fürnkäs konzipiert eigens eine Rauminstallation mit Videos, Zeichnungen und als zentrales Element eine Performance in Anlehnung an das Gemälde „Floß der Medusa“ von Théodore Géricault (1818/1819), die in den Dialog mit der Sammlung des Osthaus Museums und den teilweise von Henry van de Velde gestalteten Räumen tritt.

Verglichen zum bildgewaltigen und emotionsgeladenen Drama Géricaults wirkt die hier gezeichnete Szenerie wie eine Vision einer transhumanen Realität. Das Bild eines technoiden Floßes voller isolierter und unkenntlicher Individuen wird erzeugt, deren Überlebenskampf in der Immaterialität des Geistes stattfindet. Die Grenzen zwischen Performerinnen und Performern, Insellandschaft und Zuschauerinnen und Zuschauern verschwimmen. Wie Voyeure werden diese zu Zeugen der zur Schau gestellten Individuen. Die Frage von Schmerz und Leid in einer technisierten Zukunftsvision stellt sich auch im Vergleich zu Géricaults Gemälde. Die Inszenierung gleicht einem *tableau vivant* und verhandelt Fragen nach Transzendenz, Rollenspiel und Immaterialität.

Ihsan Alisan, Kurator der Ausstellung

3

Vorwort

Text: Dr. Tayfun Belgin

4

Einführung

Text: Ihsan Alisan

6

Meine eigenen Lippen

20 Meter

Deine Sonne

Gedichte: Jil Blume

10

The Raft of the Medusa

28

No man is an island

Text: Juliane Duft

32

Vermillion

36

Du hast keine Chance, aber nutze sie!

Metamorphoses of Control?

Text: Prof. Dr. Josef Fürnkäs

40

Hide & Seek

43

Achtung, Klettverschlüsse im Medusenhaar

Text: Mascha Jacobs

44

Metamorphoses of Control

Text: Ihsan Alisan

45

White Water

47

Schön, Sexy, Leise

52

Das Floss der Medusa

Metamorphoses of Control

Texte der Performance

67

Performer

68

Impressum

Meine eigenen Lippen

Und dann stehst du da.
Deine Hände voll von Komplimenten
Zum verschwenden.
Sie machen mich grau.
Und dann liegst du da.
All dein Durst rinnt sanft
Aus goldenen Tränen
Und du räumst mich
Auf oder nur um.
Vielleicht
hab ich langsam geträumt
Und hab's vergessen,
Bin stehen geblieben
Wie, wenn man seine Brille sucht
Oder einen abgelegten Nagel.
Ich hab Stimmen gehört
Und ich fürchte es waren deine.
Sie lockten mich rauf
Und ich kroch
Mit dem Ausatmen eines Falters
Und legte mich ab
Auf deinen fleckigen Teppich.
Und träumte
Nie wieder zu fallen.
Und in einem letzten Verzehren
Nach deinen leeren Händen
Gelang es mir meine eigenen Lippen
Zu küssen
Als würde es
Etwas bedeuten

20 Meter

Und am Rande meiner Kräfte
schmeißt du mich runter und ich hefte
mich deinen Fersen an
Folge irrenden, flirrenden Lichtern
bis ans Meer.
Und neue Klippen
woll'n verführen, ich darf nippen.
Und Auge um Auge
des Orkans zieht vorüber
Und Lid um Lid
legt mit Schatten sich drüber
Bis das Salz
und die Wellen
meine Fingerkuppen brüchig
Und der Mond
und die Farben
meine Schichten färben schicht ich
mit dem Ton
von deinen Wörtern
einen Rahmen zum Erörtern
20 m lang die Liste
Gegengründe. Und doch friste
ich mit dir die siebte Welle
bleibe nur zu gern und stelle
mit Erschrecken immer wieder
fest, dass Wellenschlag und Lider
unter deinem Salz
gut schmecken
Und sich Kuppenfinger strecken.
Herz gegerbt, so rausch ich weiter:
„Ich bin müde, Wellenreiter.“

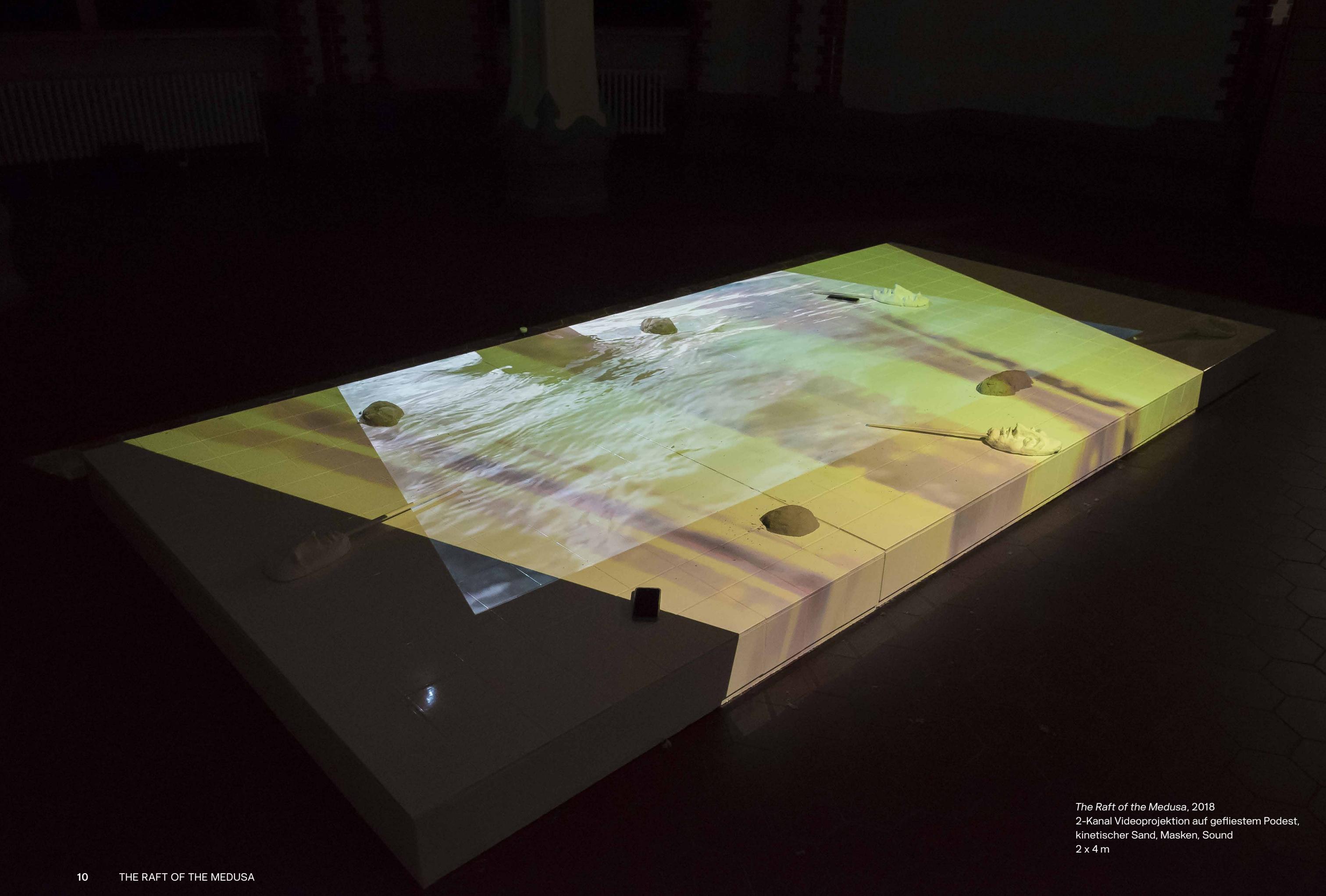
Deine Sonne

Und ich brenne mich dir ein
bin deine Sonne
deine Narben
Und ich wühle mich in dein
Haar, will
Schattenwonne haben
Ich begreife dich in Gänze
bis auf die Knochen
näss dich ein
Schöne Augen muss man kochen
und ich brenne sie mir ein

Wenn du weg bist und verschluckt von
fremden Bäuchen, Ozeanen
bin ich still, bin ich versteckt
Gelöschter
Code auf blauen Planen

Fang mich auf. Gib mir nie wieder
Einen Namen deiner Länder
Mein Gesicht hat keine Farben.
Projektion. Verwischte Ränder.
Und so bleiben uns
Die Wellen
Hör das Fasern, Schälen, Splitten
Mit dem Atem geh'n wir nieder
Wildes Strandgut, unberitten.





The Raft of the Medusa, 2018
2-Kanal Videoprojektion auf gefliestem Podest,
kinetischer Sand, Masken, Sound
2 x 4 m

