

Kristin Bulkow  
Christer Petersen (Hrsg.)

# Skandale

Strukturen und Strategien  
öffentlicher Aufmerksamkeits-  
erzeugung

# Frauenmord und Skandal viral – Young British Art. Ein Fallbeispiel

Anke Steinborn

Spätsommer 1988 – eine von Studenten des Londoner Goldsmiths College organisierte Ausstellung versetzt nicht nur die Londoner Kunstszene in Aufruhr, sondern hinterlässt auch international nachhaltig Spuren. *Freeze*, so der Titel der Ausstellung, ist legendär, die präsentierte Kunst, die sich als Young British Art etablieren wird, spektakulär. *Freeze* steht für den eingefrorenen Moment, den Moment, der im Kunstwerk festgehalten ist, aber auch der des Erstarrens oder Schauderns des Betrachters.<sup>1</sup> *Freeze* ist der Ausgangspunkt für eine neue (Skandal-)Kunst, eine Kunst, die sich gegen den Konservatismus der Thatcher Ära auflehnt und paradigmatisch wird für den Zeitgeist der 90er Jahre.

Killerton Gardens im Juni 1993 – ein lebloser Frauenkörper, Leib und Beine von Erde und frischem Grün bedeckt, durchbricht das ländliche Sommer-Idyll der National Trust Anlage unweit der südenglischen Stadt Exeter. Besucher hatten sie entdeckt, die junge Tote mit den halblangen rotblonden Haaren. Es ist die vermisste Braut. „MISSING. Can you help?“<sup>2</sup> – auf zahlreichen Steckbriefen an Bäumen und öffentlichen Plätzen der Umgebung wurden die Passanten um Hilfe gebeten, die junge Frau zu finden, deren Spur sich im vergangenen Jahr verlor. Nun liegt sie hier – den Kopf leicht zur Seite geneigt, Mund und Augen geschlossen, der Gesichtsausdruck friedlich. Sie ist schön und tot, die *Missing Bride* – ein Anblick, der die Besucher erschauern lässt und die Öffentlichkeit in höchste Erregung versetzt.

Eine genauere Betrachtung lässt am Gesehenen zweifeln. Denn tatsächlich handelt es sich bei der vermeintlichen Leiche lediglich um eine makellose Wachsnachbildung der gesuchten Person. Die Besucher sind empört. Wer konnte sich diesen grausamen Scherz erlauben? Eine Provokation, ein Skandal! Und das soll noch nicht alles gewesen sein. Unecht ist nicht nur die Leiche, die gesamte

---

<sup>1</sup> Der Titel der Ausstellung ist – dem Katalog zufolge – angelehnt an *Bullet Hole*, dem künstlerischen Beitrag von Mat Collishaw zur selben Ausstellung. Dabei handelt es sich um eine großformatige Farbfotografie, die ein Close Up eines menschlichen Kopfes mit Einschussloch zeigt. ‚Eingefroren‘ ist dort der Moment des Eindringens der Kugel sowie selbstreferentiell das Erstarren der Betrachter beim Anblick des Unfassbaren.

<sup>2</sup> Dokumentiert ist dieser Aufruf in einem Boulevardblatt, das Bestandteil der Installation *The Incident Room* (1993) von Abigail Lane ist (siehe Grunenberg 1997: 132).

Suche nach der vermissten jungen Frau ist Teil eines initiierten Spiels, in dem ahnungslose Passanten auf die Spur eines vermeintlichen Verbrechens geführt wurden. Makaber oder Kunst? In jedem Fall skandalös! Doppelt skandalös – zum einen aus Sicht der Besucher, weil sich nicht nur die Figur, sondern auch der Appell an die Hilfsbereitschaft der Passanten als inszeniert und nicht ‚menschlich‘ herausgestellt hat. Zum anderen fühlte sich auch das Killerton Management provoziert, weil es sich bei der jungen ‚Toten‘ um eine Nachbildung einer ihrer Schaufensterpuppen handelte, die eine Saison zuvor im Killerton House Brautmoden präsentierte und in der kommenden Saison Bestandteil einer Ausstellung zu Sportmode der 20er Jahre sein sollte: „The return of the manequin this year in such grizzly circumstances could have caused widespread dismay. ‚Its presence in the garden,‘ commented a spokesperson, ‚might have resulted in unnecessary shock or offense to innocent members of the public““ (Grunenberg 1997: 132).

Abigail Lane, Goldsmiths Absolventin und Teilnehmerin der legendären *Freeze* Ausstellung, wird als ‚Täterin‘ entlarvt. Die damals 26-jährige, aus Südeuropa stammende Künstlerin ist – wie ihre ehemaligen Mitsudenten Damien Hirst, Gary Hume, Sarah Lucas, Fiona Rae, Jake Chapman, Dinos Chapman und andere – der Young British Art zuzuordnen. Und Young British Art ist, wie der Name schon sagt, jung, vor allem aber provokant und skandalös. Young British Art überschreitet Grenzen – ethische Grenzen und die zwischen Leben und Kunst. Normverletzungen werden hier zu bizarren Formen und Bildern verdichtet. Ein beliebtes Motiv sind hyperrealistische Darstellungen von Menschen, die aufgrund mehr oder weniger offensichtlicher Abnormitäten seltsam anmuten und den Betrachter zutiefst verstören.<sup>3</sup> So auch die *Missing Bride* – der täuschende Wachkörper musste umgehend aus der offenen Gartenlandschaft entfernt und in den Galerie-Innenraum verlegt werden.