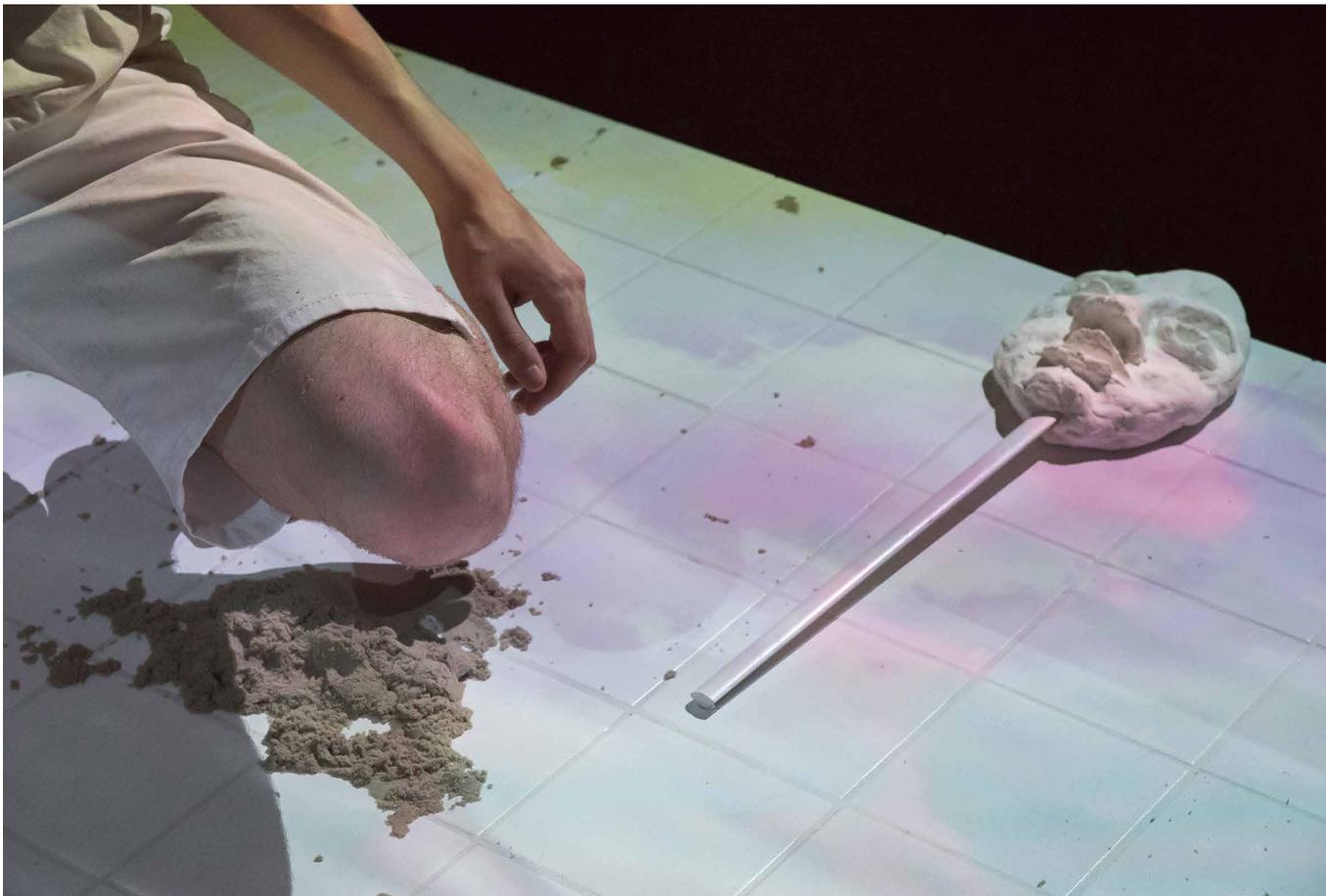
















No man is an island

Cruising mit Isabella Fürnkäs

„*Vous êtes embarqué,*“

Blaise Pascal

Nach einigen Stufen hinab ins Dunkel öffnet sich im Souterrain des maßgeblich von dem Reformbewegungs-Künstler Henry van de Velde gestalteten Bau des Osthaus Museums ein Bad aus dem frühen 19. Jahrhundert. Das Licht ist gedimmt, Tageslicht dringt schräg aus einer anderen Galerie in den Raum. Boden und Wände sind in Erdtönen gefliest, organisch-floral geformte Säulen tragen Kreuzgewölbe. Ein rot eingefärbtes Seidentuch bildet darunter, mehrere Meter lang und als Baldachin gehängt ein zweites, sich in der Luft lautlos bewegendes Gewölbe. In dicken Pinselstrichen ist es mit undechiffrierbaren Zeichen bemalt. Wie ein roter Teppich – allerdings über dem Besucher schwebend – leitet es tiefer in den Raum. Wenige Zentimeter kleine, auf Augenhöhe angeheftete Aquarelle geben manchen der Säulen, die man so geleitet passiert, ein Gesicht und so ein noch organischeres Antlitz. Sie changieren zwischen Kaffeeflecken und in bewusst gesetzten Strichen angefertigten Grafiken. Ihre Gesichtsausdrücke sind kaum eindeutig mit Worten aus dem Feld der Emotionen zu benennen. Maskenhaft und abstrakt – in doppelter Hinsicht als Grafik nur *vorgehängt* – verschließen sie sich vor dem Betrachter. In ähnlicher Weise erscheint auch die plastische Maske aus weißem Lehm dem Betrachter fern. Sie hängt nur durch einen Spot beleuchtet auf Augenhöhe in einer dunklen, blaugrauen Nische des Raums. Scheinbar sieht sie ihr Gegenüber aus ihren tiefen, verschatteten Hohlraum-Augen an. Dabei bleibt sie so fremd und verschlossen, wie die wasserspeienenden Fabeltiere gotischer Kathedralen, die mythologischen Wesen römischer Brunnen oder die Masken afrikanischer Volkskunst, die im Zuge kolonialer Unternehmungen geraubt wurden. Der Lehm trägt noch Spuren von Isabella Fürnkäs Händen, die sie geformt haben. Er ist weniger selbst ein Körper als ein Negativ, ein Index, der auf ihren Körper deutet.

Ein wenig erinnert die Installation von Isabella Fürnkäs an eine Aufbewahrungsstätte für Reliquien. Im Mittelpunkt ihrer Ausstellung *Metamorphoses of Control* steht ein ephemeres Ereignis, das, wenn die meisten Besucher die Ausstellung besuchen, bereits vergangen ist. Die Performance *The Raft of the Medusa* fand aufgeführt von mehreren Performern am 6. Juli 2018 statt. Betrachten kann man nun nur noch ihre Überreste, wie eine bei Gefahr in Eile geräumte Wohnung oder auch einen gesicherten Tatort. Zurückgeblieben sind Häufchen von grauem Sand auf einer rechteckigen, weißgefliesten Plattform. Wie ein in sich verkehrtes Schwimmbecken bildet sie eine Insel im lehmrot gefliestem Raum. Auf der glatten Keramik zeigen sich in Blautönen schimmernde Projektionen von Wellen, Blasen und anderen, nur schwer als repräsentativ auszumachenden Bildern aus dem Strom des Internets. Sie strudeln nach Ende der sich ereigneten Szenen stoisch weiter, überfließen das uns vertraute Raster der industriellen Standardfliesen im endlosen Loop. Ein Bild überlagert das andere, tropft, läuft aus. Das Wasser umgibt in dieser Installation nicht die Insel, sondern ist selbst der von der Plattform markierte Schauplatz.

*How can we talk
about what happened...?*

Dried-out skin

Limb by limb

Cutting

Leaks into the soul

Holes into the heart

Gaps into the mind

Hopefully.

In der Performance – mit den vier Akteuren und ihren Interaktionen – erscheint die Plattform vielmehr wie ein dahin treibendes Floss, das nicht steuerbar ist und dem keiner der Protagonisten entrinnen kann. Zu Beginn sitzen diese mit vorgehaltenen weißen Keramikmasken auf der Plattform. Die Masken fallen nach und nach, die vier geraten in dem eng definierten Raum, der Situation aneinander und versuchen zu kommunizieren. Sie scheinen alle von dem gleichen Gefühl zu sprechen, dabei aber zumeist aneinander vorbei zu sprechen – auch wenn sie im Chor zu hören sind. Sie sind Sirene und Schiffbrüchiger zugleich oder alternierend. Ihre

Dialoge laufen manchmal wie Wellen im Mund des anderen weiter. Voneinander sind sie trotzdem unbeeindruckt. Ewiges Rauschen im Hintergrund. Die Körper räkeln sich, weiße Kleidung macht sie ebenso zur Projektionsfläche wie die Plattform. Die Szene ist klangvoll, rhythmisch und lyrisch wie Shakespeare-Verse und eingängig wie ein Rap aus dem 21. Jahrhundert. Songtext-Zitate spitzen den Weltschmerz-Pop-Charakter zu. In ihren Monologen versucht die Figur der Performerin Cristiana die Dinge für alle aus ihrer subjektiven Sicht zu resümieren. Das Außen ist nur indirekt bildhaft durch die schwarz glänzenden Smartphones präsent, welche die Performer in Ihren Händen halten und von denen sie ihre Texte rezitieren. Das Ablesen bricht mit der Illusion eines klassischen Schauspiels. Ohnehin: Wer sagt schon, was er denkt? Zitiert man nicht ohnehin immer die gleichen Zeilen aus Schlagern und Romanen? Ist Sprache nicht bereits in ihrer Struktur repetitiv wie ein Echo und wie eine Spiegelung im Gegenüber? Gleichzeitig wirkt das Ablesen von den Screens auch wie eine verhaltene Innenschau. Wer auf den Screen schaut, muss dem anderen nicht in die Augen sehen. Der Zuschauer ist dabei in sicherer Distanz, vielleicht auch wie ein Voyeur, dem sich ein dramatisches Spektakel darbietet. *Dabei sitzt er selbst mit im gleichen Boot*, ohne sich dessen womöglich bewusst zu sein. Denn die Protagonisten der Performance sind weniger Charaktere als Stellvertreter, Projektionsflächen, die vor dem Betrachter Fragmente aus der meeresweiten Wirklichkeit, aus endlos sich immer wieder abspielenden zwischenmenschlichen Dramen auftauchen lassen. Aus Fürnkäs Performances hört man leicht, dem Chor-Charakter entsprechend, vielmehr ein „Wir“ statt ein Künstlerinnensubjekt zu sprechen. Man könnte vielleicht sogar mit Theodor Adorno sagen, der „Artist“ wird „Statthalter des Gesamtsubjekts“.¹ Eine Loslösung von Subjektivität, wie Adorno sie in seiner *Ästhetischen Theorie* fordert, ist praktisch nicht vorstellbar, aber manche Arbeiten – und aktuell insbesondere Performances – scheinen mehr über den momentanen Zustand einer Generation oder Gesellschaft zu *sprechen* als andere.

¹ Theodor Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 250.

MARLENE

Pretty pictures were painted to be destroyed.

STEVEN

Your

IDAN

Personal Jesus

STEVEN

Left me

IDAN

Reach out

STEVEN

And touch faith

IDAN

The deepest waters

STEVEN

Black and Blue

IDAN

After drowning -

STEVEN

Who is who?

Das sich in der Performance abspielende Drama ist in seiner Struktur auch ähnlich einem Popsong, der neu interpretiert wird. Denn das Set-up erinnert an ein *tableau vivant* des Gemäldes „Das Floss der Medusa“ (1818/1819) von Theodore Géricault, eine der Hauptattraktionen im Louvre-Museum. Der aus einem wohlhabenden Haus kommende Géricault konnte sich als einer der wenigen leisten, ein Bild seiner Wahl auf einer Leinwand von 30 Quadratmetern Fläche zu malen. Statt einer – damals für das Format üblichen – klassizistischen, heroischen Historienszene entschied er sich für die Darstellung einer neuen Art von *Geschichte*: einem inneren, psychologischen Drama. Er malte den Moment einer Tragödie, die sich kurz zuvor im Jahr 1816 ereignet hatte und unter Diskussionen durch alle Medien ging. Ein Schiff soll den Royalisten Julien-Désire Schmalz mit seiner Eskorte zur französischen Kolonie in den Senegal bringen, doch es läuft vor der afrikanischen Küste auf eine Sandbank. Rettungsboote sind nur für die privilegierten Passagiere vorhanden. Den 150 Besatzungsmitgliedern bleibt ein aus Brettern zusammengezimmerter Floß von sieben mal zwanzig Metern, das mit

abgeschleppt werden soll. Einer der Offiziere kappt jedoch die Abschleppseile und das Floß treibt auf das offene Meer. Dreizehn Tage voller Hunger und Durst führen am Ende zu Kannibalismus. Auf dem Floß überleben nur fünf Menschen. Der französische Marineminister schreibt später an den König, dass die Geschehnisse auf dem Floß besser für alle Zeiten der Menschheit verborgen bleiben sollten. Nach der Aufklärung und der Französischen Revolution glaubte man sich des Wesens des Menschen sicher, vertraute man in Bildung und Moral – doch mit Géricaults Bild der Passagiere, die sich in existenzieller Not auf See gegenseitig aßen – beginnt in der französischen Kunstgeschichte die Epoche der Romantik. Er gibt dem Unfassbaren ein Bild, das nach seiner Enthüllung auf der Pariser Salonausstellung 1819 um die Welt ging. Seine kühle Dramatik machte es nur wenige Jahre später wohl zu einem der ersten sich „viral“ verbreitenden Medienbildern. Seine Darstellungsweise ist jedoch überraschend wenig explizit – das Grauen findet im Kopf statt. Trotz der Bilderströme in Fürnkäs Performance gilt dies auch für dieses abstrakte Floß. Obwohl mit der Gruppe in einem umgrenzten Raum, ist jeder der Performer allein. Trotz Kommunikation findet kein Austausch statt. Im digitalen Rauschen hört jeder seine eigene Stimme am lautesten, projiziert seine Bilder auf andere statt wahrzunehmen. Im Versuch Halt im Treiben zu finden, vergisst man seinen Körper als Grenze und Kern der Existenz. Auf dem Floß von Fürnkäs ist man zurückgeworfen auf seinen Körper; die Sprache der Performance ist durchzogen von Körperbegriffen und Naturmetaphern. Der Körper und die Natur sind dabei aber auch im positiven Sinn Mächte, die stärker als der kontinuierliche Strom von Informationen sind. Körper, Sprache und Emotion sind in Fürnkäs Arbeiten untrennbar und auf sinnlich-transzendente Weise verwoben – ob in lyrischen Sprachfragmenten, den Resonanzräumen der Stimmen in der Performance, den hingestrichenen Worten ihrer Aquarelle oder den von ihrer Hand geformten Keramiken.

IDAN
To sleep
 STEVEN
To rest
 IDAN
To die nicely.
 STEVEN
No police.
 IDAN
No hierarchy.
 STEVEN
No excuses.
 IDAN
Projections

Die Situation des Beobachtens einer Ausnahmesituation auf dem Meer erinnert unweigerlich auch an die *Schiffbruch mit Zuschauer-Metapher*, die der Philosoph Hans Blumenberg in den 1970-Jahren untersucht hat. Den Schiffbruch betrachtet er als philosophische Ausgangserfahrung. Blumenberg verfolgt das Motiv in der Weltliteratur bei Lukrez, Johann Wolfgang von Goethe oder etwa Friedrich Nietzsche, dabei ausgehend von dem frühgriechischem Weltbild, in dem der Ozean von Göttern und Dämonen als beherrscht galt. Als Gegenteil zum bewohnbaren Festland galt er für den Menschen als unberechenbare, gesetzlose Sphäre – das unbekannte Außen. Die Seefahrt mit ihren Unwägbarkeiten, den Gezeiten und ihrer Abhängigkeit von Wetterphänomenen wurde ein Bild für die Hybris des Menschen, seine leichtsinnige Grenzüberschreitung und Maßlosigkeit in der Gier nach Profit aus dem Handel.⁵ Das Meer ist heute durch einen digitalen Ozean ersetzt, aber nach wie vor sind wir gerade in Europa immer noch an den Warenhandel aus Übersee gebunden und geografische Besonderheiten und Begebenheiten bestimmen trotz aller Diskussionen um *Digitalisierung und Globalisierung* die Weltwirtschaft. Vielleicht sind unsere Körper und ihre oft tabuisierten Begierden letzte Reste des bedrohlichen, unkontrollierbaren Ozeans der Griechen in unserer kontrollierten, digitalisierten Gegenwart. Wir befinden uns als Gesellschaft immer gemeinsam in einem Strom, den wir – zumindest in unserer Wahrnehmung – nicht aufhalten können. Die Bedrohung ist vielleicht weniger das *Andere*, sondern die von uns selbst produzierten Wellen. Und bedauerlicherweise braucht es neue Flöße im Mittelmeer und Bilder von ihnen, um wieder aus einer Art emotionalen Erkaltung auszubrechen.

⁵ Vgl. Blumenberg, S. 33.

ALLE
And the waves
And the waves
And the waves
And the waves
And the waves

Die Erweiterung der Schiffbruchsmetapher – „mit Zuschauer“ – bezieht auch den Standpunkt eines Beobachters an der Küste ein, welcher der Todesbedrohung der Schiffspassagiere beiwohnt. Der römische Autor Lukrez bringt diese Variation als Erster auf. Aufgrund seines erhabenen, nicht betroffenen Standpunkts, der ähnlich dem einem Philosophen ist, unterstellt er dem Zuschauer bei der Betrachtung der Szene ein Gefühl von Genuss, das nicht mit Schadenfreude zu verwechseln ist. In Hinblick auf Lukrez' Konfiguration der Metapher wurde im Anschluss die Rezeption von Kunst und ihre fiktionale Wirkung theoretisch verhandelt. Dabei werden philosophische Fragen nach der Natur des Menschen aufgeworfen, welche sich die Gesellschaft angesichts der schnell zirkulierenden Medienbilder heute genauso stellen muss. Ist der Zuschauer betroffen, schadenfroh, oder kann er Leid abstrakt begreifen und *genießen*? Was bedeutet Identifikation? Für die Performance-Theoretikerin Erika Fischer-Lichte haben Kunst, kulturelle Phänomene und Prozesse die Kraft, neue Wirklichkeiten hervorzu-bringen, – weniger als dass sie als Zusammenhänge von Zeichen zu begreifen sind, die es final zu entziffern und zu verstehen gilt. Das Medium Performance im Speziellen ermöglicht in Fischer-Lichtes Theorie das Umspringen der Aufmerksamkeit des Wahrnehmenden auf den Wahrnehmungsprozess selbst und zugleich auf seine besondere Dynamik: „Der Wahrnehmende fängt an, sich selbst als Wahrnehmenden wahrzunehmen, was spezifische Bedeutungen hervorbringt, die nun ihrerseits weitere Bedeutungen erzeugen, die auf die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses einwirken und so fort. Dem Wahrnehmenden wird zunehmend bewusst, dass ihm Bedeutungen nicht übermittelt werden, sondern dass er es ist, der sie hervorbringt (...).“² Im Unterschied beispielsweise zur Theaterinszenierung ist die Performance in ihrer Ausführung in keiner Weise ein fixiertes, in sich geschlossenes Werk, sondern ein unwiederholbares singuläres *Ereignis*. Dieses kann nur erfahren werden als ästhetischer, religiöser, sozialer oder sogar „politischer Prozess, in dem Beziehungen ausgehandelt, Gemeinschaften gebildet und wieder aufgelöst werden.“ – „ein ‚chaotischer‘ als auch ein zielgerichteter Prozess.“³ Sinnlichkeit und Transzendenz, Chaos und Kontrolle schließen sich in dieser Praxis nicht aus. Schönheit kann man im wahrnehmenden Annehmen des Durcheinanders, den Wellen und den psychedelisch ineinander tropfenden Sätzen und Bildern entdecken, etwa im Sinn der Definition eines alternativen Sublimen von Mike Kelly: „I think that kind of discussion of the sublime is a nineteenth-century metaphysical discussion, like Edmund Burke or the American Transcendentalists. (...) For me, psychedelia was sublime because in psychedelia, your worldview fell apart.“⁴ Als Zuschauer von Isabella Fürnkäs Performance kann man nach der Erfahrung dieses Zerbrechens ähnlich wie die Performer auf der Ebene des Wassers ankommen – dem Meeresspiegel als Null- und Anfangspunkt von allem.

² Erika Fischer-Lichte: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 67.

³ Fischer-Lichte: S. 68.

⁴ Mike Kelley: *Language and Psychology*, Interview auf PBS.org, September 2005, wiederpubliziert auf <https://art21.org/read/mike-kelley-language-and-psychology>, o.S..



Vermillion, 2018
Seidentuch, japanische Tusche, Acrylfarbe, Sprühfarbe
9 x 1,5 m



Du hast keine Chance, aber nutze sie!

Metamorphoses of Control?

Herbert Achternbuschs heute fast vergessene Filmgroteske „Die Atlantikschwimmer“ von 1976 konfrontiert uns mit zwei lebensmüden Münchnern, die ihrem Heimataltag nach Teneriffa entfliehen, um eine Atlantiküberquerung zu versuchen, für die ein Kaufhaus einen hohen Geldpreis ausgeschrieben hat. „Du hast keine Chance, aber nutze sie!“ – das letzte Bild des Films zeigt den verschwindenden Kopf des Atlantikschwimmers Herbert in der weiten Wasserwüste.

Ihsan Alisan schreibt in seinem einschlägigen Ankündigungstext: „Mit dem interdisziplinären Ausstellungs- und Performance-Projekt ‚Metamorphoses of Control‘ von Isabella Fürnkäs zeigt das Junge Museum im Osthaus Museum Hagen eine Betrachtung existenzieller Zustände im digitalen Zeitalter mit epochenübergreifenden Bezügen.“ Unverkennbar wartete die Rauminstallation, mit der uns Isabella Fürnkäs unter dem programmatischen Titel „Metamorphoses of Control“ vom 6. Juli bis 8. August 2018 konfrontierte, mit mannigfachen Bezügen zu Texten, Bildern und Medien auf. Achternbusch und „Die Atlantikschwimmer“ waren dem Buchstaben nach nicht darunter. Vielleicht dem Geiste nach?