Ausgehend von der schönen toten Braut konzipierte Lane die Installation *The Incident Room* (1993). Darin umgibt sie die in Erde gebettete und somit auf den natürlichen Außenraum verweisende *Missing Bride* mit unterschiedlich großen Fotolampen. Diese sind nach unten geneigt und scheinen das weibliche Opfer beharrlich an(zustarren). Sie sind die neugierigen Blicke der Anderen, der Überlebenden. Wie die drei Beobachter im Zentrum des Ölbildes *Der bedrohte Mörder* (1926) von René Magritte so können auch die aufrecht stehenden Fotolampen als die voyeuristische Konvention des forschenden starren Blickes ge-

<sup>3</sup> Exemplarisch hierfür sind die Werke der Chapman Brüder, die in ihren Figuren Aspekte wie Genmanipulation und anatomische Veränderung aufgreifen. So tragen beispielsweise sehr realistisch wirkenden Kinder-Schaufensterpuppen Genitalien im Gesicht und ihre Körper verschmelzen wie in *Zygotic Acceleration*, *Biogenetic*, *Desublimated Libidinal Model* zu einem homogenen Ganzen.

deutet werden. Im Kontext der kulturhistorischen Konnotationen des Männlichen mit Technizität und des Weiblichen mit Natur demonstrieren sowohl Magrittes Beobachter als auch die geneigten Lampen in *The Incident Room* Überlegenheit und Macht über den liegenden, nackten Körper, aber auch Trauer und Melancholie über die schöne tote Frau: Das Männliche als Prinzip des Geistigen erhebt sich hier wie die Technik als Produkt desselben über das körperlich konnotierte Weibliche, das tot wiederum auf den Verlust des begehrten Objekts verweist.

In beiden Werken scheint der ‚Leichnam‘ auf den ersten Blick unversehrt. Während bei Lane allein die Einbettung in Erde auf ein Verbrechen verweist, ist es bei Magritte eine unscheinbare Blutspur, die aus dem Mund der Getöteten rinnt. Basierend auf ihrer Vorliebe für Kriminalgeschichten liegt das Interesse beider Künstler weniger darin, ein blutiges Spektakel von Vergewaltigung, Folter und Mord zu inszenieren, als vielmehr dem Betrachter subtile Hinweise zu offerieren. In einem Netz aus Spuren, indirekten Ahnungen und komplexen Zusammenhängen übersetzt Lane die analytische Detektivgeschichte in eine post-moderne Erzählform. Inspiriert von Polizei- und Pressepraktiken und kontextualisiert mit skandalträchtigen Diskursen der historischen Moderne<sup>4</sup> überträgt sie in *The Incident Room* Spuren des Verbrechens in Formulierungen der zeitgenössischen Ästhetik und Skandalisierung. Öffentlichkeitswirksame Medienphänomene wie True-Crime-Stories und Reality TV spielen in diesem Zusammenhang ebenso eine Rolle wie die Medien der Massenkultur:

For the first time, mass culture – advertising, newspapers, television, fashion – for [Young British Artists] was a vital and almost limitless source of imagery and flavour, there to be tapped and borrowed from liberally. The bridge between them was perpetually crossed in both directions, and hybrids were welcome. [...] [Against this background] these 90's artists demonstrate a sensitivity and sophistication, a kind of shameless courage in facing up to the Big Three – life, death, and sex [...]. (Williams 1997: 19f.)

Im Kontext der medialen Durchdringung des Alltags zielt Lane darauf ab, neben der Sensationslust des Betrachters vor allem dessen vorschnelles Einordnen und Bewerten von Tatbeständen, Medienbotschaften und Kunst aufzudecken. So auch bei der *Missing Bride*, die – nach der ‚Aufdeckung‘ (Entfernung der Erde) – eben nicht, wie es zunächst schien, ein vollständiger, zum Teil von Erde be-

<sup>4</sup> Vor dem Hintergrund einer hohen Öffentlichkeitswirksamkeit greift Abigail Lane spektakuläre Themen der Vergangenheit auf, z.B. die schöne weibliche Leiche der Romantik und den Lustmord der Neuen Sachlichkeit, die seinerzeit bereits provozierten, indem sie nicht nur gesellschaftliche, sondern vor allem auch ästhetische Konventionen durchbrachen.

deckter Wachskörper ist, sondern sich als Arrangement einzelner Fragmente im wahrsten Sinne des Wortes ‚entpuppt‘. Die Passanten/Rezipienten wurden von der Künstlerin doppelt getäuscht.