Erste Referenz der Rauminstallation war das berühmte Gemälde „Le Radeau de la Méduse“ bzw. „Das Floß der Medusa“, das Théodore Géricault wiederum mit aktuellem Bezug auf eine zeitgenössische Begebenheit 1818-1819 gemalt hatte. Am 2. Juli 1816 war die französische Fregatte Méduse, durch Unfähigkeit des Kapitäns und Fahrlässigkeit der Marinebehörden, auf dem Weg nach Saint Louis/Senegal vor der westafrikanischen Küste bei Cap Blanc auf Grund gelaufen. 147 der insgesamt 396 Passagiere und Besatzungsmitglieder waren gezwungen, sich auf ein notdürftig gezimmertes Floß (20x7 Meter!) zu retten, ohne Ruder, ohne Steuer, ohne ausreichend Wasser und Lebensmittel. Nach über zehn Tagen hilflosen Treibens auf dem offenen Atlantik konnten durch ein Suchschiff nur noch 15 Menschen lebend geborgen werden, von denen weitere fünf an den erlittenen Entbehrungen sterben sollten. Zwei der Überlebenden, der Chirurg Savigny und der Ingenieur Corréard, ließen sich nicht zum Schweigen bringen und griffen mit einem schonungslosen Bericht die beschönigende Chronik der Ereignisse durch Marine und Regierung an. Géricault stellte sich entschieden auf die Seite der Geächteten (Meuterei, Wahnsinn, Massaker, Kannibalismus!), malte nach genauen Studien ein großformatiges Bild (4,91x7,16 Meter!), worin die Liberalen (und Bonapartisten) einen politischen Sinn sehen wollten, nämlich das Symbol vom katastrophalen Schiffbruch des französischen Volkes, gesteuert bzw. regiert von einem reaktionären König (Louis XVIII).

Auf der Suche nach dem Status von Kunst im antifaschistischen Kampf hat sich Peter Weiss in seinem „Roman“ (seiner Auto-Fiktion) „Die Ästhetik des Widerstands“ (1975-1981) mit dem „Floß der Medusa“ beschäftigt. Werk und Leben werden ins rechte bzw. „linke“ Verhältnis gesetzt. *Pro domo et mundo* liefert Weiss neben Bildbeschreibungen (zuerst nach einer Reproduktion, dann vor dem Original im Louvre im Jahre 1938, will man seiner Auto-Fiktion glauben) auch Betrachtungen zu Géricaults Schaffensprozess, die die historischen Umstände und existenziellen Hintergründe miteinbeziehen: Mag aller Widerstand auch vergeblich sein, er ist deshalb doch nicht sinnlos.

Das „Floß der Medusa“ als Referenz ermöglichte unserer Künstlerin von Anfang an, ihre sinnlich erfahrbare Rauminstallation durch einen symbolischen Raum zu erweitern. Dieser übersinnliche Raum war aus semantischer Komplexität und historischer Perspektivität gebaut, Intertextualität, Interpiktoralität und Intermedialität konnten multiple Zugänge dorthin eröffnen. Entscheidend dabei, dass symbolischer Raum und konkrete Rauminstallation zugleich in ein Zusammen-Spiel der Ähnlichkeiten und Abweichungen eintraten, das mannigfaltige Konfigurationen von Korrespondenz und Differenz hervorzaubern konnte. Géricaults großformatiges Bild zeigt ja eine bewegte Szene, die als Sinnbild von Schrecken und Leiden zugleich den Moment der möglichen Rettung darstellt: Das Suchschiff ist fern am dämmernden Horizont des Atlantiks schon aufgetaucht. Die paroxystische Floß-Szene, aufgebaut aus nackten Körpern, kräftigen Reliefs und genauen Konturen, erscheint trotz ihres Detail-Realismus und ihres romantischen Hoffnungs-Pathos durchaus akademisch im Sinne der klassischen Malerei: Distinkte Linienführungen innerhalb einer harmonischen Gesamtordnung stabilisieren das

dramatische Geschehen, das sich so wie die choreografierte Theater-Szene auf einer grandiosen Guckkastenbühne (re-)präsentiert.

Modo negationis taugen Géricaults Körper-Dramatik und sein humanitärer Romantismus dazu, den schon skizzierten symbolischen Raum in unserer Rauminstallation „Metamorphoses of Control“ genauer zu umreißen. Die Bestimmung der Eigentümlichkeit kann durch den intermedialen Vergleich mit einem sehr bemerkenswerten Werk der deutschen Gegenwartsliteratur gewiss präzisiert werden. Franzobel bzw. Franz Stefan Griebel hat 2017 seinen jüngsten „Roman nach einer wahren Begebenheit“ veröffentlicht: „Das Floß der Medusa“. Kein historischer Roman wird erzählt, vielmehr das tradierte historische Ereignis für die Schreibearbeit in einer Art literarischem Labor zugerichtet, um Menschen in extremen Ausnahmezuständen auszukundschaften. „Wo es kein Brot gibt, gibt es kein Gesetz mehr“ – so lautet die Fortschreibung, die Franzobel der Formel „Bellum omnium contra omnes“ aus Thomas Hobbes’ „Leviathan“ bei der Gelegenheit angedeihen lässt. Er hält sich in seinem literarischen Laboratorium an Physiologie und sensualistische Sinneswahrnehmungen, um seine erschreckende Nahsicht auf eine ungeschminkte Menschennatur literarisch bzw. allegorisch auszugestalten.

Physiologie und Menschennatur, ob geschminkt oder ungeschminkt, suchte man bei unserer Künstlerin im Osthaus Museum vergebens. Die Rauminstallation „Metamorphoses of Control“ ging ganz im Gegensatz zum österreichischen Gegenwartsschriftsteller von einer Art Leere des verschwundenen Menschen aus. Dieser flagrante Gegensatz ist nicht nur intermedial aus der Medienkonkurrenz und der Gattungsdifferenz von Romanliteratur und Rauminstallationskunst zu erklären.

Michel Foucault hatte schon 1966 in seiner Archäologie der Humanwissenschaften „Les mots et les choses“ von einem „vide de l’homme disparu“ geschrieben, einer „Menschen-Leere“ nämlich, worin Denken neu möglich werden sollte. Nicht nur ein neues Denken freilich, vielmehr in einem damit auch eine neue Wahrnehmung, die Sinnliches („les choses“) und Übersinnliches („les mots“) neu in produktive Verhältnisse setzte. Der anthropomorphe Humanismus der klassischen Lehre von den fünf Sinnen des Menschen (Demokrit, Aristoteles) hat seine normative Kraft der symbolischen Raumordnung für die Wahrnehmung und Orientierung in der humanen Lebenswelt verloren. Diese neue kopernikanische Wende stellt die Physiologie der Sinne auf den – selbstreflexiven? Prüfstand: Sehen und Gesicht, Hören und Gehör, Riechen und Geruch, die drei Fernsinne, Schmecken und Geschmack, Tasten und Gefühl, die beiden Nahsinne. Eine derartige Prüfung braucht (noch) nicht die quasi religiösen Versprechen eines Transhumanismus für bare Münze nehmen, der über „Human Enhancement“ und „Big Data“ in der Verschmelzung mit digitaler Technologie nicht weniger als die nächste Evolutionsstufe des Homo sapiens propagiert (vgl. „Homo Deus“, 2016, Yuval Noah Harari).

„Früher hat man Götter gesagt, heute sagt man Internet.“ (Herbert Achternbusch) Die sinnlich-konkrete Rauminstallation unserer Künstlerin konstituierte sich – ihren übersinnlichen Überbau mit dem symbolischen (Über-)Raum (Intertextualität, Interpiktoralität, Intermedialität) haben wir schon angesprochen dank der Präsenz von Videos, Zeichnungen, größeren und auch kleinen im Passbildformat, einer Maske aus Papiermaché, schließlich eines orangefarbenen, im Raum wehenden Seidentuchs, auf dem mit japanischer Tusche gezeichnete Chiffren zu erkennen waren. Im Zentrum des Jugendstil-Saales (Henry van de Velde), damit auch der konkreten Rauminstallation, war ein Holzgestell aufgebaut, das sich mit weißen Fliesen belegt fand, auf denen hie und da ein wenig Meeressand verstreut war: der genaue Ort, an dem am 6. Juli 2018, genau gegen 18.30 Uhr, die erste und letzte, die einzige Performance des Ausstellungsprojekts stattfinden sollte. Dieses Podest in der Raummitte war Projektionsfläche von (Urlaubs-)Videos über Meer und Strand, für die ein Beamer von der Decke aus sorgte. Zum Video-Display technisch hochgerüstet war es zugleich semantische Erinnerung an das apostrophierte „Floß“ und eigentliche Spielstätte der immersiven Performance, die sich auf den ersten Blick als ein modern verfremdetes tableau vivant zeigte: Vier Darsteller, zwei Frauen und zwei Männer, in weißen Kleidern halb liegend, halb sitzend, die geschminkten Gesichter ansatzweise mit Masken verbergend, kommunizierten über Iphones und Tablets nebeneinander miteinander, jeweils starrend auf ihre kleinen Bildschirme. Jeder für sich und Gott gegen alle – isoliert an und für sich, unkenntlich gemacht in ihrer Individualität, anonymisiert selbst zum Video-Display, schienen sie dem unsicheren Boden ausgeliefert, der als doppel- bzw. mehr-

bödige Spielstätte, Projektionsfläche und eben „Floß“ fungierte. Kein Land in Sicht, nur Meer und Wellen, kein fester Boden in Aussicht, auf dem es sich Gehen und Stehen und Überstehen ließe, keine Bühne, auf der es sich Tanzen und Spielen ließe. Die Performer lagerten auf den ungewissen weißen Fliesen, liegend träumten sie, wachten, schliefen (Schlafes Bruder: der Tod). Mitunter saßen sie auch, das Kopfheben als Tribut an die gegenwärtigen Kommunikationsmedien, die menschliches Miteinandersprechen ersetzen.

Diese Vision einer transhumanen Realität, die Schmerz und Hilflosigkeit, das Ausgeliefertsein an blinde Elemente, mithin den ganzen Kampf um das menschliche Überleben, nur noch als immaterielle Projektion zuließ, konnte, wenn nicht als Stillleben, als „nature morte“, so doch als „tableau mourant“ angeschaut werden. Als tableau mourant eher denn als tableau vivant, wie man die Darstellung von Werken der Malerei und Plastik durch lebende Personen seit der Mode zu Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. in Goethes „Wahlverwandtschaften“) benannte. „Wo Gefahr ist, ist das Rettende“, freilich Hölderlin einschränkend: nicht immer „auch“. Gleichwohl blieben Ausgeliefertsein an blinde Elemente und menschlicher Kontrollverlust in einer digitalen Welt, was die Sehwelt der immersiven Performance dem Zuschauer nahelegte, in der gleichzeitigen Hörwelt nicht unwidersprochen. Zwar hörte sich das menschliche Sprechen durch die Übermittlung der Kommunikationsmedien technisch gestört und verzerrt an. Doch konnten die reflexiven und selbstreferenziellen Qualitäten dieses Sprechens nicht unbemerkt bleiben. Auch im digitalen Zeitalter gilt, dass menschliche Sprache gerade durch Selbstreferenz, will sagen durch Metaphorik und Poesie, Sprachspiel und Sprachmusik, gegen formale Logik und technizistische Vereinnahmung noch immer opponieren kann. Schon 1953 hatten Wiener und Ashby im Rahmen der Kybernetik eine allgemeine Kontrolltheorie entworfen, auf die sich heutige Wahrnehmungskontrolltheorien (perceptual control theories) berufen. Diese untersuchen einen kontrollierbaren Zusammenhang von Verhalten und Wahrnehmen, dem sie unter dem Ziel der Steuerbarkeit d. h. der Vermeidung von Störungen lerntheoretisch und kognitionsanalytisch von außen beikommen wollen.

Hilflosigkeit und Ausgeliefertsein blieben derartigen „äußeren“ bzw. behavioristischen Kontrolltheorien der Verhaltensforschung zum Trotz durch die Opfer selber also nicht unbesprochen, blieben durch sie selber nicht unwidersprochen. Unsere Künstlerin zeigte, dass dort, wo die Körper durch Technologie und Automatisierung schon vereinnahmt, mithin fremd gesteuert und kontrolliert erscheinen, sich gleichzeitig und gleichviel doch noch Stimmen vernehmen lassen, die den völligen Selbstkontrollverlust nicht hinzunehmen bereit sind. Selbstbeobachtungen und Reflexionen, vielfach gebrochen und verstreut (wie hie und da Meeressand auf den weißen Fliesen), gingen sprachträumerisch (im Liegen!) dem eigenen Wahrnehmen nach, fragten (auf unsicherem, „schwankendem“ Floß-Boden!) dem eigenen Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tasten, Fühlen, Atmen nach. Auge und Ohr, Lippen und Finger und Haut, sie nahmen geisterhaft sprachliche Gestalt an, um sich vom Zuschauer vernehmen zu lassen, wo sie ihre Sichtbarkeit schon verloren hatten. Die Inszenierung der Performance als anderes Theater der Grausamkeit und die komplexe Anlage der Rauminstallation wirkten dergestalt zusammen, dass den Zuschauern allerdings schon jedes routinierte Hören und Sehen vergangen sein sollte, wollten sie diese Geistersprache nicht nur als Abweichung von der Normalsprache, vielmehr als verschlüsselt codierte Botschaft der „Metamorphoses of Control“ selber vernehmen.

Nachträglich mochten so manche der Zuschauer, denen beim ephemeren Geisterspuk der Performance Hören und Sehen vergangen waren, solidarischen Trost und Beistand bei den vereinzelt Porträt-Zeichnungen gefunden haben, die unsere Künstlerin im Passbild-Format von Ausweisfotos an die Säulen des Museumssaals gepinnt hatte. „Schiffbruch mit Zuschauer“ – Hans Blumenberg hat die nautische Daseinsmetapher als Grenzüberschreiten vom „Landläufigen“ zum Unheimlichen und zugleich als ästhetisches Distanznehmen dabei, als lebensweltlichen Modus des „als ob“, gedeutet. Der Zuschauer kann vom Ufer aus, wie schon der Epikureer Lucretius vor über 2000 Jahren im 2. Buch von „De rerum natura“ betonte, dem Schiffbruch und der Katastrophe zuschauen. Die anonymen Köpfe auf den kleinen Porträtzeichnungen waren ja dank der Rauminstallation auch Zuschauer jener immersiven Performance bzw. jenes tableau vivant / mourant auf dem „Floß“ gewesen. Zuschauer, Porträtköpfe, Performer, das Floß als Schauplatz und Projektionsfläche von Videos, alles und jedes konnte so nachträglich als einbezogen in ein unheimliches Geschehen begriffen werden, das durch Licht und Projektion, durch Aufnahmekameras und menschliche Sinne ineinander vermischt und immateriell ausstrahlte.

Einmal ist keinmal? Was bleibt? Das einmalige Event am frühen Abend des 6.7.2018 konnte jedenfalls immer schon auf sein Back-up zählen, immer schon mit der technischen Realität nahezu unbeschränkter iterativer Wiederholung rechnen, welche Videokunst heute allem Ephemeren verspricht. Zwischen den Säulen des Museumssaals mit den angepinnten kleinen Porträtzeichnungen winkte derweil geduldig und leise wehend immer noch das japanische Seidentuch mit seinen aufgemalten, kaum entzifferbaren Chiffren dem Besucher zu. Vielleicht, um eine letzte Botschaft loszuwerden, ein letztes Echo von den Schiffbrüchigen, um ihre letzte Welt zu bezeichnen: Meer, Wasser, Wellen – „And the waves / And the waves / And the waves“. Gleicht den „waves“ nicht das web – the world wide web, in dem jede besondere Nachricht zugleich auf- und untergeht? Und wir die Schiffbrüchigen? Keine Surfer, keineswegs, weder agil noch konform, allen Werbeversprechen von Internet und digitaler Welt zum Trotz.

Die Rauminstallation unserer Künstlerin war vom 7.7. bis zum 5.8.2018 während der Öffnungszeiten des Osthaus Museums frei zu begehen und zu beschauen – ohne Performance freilich, die ja einmalig schon am Abend des 6.7. stattgefunden hatte. Auch dann ein sehr lohnender Besuch! Das letzte Geheimnis der Rauminstallation war schließlich, dass das Beste des Ausstellungs- und Performance-Projekts „Metamorphoses of Control“ wohl in einem weniger beachteten Nebenraum an weißen Wänden zu sehen war: 10 Zeichnungen der Künstlerin, die dort zusammen wie in ihr eigenes Schweigen vertieft erschienen. Wer sich aber die Ruhe nahm, ihrem wechselseitigen, sehr diskreten Blickwispeln nachzuspüren, konnte noch andere Botschaften vernehmen, die ich hier nicht nachbuchstabieren brauche. Sie alle bestätigten jedenfalls zum Ende, dass das Beiwerk gelegentlich das eigentliche Werk sein kann, dass das, was vermeintlich Ornament und Parergon schien, selbst rechtens als Ergon erscheinen darf.



Hide & Seek, 2010–2018
Kaffee, japanische Tusche auf Papier
3,5 x 5,5 cm

Achtung, Klettverschlüsse im Medusenhaar

„Aber ich versuche, Dir mit meinem ganzen Körper zu schreiben, Dir einen Pfeil zu senden, der sich tief in den zarten neuralgischen Punkt des Wortes bohrt.“

– Clarice Lispector, *Agua Viva*

Auch wenn die einzelnen Teile des *tableau vivant*, das Isabella Fürnkäs in „Metamorphoses of Control“ zeigt, stilisiert und auf den ersten Blick entleert zu sein scheinen, sie die großen Gesetzen des monumentalen Kunstwerks „Das Floß der Medusa“ von Théodore Géricault, auf das sich die Arbeit bezieht, getilgt hat, sind die neuen Bezüge, die ihre installative Inszenierung antickt, nicht weniger ausgreifend und komplex. Das Visuelle wird in dieser abstrakten Reinszenierung entrümpelt, aktualisiert und bis auf die Knochen ausgezogen. Die Referenzialität wandert in die Sprache, die auch nicht anders kann, als immer wieder neue Bilder zu produzieren. Das Bühnenbild ist sehr reduziert, die Natur künstlich. Das Floß, ein weiß gekacheltes Podest, wirkt ortlos; wie aus dem Kontext gerissen. Die Wellen sind nur noch Projektionen, die das superweiße Bühnenbild mit irisierenden Effekten ein bisschen Richtung Perlmutterweiß treiben. Der Sand wirkt dagegen dreckig, als müsste er ‚das Natürliche‘ spielen. Ein Zaubersand, der wie von Zauberhand in seiner Form bleibt. Ein Stellvertreter für das, was Donna Haraway „artefaktische Natur“ nennt und der darauf hinweist, dass Natur und Kultur nicht so gegensätzlich sind, wie es scheint. Und von weither erklingt eine geisterhafte Musik, sie verwandelt künstliche Wellen in Geigenstriche und Motorengeräusche. Keine schäumenden Wellenkronen, nie wieder untergehende Sonnen, hier folgt alles einer Ästhetik der slicken Sickness.

Die Körper der Performer sind ebenfalls Oberflächen. Ihre Gesichter ausdruckslos, selbst wenn sie die Masken nicht vor ihre Visagen halten. Ein choreografiertes Gewusel von Körpern, die sich ignorieren, selbst wenn sie sich berühren. Die Szenerie wirkt aseptisch, die Bewegungen trotz ihrer Agilität seltsam müde. No Thrills. Statt verzweifelt in die Luft gereckte Fäuste wie bei Géricault halten die androgynen Performer Smartphones in ihren Händen. Sie sprechen prononciert und künstlich, als hätte man ihnen das Wort in den Mund und das Messer in die Hand gedrückt:

*Death
was on SALE today
We bought
the whole store ONLINE*

Auch über Fälle von Kannibalismus wurde berichtet. Damals, als die Medusa im Auftrag des französischen Königs vor der senegalesischen Küste strandete und über hundert Menschen auf einem Floß alleingelassen um ihr Überleben kämpften. Hier wurde der Kampf aufgegeben, #iss‘ mich, #trink‘ mich, #try meOctopussy.

*I loved
How you ate
My hair
Will you remember? The crunch?
The taste of mineral?*

Die Stimmen und Worte – seine – ihre – im Wechselgesang – verursachen Bilder, die die alten Referenzen noch als Erinnerungsspuren wie auf diesem ollen Wunderblock durchscheinen lassen. Sie flirren durch den Raum – treffen sich ab und an, überlagern sich zart und teilen sich auf. Als wären sie Mal ein Chor gewesen, der jetzt keine Lust mehr auf Zwei-Drei-Vier-Doo-fe-ein-Gedanke hat. Manchmal klingen die Wörter wie Hilferufe, obwohl sie so stoisch und monoton gesagt werden.