In den Galerieraum überführt befindet sich einige Meter vom vermeintlichen Fußende der ‚Figur‘ entfernt, auf einem Holztisch liegend, ein aufgeschlagenes Boulevardblatt. Während es sich bei der linken Seite um eine authentische Kopie der Seite 6 des Exeter Regionalblattes *Express & Echo* vom 18. Juni 1993 handelt, enthält die rechte Seite einen von der Künstlerin selbst verfassten Artikel über ihre Aufsehen erregende Kunstaktion. „The bride, the body, the mystery and its maker“<sup>5</sup> – in dritter Person in Form einer spektakulären Enthüllung geschrieben, fügt sich die Story sowohl inhaltlich als auch stilistisch kommensurabel in das Boulevardblatt ein. Es geht um den Skandal – der Suche, der Kunst, der *Missing Bride* und warum diese schlussendlich in den Galerieraum ‚verschwinden‘ musste. „Vanished“ (Verschwunden) und „Exposed“<sup>6</sup> (Exponiert) so lauten auch die beiden im Artikel hervorgehobenen Sublines, die paradigmatisch sind für das Spannungsfeld des Verborgenen und offen Gezeigten. ‚Exposed‘ bedeutet auch ‚gefährdet‘ oder im fotografischen Sinne ‚belichtet‘. Wie die nackte tote Braut schutzlos dem Licht der Fotolampen ausgesetzt ist, so unterliegt auch das aufgeschlagene Boulevardblatt dem Schein einer von der Decke herab hängenden Leuchte. Ein vor dem Holztisch befindlicher leerer Stuhl verweist auf die Absenz des Subjektes und dessen Objektivation in der Pressepräsenz. Die öffentliche Schaulust wird somit doppelt thematisiert, zum einen am Objekt selbst, der *Missing Bride*, und zum anderen an der Skandalisierung des Geschehenen in der Sensationspresse. Im Kontext des künstlerisch provozierten Skandals der *Missing Bride* wird in *The Incident Room* der Skandal selbst als „Medienskandal“<sup>7</sup> und Produkt einer auf Spektakel und Sensation ausgerichteten Presse und Öffentlichkeit reflektiert.

Beide Präsentationsformen – die *Missing Bride* und das aufgeschlagene Boulevardblatt – sind künstlerische Medialisierungen des negativen Vergnügens (des Rezipienten) am alltäglichen Schrecken. Dieses als *pleasing horror* bezeichnete Phänomen wurde bereits in der Romantik von Edmund Burke in seiner *Philosophischen Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757) formuliert. Darin unterscheidet Burke das aus angenehmen Empfindungen resultierende Schöne, das den Körper entspannt, vom Erhabenen, das alle Fasern des Körpers anspannt, ihn erschauern lässt. Als Quelle des Erhabenen bezeichnete Burke

<sup>5</sup> Siehe die Abbildung des Artikels in Grunenberg (1997: 132).

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Siehe dazu ausführlich Burkhardts Definition des „Medienskandals“ in dessen Beitrag zu diesem Band.

[a]lles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen, das heißt alles, was irgendwie schrecklich ist oder mit schrecklichen Objekten in Beziehung steht oder in einer dem Schrecken ähnlichen Weise wirkt [...]; das heißt, es ist dasjenige, was die stärkste Bewegung hervorbringt, die zu fühlen das Gemüt fähig ist. (Burke 1980: 72)

Da der Tod – so Burke weiter – eine noch stärkere Wirkung auf das menschliche Gemüt hat als der Schmerz, sind alle Dinge, die mit dem Tod zu tun haben, die eindrucksvollsten für den Menschen und damit dem Erhabenen zuzuordnen (vgl. 1980: 73). Mord, insbesondere der an jungen unschuldigen Frauen, gilt in diesem Zusammenhang als besonders grauenregend und das öffentliche Gemüt aufs stärkste bewegend.<sup>8</sup> In Anlehnung an den romantischen Topos der schönen weiblichen Leiche wird im Motiv der toten Braut das tradierte Harmoniemodell der Hochzeit respektive der schönen, tugendhaften Braut durchbrochen und das Schöne im Kontext des Verbrechens in den Bereich des Erhabenen transformiert bzw. mit dem Erhabenen in einer Figur zusammengeführt:

In seinem berühmten und berüchtigten Aufsatz [*The Philosophy of Composition*] (1846) proklamiert der amerikanische Dichter Edgar Allan Poe einen der wichtigsten Grundsätze für eine ästhetische Darstellung des weiblichen Todes: „Der Tod einer schönen Frau ist [...] ohne Zweifel das poetischste Thema der Welt.“ (Bronfen 1992: 376)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts versucht Freud den überlieferten Topos der Frau als Todesfigur psychoanalytisch zu untermauern. Seiner Theorie zufolge seien der Frau – aus der Sicht des Mannes – drei Weiblichkeitsfigurationen inhärent – „die Mutter, die nach dem Vorbild der Mutter gewählte Geliebte [also die Braut] und Mutter Erde, die ihn [den Mann nach seinem Tod] wieder aufnehmen wird“ (Bronfen 1994: 95). Indem „das Lebensgeschenk der Mutter zugleich auch Gabe des Todes [und] die Umarmung der Geliebten [den] Verlust und [die] Auflösung des Selbst bezeichnet“ (1994: 101), schließt sich der Kreis zwischen dem weiblichen Schoß (Geburt und Sex, Sex und Geburt) und dem natürlichen Grab (Tod). Der Verlust der Mutter und die permanente Suche nach einem ‚Ersatz‘ lösen Gefühle von Trauer und Melancholie aus, die wiederum in der weiblichen Lei-