Ich erkenne eine Songzeile von Depeche Mode, einen Splitter von Clarice Lispector, überlege noch, ob das ein Zitat von Hélène Cixous oder Marilyn Manson ist – plötzlich kommt mir alles sehr fremd und sehr bekannt vor – und merke, wie ich hinabgezogen werde, ertrinke und mich verwandle. Ich werde eine Qualle, ein Nesseltier im Lebensstadium einer Medusa, das weiß ich sofort. Allerdings nur halb, also sofort kannibalisiert. Als hätte mich ein siebenarmiger Oktopus

aufgefressen und dann in die Arme geschlossen, um mich, die lichtdurchlässigste Medusa unter den Medusen, tief unten, dort, wo meine Leuchteffekte nutzlos sind, in eine Waffe zu verwandeln. Meine Tentakel sind intakt und tödlich. Er flüstert mir ins Ohr und trägt mich kopf-über immer tiefer hinab. Und während ich noch zu verstehen versuche, was er damit meint, „dass ich nicht aus der Mode geraten kann“, feuert er meine Waffe ab.

Der Kuss der Medusa ist sofort tödlich. Mit 200 Atmosphären trifft mein Giftpfeil den Riesenkalmar. „Was Schnelleres als den Kuss der Medusa gibt es kaum“, kommentiert ein Meeresbiologe etwas zu kreischig aus dem Off. Der Getroffene, von einer Kamera verfolgt, taumelt noch tiefer hinab. Elegant wie immer, 3000 User sind live dabei. Die Nautilus-Crew ist seit Neuestem 24 Stunden LIVE und ONLINE. Die Wissenschaftler kommentieren durchgängig die Aufnahmen der schwimmenden Bildermaschine. Am Bildrand, in 50 Meter Tiefe, verwandele ich mich zurück. An der Oberfläche angekommen, lache ich laut und gurgelnd, weil ich merke, dass ich mir an meine Saugnäpfe am Kopf Tentakeln kletten kann. Von nun an gebe ich die klassische, mythische Medusa.

Hélène Cixous plädiert in „Das Lachen der Medusa“ für eine queere „anhaltende Beweglichkeit, ein Weitergetragenwerden, (...) eine Art Spiel: Es spielt und es wird gespielt. Es wird gespielt wie im Theater.“ Die Bildergewalt des Dramas auf hoher See, das Théodore Géricault interessierte, wird von Isabella Fürnkäs abgezogen, ganz anders inszeniert. Indem alles Überflüssige getilgt, Kontexte und Referenzen entleert werden, wird in dieser Arbeit der Sprache eine Bühne bereitet. Auf dieser wird ein neues Schreiben, eine neue Literatur erprobt, nenn‘ sie weiblich oder klein, nach der schon Kafka, Deleuze und Cixous suchten. Eine Schreibweise, die von Metaphern nichts wissen will und auf die Verwandlung, die Metamorphose als ihr Gegenteil setzt.

„Medusa ist in Übersetzung begriffen, [...] weil sie auf Reisen ist. Sie wird ständig losgeschickt. Sie reist nicht nur von einer Epoche zur anderen, sondern natürlich auch von einem Land, einer Kultur, einer Sprache zur anderen. Daraus ergeben sich ständig Zeit- und Kulturverschiebungen. Und dabei wandelt sich ihr Aussehen. Es kann passieren, daß man sie nicht gleich wiedererkennt, aber lange hält das nie an. [...] „Was sich auch ändert, ist das Bühnenbild“, hat Hélène Cixous in einem Interview zu ihrem sehr kryptischen Text gesagt: „Die Fragen bleiben die gleichen. Leidenschaften und Konflikte wiederholen sich. Sie tragen lediglich andere Masken.“

– Hélène Cixous, *Das Lachen der Medusa*, S. 183

Und

ALLE (INKLUSIVE OKTOPUSSYS UND MEDUSEN):

*Pshhhh Pshhhh Pshhhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhhh Pshhhh*

ALLE

*And the waves
And the waves
And the waves
And the waves
And the waves...*

Metamorphoses of Control

Da ist ein Loch in meinem Herzen. Nichts kann es auffüllen.

*Ich sinke gerade in einen quadratischen Ozean **

DEAN – „Instagram“

In ihrer ersten institutionellen Einzelausstellung ‚Metamorphoses of Control‘ im Hagener Osthaus Museum beschäftigt sich Isabella Fürnkäs (*1988 in Tokyo) mit der Frage nach dem Punkt, an dem Menschen die Kontrolle verlieren und das Chaos entblößen, welches sie in sich tragen. Isabella Fürnkäs hat dazu eine Rauminstallation mit Videos und Zeichnungen, sowie als zentrales Element eine Performance in Anlehnung an das Gemälde „Floß der Medusa“ von Théodore Géricault (1818/1819) konzipiert, welche in den Dialog mit der Sammlung des Osthaus Museums und den teilweise von Henry van de Velde gestalteten Räumen tritt.

Die BesucherInnen werden in den abgedunkelten Räumen von Zeichnungen empfangen, die mit Plexiglas geschützt und ohne Rahmen an den Wänden angebracht sind. Zu sehen sind haut- und blutfarbene organische Strukturen. Hier und da sind Körperteile wie Augen und Hände erkennbar, die in Interaktion miteinander stehen. Vereinzelt tauchen Wörter auf: „Disobey“ steht auf einem Blatt, auf dem zwei rot-schwarze Figuren miteinander zu kämpfen scheinen. An anderer Stelle sieht es so aus, als ob sich zwei Parteien ein Gebiss teilen. Ein weit aufgerissenes Augenpaar schaut uns auf dem nächsten Blatt an, wieder ein anderes zeigt ein Netzwerk von Augen, dass die BetrachterInnen anblickt.

Aus einer Wand schält sich eine einzelne Papier-mâché Maske namens „White Water“ (2018) wie eine Inselgruppe aus dem Meer heraus. Ihr Antlitz wirkt archaisch und missgestaltet. Mit wulstigen Lippen, einer mächtigen Nase und tiefen Augenhöhlen. Je nach Blickwinkel wirkt sie bedrohlich und verletzlich zugleich.

An den Säulen sind Porträtzeichnungen im Passbild-Format angebracht. Sie sind aus der Serie „Hide & Seek“ (2010-2017), gezeichnet mit japanischer Tusche und Kaffee. Die Gesichter sind stumme Beobachter der Szenerie, sie wirken schemenhaft und sonderbar derangiert.

Die vorherrschende düstere Atmosphäre wird durch ein elf Meter langes Seidentuch verstärkt, welches von der Decke hängt. Wie eine Kriegsfahne ist es mit roten Flecken übersät, die wie Spuren eines blutigen Kampfes wirken. Unbekannte Symbole aus schwarzer japanischer Tusche und weißer Farbe strahlen etwas Unheilvolles und Bedrohliches aus. Der Titel „Vermillion“ (2018) verweist auf die gleichnamige Farbe Zinnoberrot, die sowohl in der fernöstlichen Lackkunst, als auch schon seit der Antike in Europa für die Farbe des Blutes verwendet wird.

Wenn man dem Seidentuch folgt, gelangt man zu der Arbeit „The Raft of the Medusa“, einer 2-Kanal-Videoinstallation auf einem 2 x 4 m großen Display, bestehend aus einem weiß gefliesten Podest, welches auf dem Boden liegt. Vier Masken aus Papier-mâché und etwas kinetischer Sand liegen auf dem Podest. Die Videos zeigen Beobachtungen von Reisen und Erlebnissen; oft spielt Wasser eine Rolle. Das Display ist auch der Schauplatz einer durational Performance, welche am Eröffnungsabend von zwei Frauen und zwei Männern in Wiederholungsschleife gezeigt wurde:

Die PerformerInnen waren weiß gekleidet, Videos wurden auf sie projiziert. Während der Performance spielen die ProtagonistInnen immer wieder mit ihren Smartphones. Filmend richten sie ihre Handys auf sich und ihre Umgebung. Posieren für Selfies. Jemand singt. Alle sind stetig in Bewegung. Die PerformerInnen nehmen dabei abwechselnd entspannte und unnatürliche Posen ein. Sie ziehen sich zurück und treten hervor, sie halten sich weiße Papier-mâché-Masken vor ihre Gesichter und spielen mit dem Sand. Dabei lesen sie abwechselnd Texte von ihren Displays. Es sind poetische Verse, die zwischen Hoffnung und Hoffnungslosigkeit pendeln. Verweise zu Clarice Lispector, Lawrence Weiner und Depeche Mode werden dabei wie selbstverständlich von Isabella Fürnkäs zitiert, oder eher: gesampelt. Wenn dann die ProtagonistInnen gemeinsam zum Ende der Performance wie ein Mantra „And the waves“ flüsternd und immer leiser werdend wiederholen, breitet sich eine bedrückende Atmosphäre aus, welche die BetrachterInnen ihrer eigenen Fantasie von einem verloren dahintreibenden Floß auf dem Meer überlässt.



White Water, 2018
Papier-mâché

Im Vergleich zum bildgewaltigen und emotionsgeladenen Drama Géricaults wirkt die hier gezeichnete Szenerie wie die Vision einer transhumanen Zukunft eher unterkühlt. Die Grenzen zwischen PerformerInnen, Display und ZuschauerInnen verschwimmen. Wer beobachtet wen? Wer wird zur Schau gestellt? Die Inszenierung gleicht einem *tableau vivant* und verhandelt Fragen nach Transzendenz, Rollenspiel und Immaterialität. Das Bild eines technoiden Floßes voller isolierter Individuen zeigt, wie sich deren Überlebenskampf in die Immaterialität des Geistes und den virtuellen Raum verlagert hat.