---

<sup>8</sup> Die gequälte und zu Fall gebrachte schöne Unschuld wurde von den Romantikern als Gegenmodell zum rationalen Denken der Aufklärung formuliert, um mit der emotionalen Schilderung des grauenhaften und unvermeidbaren Schicksals auf den Moralverlust durch zunehmende ‚Automatisierung‘ hinzuweisen. Exemplarisch sei hier mit *Justine ou les malheurs de la vertu* und *Les 120 Journées de sodomie ou l’école du libertinage* auf die Werke des Marquis de Sade verwiesen.

che ihr Ventil finden. Nach Freud ist Melancholie „mißlungene Trauer; die Unfähigkeit, den Tod eines begehrten Objekts zu akzeptieren“ (1994: 97). Das heißt, im Tod einer schönen Frau erreicht die Melancholie ihren Höhepunkt. „Melancholie ist gekennzeichnet durch eine Verneinung des Verlusts, die auf die anfängliche Anerkennung dieses Verlusts folgt und dessen unaufhörliche Artikulation [z.B. in Form von Kunst] hervorruft“ (Bronfen 1994: 97).

So wie Poe in *Ligeia* (1838) der Melancholie erliegend die tote Braut beklagt, ist auch Lanes *Missing Bride* ein Objekt der misslungenen Trauer und darüber hinaus der öffentlichen Klage. In beiden Beispielen verschleiert die schöne weibliche Leiche den unvermeidbaren organischen Zerfall nach dem Tode. Über die Suggestion „von Ganzheit, Reinheit und Unberührtheit“ (Bronfen 1994: 93), die sich bei Poe in der Wiederauferstehung der ersten Frau (Ligeia) aus dem Totenbett der zweiten (Lady Rowena) und bei Abigail Lane in der makellosen Oberfläche des Wachskörpers zeigt, wird die weibliche Leiche in der Kunst der „Vergänglichkeit [der] materiellen Welt“ entzogen und mit der „Illusion von Ewigkeit“ verbunden (1994: 97). Indem die Erde in *The Incident Room* den Kunst-Körper in Form der Wachsfragmente zurückernt, wird der Tod, also das Ende der organischen zugunsten einer vergeistigten virtuellen Existenz visualisiert. Diese Sublimation findet ebenso im gewählten Material, dem hitzeempfindlichen Wachs, ihre Entsprechung. Die ehemals nur fragmentarisch existierende *Missing Bride* würde sich – auf Dauer dem heißen Licht der Fotolampen ausgeliefert – in eben diesem zersetzen, die Materialität in der Immaterialität verflüchtigen. Sowohl die Leiche als auch Darstellungen derselben sind als Verdopplung zu betrachten, da sie auf sich selbst und etwas Abwesendes verweisen. Der Leichnam als verlassene Hülle verweist auf die Seele, die zuvor noch in ihm lebte und die Todesdarstellung auf den Leichnam, den sie zeigt. Beide signalisieren die „Anwesenheit von Bedeutung an einem anderen Ort [...], beide verbergen und [...] offenbaren“. Aufgrund dieser Verbindung von „Doppelheit und einem Mangel an materieller Referenz“ inszenieren – nach Blanchot<sup>9</sup> – „das Bild und die Leiche eine ‚Fremdheit‘“ (1994: 127).

Fremd ist auch die Frau dem Manne. „Kulturell ist die Frau konstruiert als das Andere zum Manne und als unheimlicher Ort, an dem zwei gegensätzliche Werte in eins zusammenfallen“ (1994: 106f.). Das instabile Konzept der Frau basiert auf den Topoi der beiden ‚Kulturmütter‘, Eva und die heilige Jungfrau Maria. Während Eva Sünde und Täuschung zugeschrieben werden (vgl. 1994: 100f.), steht die Jungfrau Maria für Reinheit und Tugend. In *The Incident Room* greift Abigail Lane beide Zuschreibungen auf und führt sie in der *Missing Bride* zusammen. Auf das Irdische und Körperliche verweisend symbolisieren die von

<sup>9</sup> Elisabeth Bronfen bezieht sich hier auf Blanchot (1981: 79).

Erde bedeckten Wachsfragmente die Täuschung und das „dämonisierte Fleisch“ (1994: 103) Evas. Im Gegensatz dazu wird Maria im hellen Licht der Fotolampen als „körperlose[], nichtessentielle[] Muse“ versinnbildlicht (1994: 102). Mit der Deutung von Eva und Maria als Analogon zum Kunstwerk in materieller und vergeistigter Form wird der im Pygmalion-Mythos begründete ikonografische Topos vom männlichen Künstler und weiblich konnotierten Kunstwerk weiter differenziert.