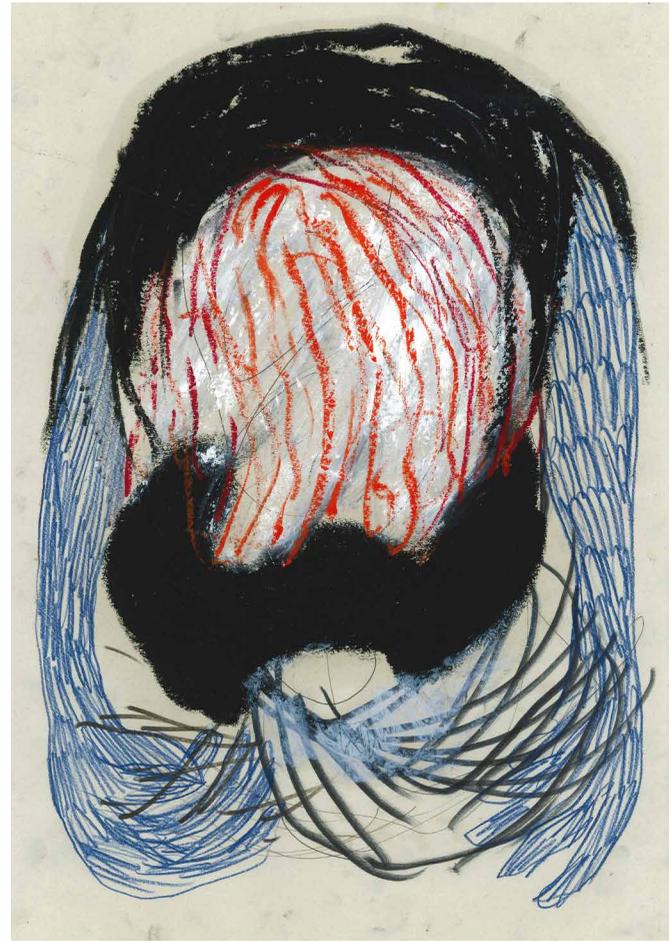
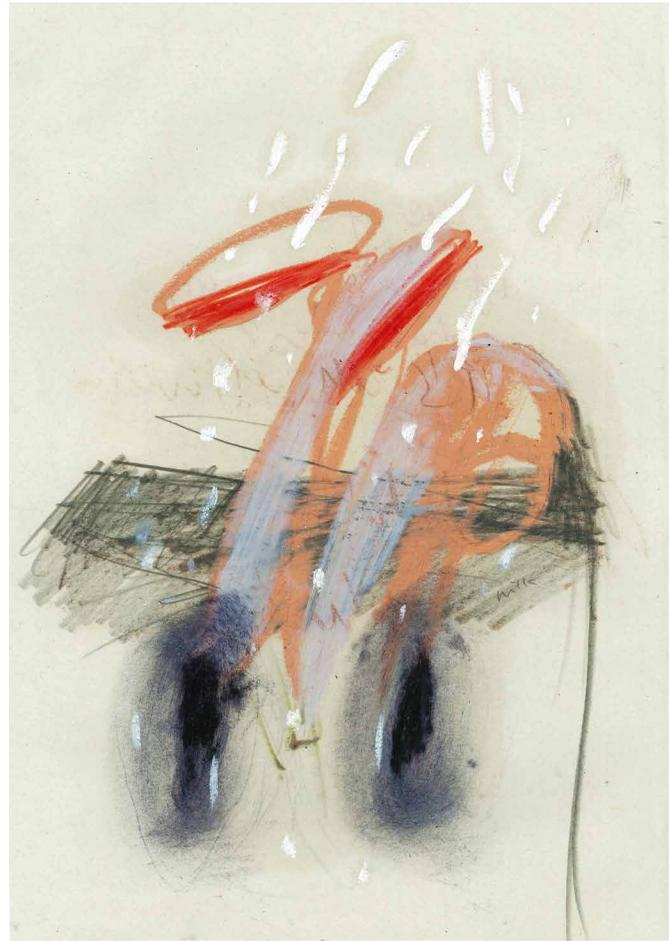
Als die Fregatte Medusé 1816 vor der Küste Westafrikas auf Grund lief, erfuhr die Öffentlichkeit erst durch den erschütternden Bericht des Schiffsarztes Henri Savigny von der Tragödie und dem schrecklichen Überlebenskampf, den nur 15 der ursprünglich 400 Menschen überlebten.

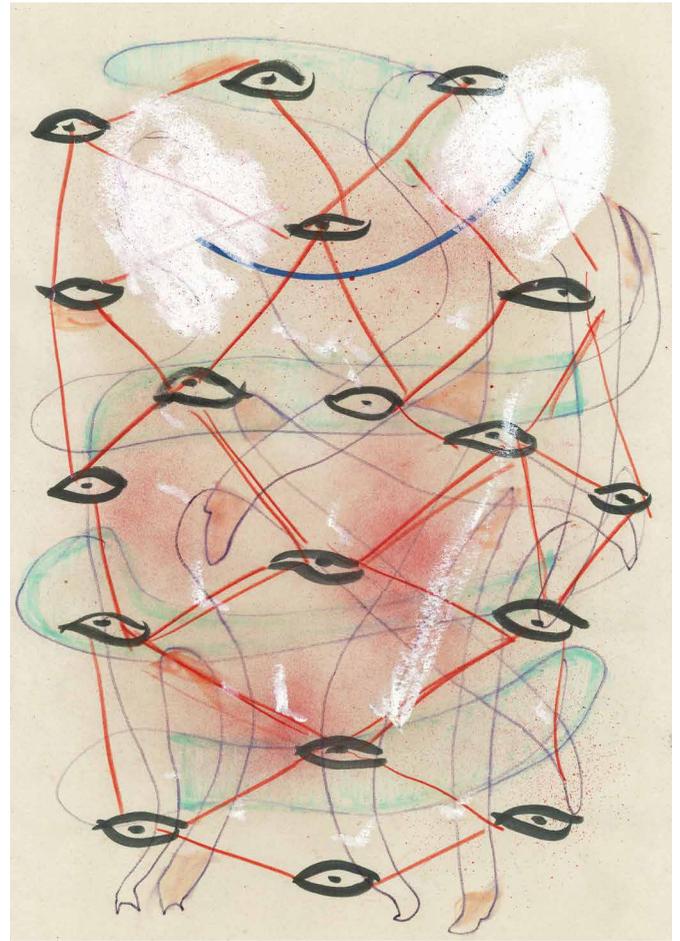
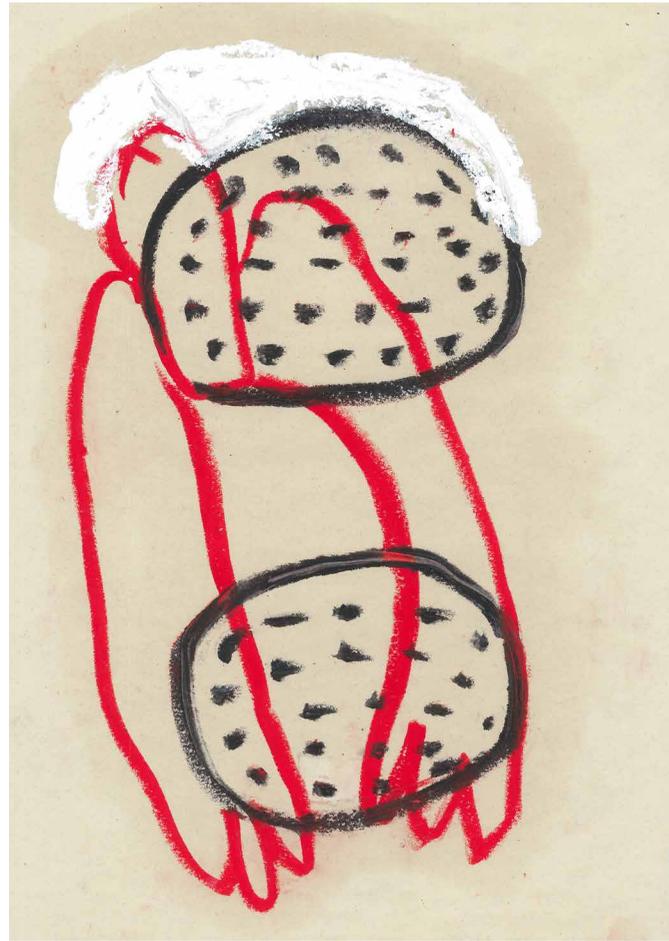
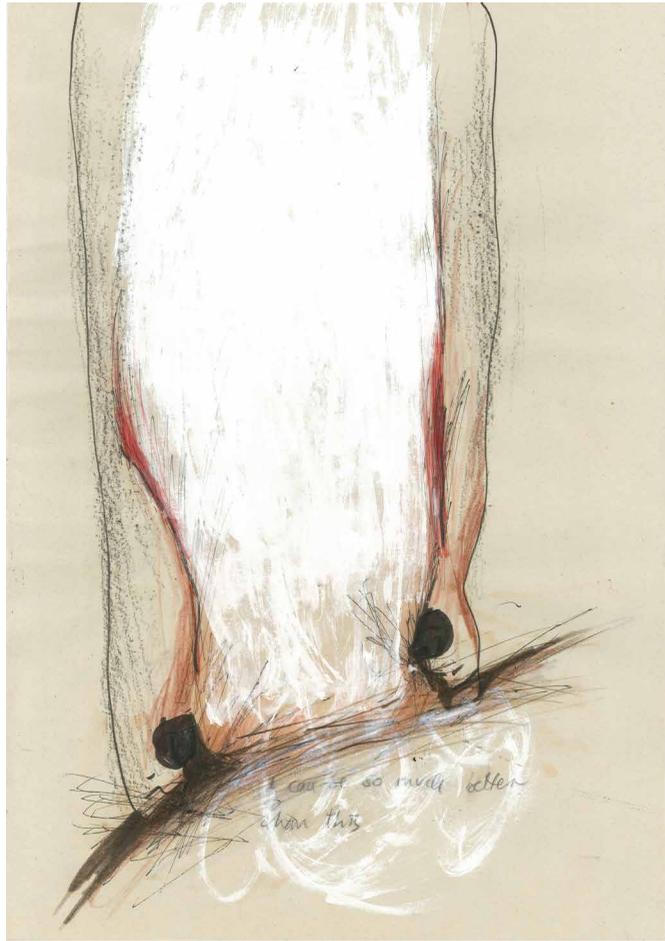
Im digitalen Zeitalter heute ist es möglich, dass wir zeitnah oder manchmal sogar live von weltweiten Schiffsunglücken, die sich in letzter Zeit besonders im Mittelmeer häufen, erfahren. Wie wir auf dieses Grauen reagieren, sagt viel über den Zustand der heutigen Gesellschaft aus. Wie schon in der antiken Mythologie ist jedoch die Versteinerung im Anblick der Medusa, dem Meeresungeheuer, die schrecklichste aller Metamorphosen.

*aus dem Südkoreanischen



Schön, Sexy, Leise (Serie), 2018
Mixed Media, Ölstift, japanische Tusche, Plexiglas
38,3 x 27,5 cm





The Raft of the Medusa Metamorphoses of Control

Marlene vorne, Idan hinter ihr, Cristiana danach,
Steven dahinter, Positionen ändern sich während
des Sprechens.

Videos flirren, leises Rauschen, alle tragen die
Masken vor den Gesichtern, halten die iPhones/
Tablets, sind reglos.

Marlene singt.