Abb. 1-3 (von links): *The Incident Room* (Detail). Abigail Lane (1993)  
*Stilleben im Atelier*. Otto Dix (1924)  
*Branded*. Jenny Saville (1992)<sup>10</sup>

Eine Verdichtung dieses Motivs zeigt das *Stilleben im Atelier* (1924) von Otto Dix. Aus der im Vordergrund liegenden Puppe tritt – wie ein aufsteigender Geist – „das dem Wahnsinn verfallene lebendige Modell“ (Müller-Tamm 1999: 383) hervor. Der nach oben ausgestreckte Arm mit nach unten zur Puppe geneigter Hand erinnert an die Fotolampen in *The Incident Room*. In beiden Werken erhebt sich das Licht über der toten Materie, die überwunden und vergeistlicht wird. Die von Messerstichen gezeichnete Puppe liegt in der gleichen Position und mit identischer Armhaltung wie Lanes tote Braut. Die Staffelei im Vordergrund fragmentiert ihr Abbild in derselben Form wie die Wachsteile in *The Incident Room* vorliegen.

So wie Lanes *Missing Bride* auffällige Parallelen zur Puppe in Dix' *Stilleben* aufweist, scheint eine andere Künstlerin der Young British Art vom weiblichen Modell im Hintergrund inspiriert worden zu sein. Jenny Saville erobert die Kunstszene mit korpulenten Frauenkörpern, die sie in Öl bildfüllend und aus der

<sup>10</sup> Alle zitierten Kunstwerke sind im Literatur- und Quellenverzeichnis detailliert nachgewiesen.



Froschperspektive betrachtet, auf riesige Leinwände malte. Das Großformat verbunden mit der Untersicht bewirkt, dass der Betrachter der Bilder von den massiven Körpern geradezu überwältigt wird. In ihrem Werk *Branded* (1992) versieht Saville den Frauenleib zudem mit Einschreibungen und führt auf diese Weise die beiden Weiblichkeitsfigurationen von Otto Dix – die gebrandete Puppe und das füllige Modell – in einem Motiv zusammen.

Die Messerstiche, die Dix' Puppe durchbrechen, stehen für die Zerstörung bzw. Erneuerung der Kunstform, ein zentrales Thema, das in den Fokus eines weiteren skandalträchtigen Diskurses der historischen Moderne rückte – die Lustmorddarstellungen der neu-sachlichen Kunst um 1920. Ausgehend von der Frau als das Andere zum Mann wird hier der ästhetische Topos des Frauenmörders und der fragmentierten weiblichen Leiche begründet. Von den Veristen (unter anderem Otto Dix und George Grosz) formuliert, diente die provokante, häufig groteske Darstellung dieses Motivs der Sichtbarmachung von Wirklichkeit (im Sinne von Wahrheit) sowohl in gesellschaftlicher als auch ästhetischer Hinsicht. Kunst sollte provozieren, die Doppelmoral des Bürgers entlarven und die ‚schöne‘ Fassade (auch die der Kunstform) überwinden. Die neu-sachlichen Umsetzungen waren gegenständlich, aber nicht realistisch. Ohne Berücksichtigung bisheriger visueller Erfahrungen wurden Dinge und Motive überspitzt herausgearbeitet und somit die „dargestellte Wirklichkeit [...] ins Allegorische“ (Buderer 1994: 128) überhöht, um eine autonomisierte (Bild-)Welt hervorzu-bringen:

Auf die Erfahrung des Außergewöhnlichen, das jenseits der Normalität Liegende und nicht mehr mit der positivistischen Logik Erklärbare richtet sich das bildnerische Interesse. Dabei geht es nicht allein um Krankheit und körperliche Deformation, nicht allein um Alter oder geistige Abnormalität. Die Ebene des alltäglichen Irrsinns [...] ist die Sexualität.<sup>[11]</sup> [Damit] einher geht das spektakuläre Moment. Der Schock der bürgerlichen Gesellschaft, der sich in Protesten und Anzeigen gegen die Verbreitung von Pornografie und sittengefährdenden Darstellungen äußerte, wird [...] zur Selbstdarstellung und Popularisierung von seiten der Künstlerschaft gezielt eingesetzt. (Buderer 1994: 163ff.)

<sup>11</sup> Die Popularität des Themas zu jener Zeit ist nicht zuletzt auf die immer weiter verbreiteten psychologischen Schriften von Freud und die Erkenntnisse der Tiefenpsychologie von Jung zurückzuführen.

Zudem erkannten die Künstler jener Zeit das Skandal-Potential, das dem Tötungsverbrechen inhärent ist. Neben den alltäglichen „Pressemeldungen über Kriminalität unter Prostituierten, Zuhältern, Schiebern und militanten Nationalisten“ waren es vor allem Berichte über „die spektakulären Frauen- und Massenmorde eines Jack the Ripper im London vor der Jahrhundertwende“ (1994: 167), die die Sensationslust der Menschen befriedigten. Auf diesen Beobachtungen basierend schufen die neu-sachlichen Künstler mit dem Lustmord ein Motiv, das durch die Zusammenführung von Sexualität und sadistischem Mord in verschiedenster Weise skandalträchtig war.



Abb. 4-5 (von links): *John, der Frauenmörder*. George Grosz (1918)  
*Atelier-Fotografie*. George Grosz (um 1920)

Am Beispiel des Ölbildes *John, der Frauenmörder* (1918) von George Grosz wird deutlich, dass das Motiv im zeitgenössischen Kontext betrachtet auf drei Interpretationsebenen jeweils ein Oppositionsmuster offeriert. Da ist zunächst der (männliche) Künstler, der in einer ersten autoreflexiven Interpretation die Figuration des Lustmörders annimmt, um die ‚schöne‘, von bürgerlichen Konventionen bestimmte, (weibliche) Kunstform in einem Akt der Zerstörung zu eliminieren. Ziel der Fragmentierung ist eine neue, von verhüllender Schönheit befreite, ‚wahre‘ (Kunst-)Form (vgl. Märten 1982: 42). In Anlehnung daran wird bei einer gesellschaftskritischen Betrachtung die Doppelmoral des Bürgers anhand der Kontextualisierung mit der (Außenseiter-)Figur der Dirne offen gelegt

und so der Widerspruch von Glanz und Elend der 20er Jahre verdeutlicht. Psychoanalytisch (nach Freud) interpretiert stehen Mörder und Bürger für den kastrationsgeängstigten Mann, der sich vom Narzissmus der penislosen Frau bedroht sieht. Allen Interpretationen liegt der Dualismus des autonomen, Grenzen überschreitenden Männlichen und des allonomen<sup>12</sup>, im bürgerlichen System gefangenen Weiblichen zugrunde:

Der Mann nimmt mit dem gleichen Recht Besitz von der Welt, das es ihm auch zugesteht, eine Frau zu nehmen: Sein Subjektstatus befähigt ihn dazu. Dies geschieht über die metaphorische Besetzung von Natur und Frauenkörper als das andere [das Fremde] und als Objekt des männlichen Begehrens. Das männliche Subjekt postuliert und erforscht das Unbekannte, um es schließlich unter seine Kontrolle zu bringen und auszulöschen. (Gunzenhäuser 1993: 98)

Eine ebenfalls von George Grosz inszenierte Atelier-Fotografie (um 1920) zeigt den Künstler mit einem Messer bewaffnet, verborgen hinter einem großen Spiegel seinem weiblichen Opfer auflauernd. Dieses betrachtet sich, vor dem Spiegel stehend, selbstgefällig in einem kleinen Handspiegel. „Der Spiegel das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommenen Blicke der Anderen“ (Lenk 1976: 84). Der Spiegel verweist hier nicht nur auf den Narzissmus der Frau, sondern ist auch als metaphorischer Ausdruck für den erforschenden Blick *vor* dem Tötungsakt zu deuten. Im Gegensatz zu den Fotolampen in *The Incident Room*, die für das voyeuristische Starren *danach* stehen. Beim Lustmord erfolgt die Kontrolle des ‚Fremden‘ zunächst mit Blicken, dann mit dem Messer. Obwohl es sich bei der Atelier-Fotografie um die Darstellung einer prämortalen Situation handelt, wird die Fragmentierung/Unterwerfung des weiblichen Körpers durch den Spiegel und die Kleidung der Frau vorweggenommen. Sowohl das Spiegelbild als auch die am Rahmen befestigte Portraitfotografie bilden das Opfer nur teilweise ab und der dunkle Einteiler verdeckt den Körper so, dass Beine, Arme, Hals und Kopf als separierte Fragmente – wie die der *Missing Bride* – erscheinen. Jedoch verbleibt – im Unterschied zur *Missing Bride* – der Frauenkörper der Moderne trotz Fragmentierung in einem festen Gefüge, in dem das Motiv manifestiert und dauerhaft dokumentiert ist. Mit den Worten Abigail Lanes können die künstlerischen Grenzen des modernen Textes wie folgt zusammengefasst werden: „[W]hen individual words are strung together and set in print the confi-

<sup>12</sup> Diese, aus dem Französischen abgeleitete Bezeichnung, ist auf Romano Guardini zurückzuführen. Im Gegensatz zu heteronom wird mit ‚allonom‘ (fremdgesetzlich) das dialektische Verhältnis des handelnden Subjekts, in diesem Fall des Bürgers und der Dirne als das Andere (Allos) konkretisiert.

guration is saved. The individual words become the sum of the meaning, trapped in their relationship to each other, the constitutional components irrelevant in the face of what can be evoked“ (1997: 120).

Auch wenn andere Beispiele der neu-sachlichen Lustmord-Darstellungen, z.B. *Lustmörder* (Otto Dix, 1922) oder Grosz' *Der kleine Frauenmörder* (1918), den postmortalen Zustand wiedergeben, zeichnet sich immer wieder dasselbe Deutungsmuster ab. In eine schematische Übersicht gefasst (Abb. 6), fügt sich der ästhetische Text der verschiedenen Interpretationsebenen zu einer Art Wurzelbaum zusammen, ein unumstößliches duales System, in dem Zeichen mit feststehenden Bedeutungen konnotiert, die Bilder somit ‚unbeweglich‘ bleiben: „Der Baum ist bereits das Bild der Welt, oder vielmehr, die Wurzel ist das Bild des Welt-Baums. [...] Die binäre Logik ist die geistige Realität des Wurzel-Baums“ (Deleuze & Guattari 2002: 14).