CRISTIANA
*It's just these nervous hands Forgotten flesh that
lost control To the rescue..
Police ! Police !*

STEVEN
*If I gave you a gun
Would you blow me away?*

ALLE
*Eye to eye Eye to eye Eye to eye Eye to eye Eye to
eye Eye to eye*

IDAN
I did not know - how it would feel.

CRISTIANA
I did not know - how it would taste

STEVEN
I did not know - how it would smell

MARLENE
I did not know - at all.

IDAN
Silence is only quiet for those who hear.

CRISTIANA
*I am in the world. A world without time. My
consciousness now is light and it is air. Air has
neither a place nor time. Air is the non-place
where everything will exist. What I am saying is
the music of the air. The formation of the world.
Slowly what will be approaches. What will be
already is. The future is what always existed and
always will exist. What I am saying to you is not for
listening - it's for being.*

Marlene singt.

IDAN
*How can we talk
about what happened...?
Dried-out skin
Limb by limb
Cutting
Leaks into the soul
Holes into the heart
Gaps into the mind
Hopefully.*

STEVEN
Broken bones that did the unspeakable.

CRISTIANA
*I loved
How you ate
My hair
Will you remember?
The crunch?
The taste of mineral?*

MARLENE
I dream most of my life How should I memorize.

CRISTIANA
*Salted, burning Lips
A swollen brain,
Down the drain,
It leaks, it shows.*

STEVEN
Everything is tainted.

IDAN
*But it is hidden and I can stand it because I'm
strong: I ate my own placenta.*

MARLENE (2x singend)
*Watching you change Into a fly.
You looked So alive.
Now you could
Float here forever
Endlessly
Bound to nothing
Watching us all From above...*

IDAN
Not doing - Anything

CRISTIANA
Not seeing - Anything

STEVEN
Not thinking - Anything

MARLENE
Not breathing - Air

IDAN
Not wanting - Anything

CRISTIANA
Not searching - Anything

STEVEN
Not believing - Anything

MARLENE
Not having - A face.

IDAN
*Rocks and stones
I broke my fingers
On your neck
Still feeling the sound In my ears
And on my lips
It hurts me
More than anything
In the world*

(Steven)
*A scar in the mind
Does not kill
But the killing
Of a mind
Leaves a thousand scars
For me to count Endlessly*

IDAN
*This Isolation
Is like an oxygen mask
With a hint of pink
and a touch of blue
Fed by remembrance
I want to
Fly into the sun -
But we know just who we are.*

MARLENE singt & ALLE
*Prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey
For suicide ?
Slay, slay, slay, slay, slay, slay, slay, slay
For survival ?
Prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey, prey
For sanity ?
Slay, slay, slay, slay, slay, slay, slay, slay*

CRISTIANA
*Now in the early hours I am pale and gasping for
breath, I have a dry mouth, dry in the face of what
I achieve. Nature in choral canticle and I am dying.
What does nature sing? The last word itself that is
never again I. The centuries will fall upon me. But
for now a fierceness of body and soul shows itself
in the rich scalding of heavy words that trample on
another. Something wild rises from my swamps,
the accursed plant that is about to surrender to
God. I depend myself in myself and found that I
want bloody life.*

STEVEN
This passiveness

IDAN
Makes my soul

STEVEN
Want to scream

IDAN
It irritates

STEVEN
It itches

IDAN
I'm swimming

STEVEN
In my own consciousness

IDAN
Searching for

STEVEN
A place

IDAN
A time

STEVEN
An instant

IDAN
To sleep

STEVEN
To rest

IDAN
To die nicely.

STEVEN
No police.

IDAN
No hierarchy.

STEVEN
No excuses.

IDAN
Projections

STEVEN
Tilda Swinton & Lord Schmalz

IDAN
Holding hands

STEVEN
Inside of a basin filled with sharks

IDAN
The jealousy carousel

STEVEN
Numb from comparison

IDAN
Deaf from pain

STEVEN
Death

IDAN
was on SALE today

STEVEN
We bought

IDAN
the whole store ONLINE

STEVEN
No more

IDAN
Cash to spend

STEVEN
On any account.

MARLENE
Pretty pictures were painted to be destroyed.

STEVEN
Your

IDAN
Personal Jesus

STEVEN
Left me

IDAN
Reach out

STEVEN
And touch faith

IDAN
The deepest waters

STEVEN
Black and Blue

IDAN
After drowning -

STEVEN
Who is who?

MARLENE
It's beyond the clouds that silence torments me.

ALLE
*Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh*

CRISTIANA
*I find it hard to believe that I shall die.
Because I am bubbling in cold freshness.
My life will be very long because each instant is.
I get the feeling I'm about to be born and can't.
I am a heart beating in the world.
You who are reading me please help me to
be born.
Wait: it's getting dark. Darker.*

ALLE
*Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh
Pshhhh Pshhhh Pshhhh Pshhhh*

ALLE
*And the waves
And the waves
And the waves
And the waves
And the waves...*



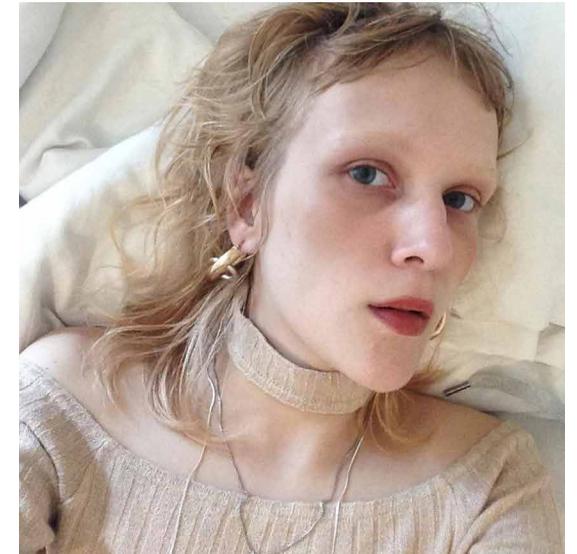












Isabella Fürnkäs
Metamorphoses of Control

Osthaus Museum Hagen
7. Juli – 5. August 2018

Herausgegeben von
Dr. Tayfun Belgin, Ihsan Alisan

Performer
Cristiana Cott Negoescu
Marlene Kollender
Steven Sander
Idan Micha Weiss

Kuratiert von
Ihsan Alisan

Fotografie
Moritz Krauth (Performance)
Martin Plüddemann (Ausstellung)

Videodokumentation
Bart vd Zwaan

Grafische Gestaltung
Edi Winarni

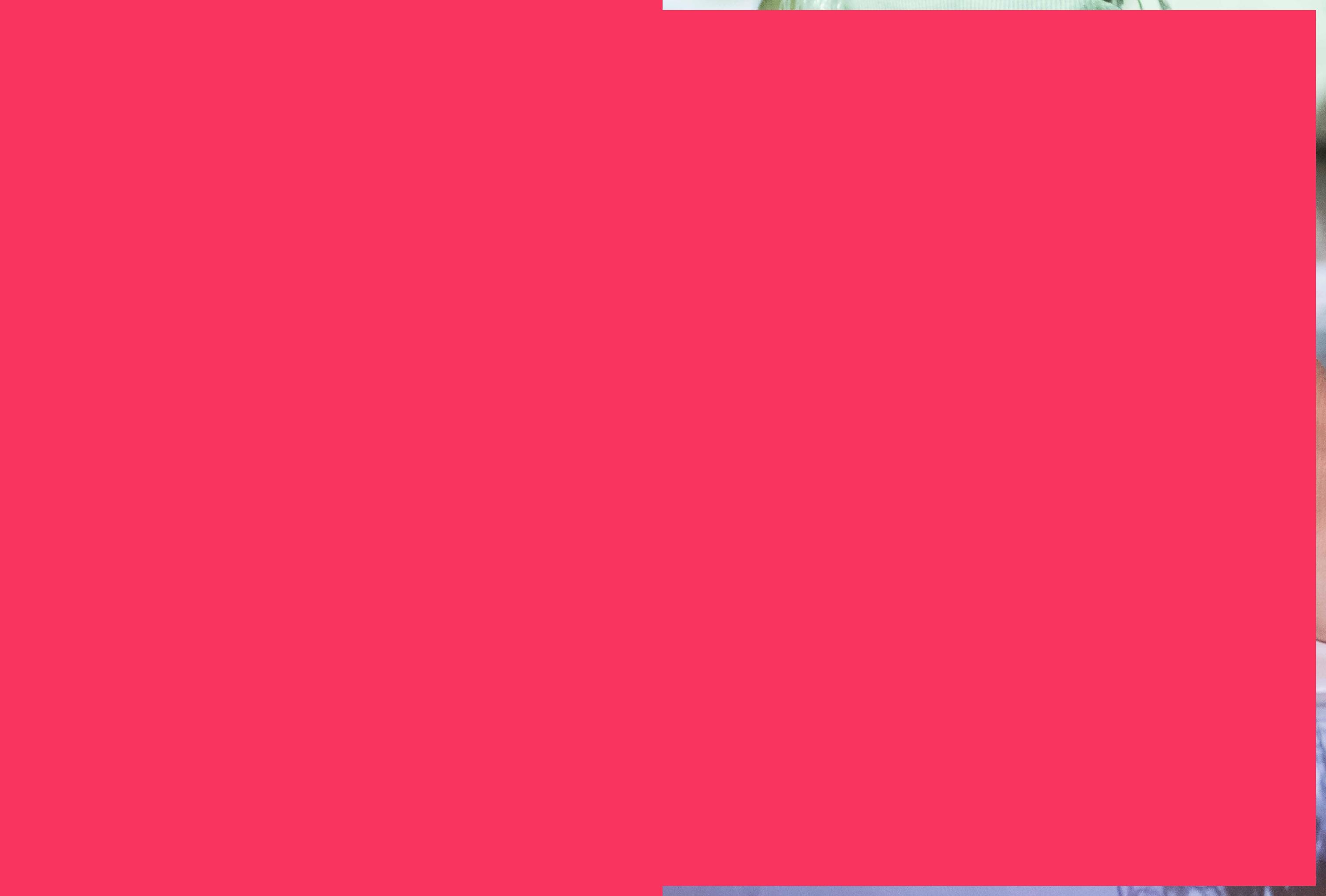
Font
Konrad / Julius Terlinden

© Neuer Folkwang Verlag im Osthaus Museum Hagen
© VG Bildkunst, Bonn 2021 für Henry van de Velde

ISBN 978-3-926242-95-7
Neuer Folkwang Verlag Hagen

OSTHAUS MUSEUM
 **HAGEN**

Kunststiftung
NRW





978-3-926242-95-7