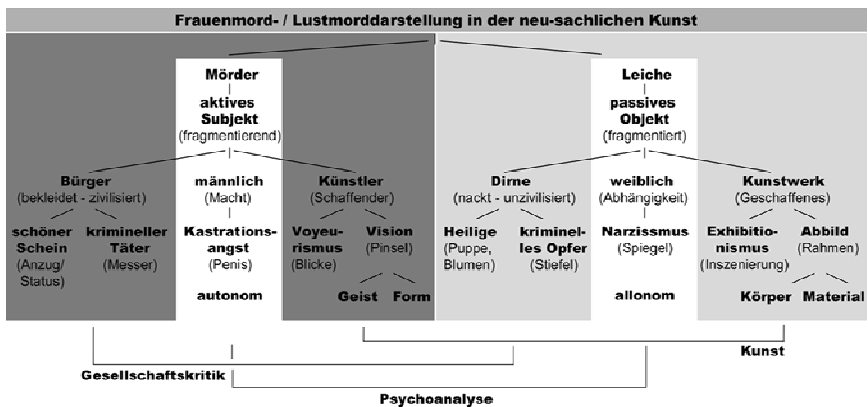


Abb. 6: Interpretationsebenen des neu-sachlichen Lustmordmotivs

Wie die Wurzel auf einen einzigen Punkt hin zuläuft, so ist auch der Frauenmord der Moderne ziel- bzw. ergebnisorientiert. Im Fokus des lustvollen Empfindens steht die Macht des Lustmörders über das zerstückelte Objekt: „Die Lust re-installiert das Subjekt als gegebenes und die Abschließbarkeit seines Entstehungsprozesses“ (Robnik 1998: 268f.).

Im lustvollen Akt der destruktiven Fragmentierung des Schönen erlangt der Künstler seine Autonomie zurück. Das Ende respektive Ergebnis dieses Prozesses ist im postmortalen Tatortbild dokumentiert. Darin wird die Macht über die Kunst-Form und somit der Subjektstatus des Künstlers manifestiert und besiegelt. Die Zielorientierung der Lust auf den Moment der Entladung findet ihre

punktuelle Entsprechung in der ausschließlich am (ab)geschlossenen Objekt orientierten Kunst jener Zeit. Und auch der Skandal ist hier fest an das Objekt gebunden. Im neu-sachlichen Lustmordmotiv wird der romantische Topos der weiblichen Leiche mit den – erstmals massenmedial verbreiteten – Serienmorden Jack the Rippers kontextualisiert und so über die Massenwirksamkeit des Frauenmordes der geschändete, zerstückelte (Kunst-)Körper skandalisiert.

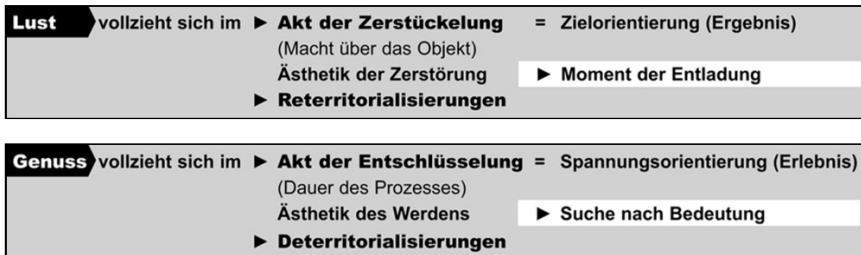


Abb. 7: Das Lustprinzip der Moderne vs. Genussstreben in der Postmoderne

Der postmoderne Skandal beginnt dort, wo der moderne Lustmord endet. Der Tötungsakt ist vollbracht. Die Leiche, Indiz des Vorgefallenen und Objekt des Sublimen, verkörpert den eingefrorenen Moment des (Er-)Starrens sowohl der Form als auch des Betrachters. Die Gesichtszüge der *Missing Bride* scheinen befreit und gelöst. Ungelöst hingegen bleibt der (Vor-)Fall an sich. Fragmente, Spuren, gestreute ‚Organe‘ zirkulieren im Raum und frei im Geiste des Betrachters. Im Gegensatz zum modernen (Kunst-)Körper ist der postmoderne befreit von Organismus, Signifikanzen und Subjektivierungen (vgl. Deleuze & Guattari 2002: 208f.). Indem sich Lane dem Wachskörper von vornherein fragmentarisch nähert, durchbricht sie das manifestierte Körper-System, den Organismus, und transferiert auf diese Weise den Topos der passiven weiblichen Leiche in eine neue ‚belebte Kunstform‘, eines organlosen Körpers: „Der organlose Körper ist kein toter Körper, sondern ein lebendiger Körper, der umso lebendiger ist und von Leben wimmelt, als er den Organismus und seine Organisation auffliegen läßt“ (2002: 48).

Mit dem organlosen Körper formulieren Deleuze und Guattari ein Modell des postmodernen Textes. Dieser ist – im Gegensatz zum modernen Text – nicht orientiert am Ergebnis, sondern am Erlebnis. Anstelle der Manifestierung der Macht des Künstlers über das Objekt tritt der spannungsgeladene Prozess der Entschlüsselung von Spuren. Im Kontext der neuen Medialität des ausgehenden Jahrtausends ist der Corpus – wie der der *Missing Bride* – nicht mehr geschlossen und fixiert, sondern potenziell veränderbar und kann zwischen Realität und

Fiktion immer wieder neu entworfen werden, auch und vor allem vom Rezipienten.

Das „neue Fleisch“ bildet den Körper nicht ab, sondern bildet ihn. „Das Bild des neuen Fleisches fängt dort an, wo man nicht den Crash zeigt, sondern das was kommt, wenn er vorüber ist: das faszinierende Starren am Unfallort“ (Robnik 1998: 273). „Im Gegensatz zum alten Fleisch empfindet das neue keine Lust mehr; es genießt“ (1998: 268). Im genussvollen Prozess der Spurensuche oszilliert der Rezipient zwischen verschiedensten, immer neuen Positionen. Befindet er sich in der Moderne noch auf einer Ebene mit dem Voyeur, so nimmt er in der Postmoderne die Rolle des Ermittlers ein. Die Lust am Objekt weicht dem Genuss des Textes respektive des ästhetischen Spiels. Es geht nicht mehr um Reterritorialisierung des Künstlers bzw. der Kunst innerhalb eines Systems, sondern um Deterritorialisierungen der Kunst, des Künstlers und vor allem des Rezipienten. Systeme, Grenzen, Kategorien werden durchbrochen – der Rezipient ist gleichzeitig Künstler (die Vollendung des Werkes erfolgt im Geiste des Betrachters).<sup>13</sup> Das Populäre erobert die Hochkultur (massenwirksame, skandalöse Themen beeinflussen maßgeblich die Ästhetik der Kunst). Und Kultur verschmilzt mit ökonomischen Interessen (Kunst wird kommerzialisiert und Werbung ästhetisiert).

Deterritorialisierungen sind Grenzüberschreitungen, Grenzen überschreiten heißt, Konventionen bzw. Normen verletzen, und das provoziert. Das Wechselspiel von Deterritorialisierungen und Provokation wird zum Paradigma der ästhetischen Befreiung – nicht nur in der jungen britischen (Skandal-)Kunst, sondern auch in der Werbung. Nach einschneidenden politischen Veränderungen – Ende der konservativen Macht im angloamerikanischen Raum sowie Fall des Eisernen Vorhangs – und vor dem Hintergrund einer rasant expandierenden Informationstechnologie standen die 90er Jahre ganz im Zeichen des Aufbruchs. Die sich neu eröffnenden Möglichkeiten zogen auch Werber in den Sog der Superlative, ein Sog der Provokationen, die im unaufhaltsamen Fluss einen Skandal nach dem anderen ‚produzierten‘.

Zum Beispiel der Fall Benetton. Die Herbst/Winter Kampagne 1993/94 zeigt fotografische Großaufnahmen nackter, sexuell konnotierter Körperregionen. Die makellose Oberfläche der durch Close ups fragmentierten Körper ist mit „H.I.V. positive“ ‚gebranded‘.<sup>14</sup> Die Kampagne war ein Skandal – das Perso-

---

<sup>13</sup> Vgl. Umberto Eco *Das offene Kunstwerk* (1977).

<sup>14</sup> Wie in Jenny Saville's *Branded* so ist auch in der Benetton-Kampagne die menschliche Haut von einer ‚Oberflächengestaltung‘ (im Gegensatz zu den in die Tiefe dringenden Messerstichen der Moderne) gezeichnet. Während es sich bei Saville jedoch um Einschreibungen in durchaus nicht makellose Körper/Haut handelt, sind die (Körper-)Oberflächen auf den Werbefotografien glatt und mit einem reproduzierbaren ebenso oberflächlichen ‚glatten‘ Stempel versehen.

nen-Branding weckte nicht nur Assoziationen zur nationalsozialistischen Judenverfolgung und somit Diskriminierung und Mord, auch sah man das Schicksal HIV Infizierter zum Zwecke der Profitsteigerung ausgebeutet. Ästhetisch spiegelt die Kampagne die Zeichen der Zeit wider. Mit einem Motiv, das nichts mit Mode zu tun hat, durchbricht Oliviero Toscani konventionelle vor allem aber moralische Grenzen. Das Motiv wurde am 3.4.1994 vom Oberlandesgericht Frankfurt am Main nach §1UWG als sittenwidrig erklärt. Ein Schlüsselargument dieser Entscheidung war der fehlende Zusammenhang zum beworbenen Produkt. Während das Motiv der abgestempelten Körper, dem vor dem historischen Hintergrund der nationalsozialistischen Massenmorde eine geschmackliche Grenzüberschreitung bereits inhärent ist, als Kunst zwar umstritten aber in gewisser Hinsicht akzeptiert worden wäre, gilt es im Kontext der Werbung (einmal mehr deterritorialisiert) in jeder Hinsicht als moralisch verwerflich. Der Fall Benetton zeigt, dass auch die Postmoderne an Grenzen stößt, auch wenn diese im nächsten Moment wieder überschritten werden. Provokationen erregen große Aufmerksamkeit und Empörung. Die daraus resultierenden Skandale greifen viral um sich und sind – wie Benetton zeigte – trotz oder gerade aufgrund der öffentlichen Diskussion in jedem Fall werbewirksam.<sup>15</sup>

„H.I.V. positive“ erregt, es verweist auf das unter der glatten (Körper-) Oberfläche pulsierende Blut und die damit verbundene Möglichkeit der viralen Infektion. Wie der AIDS bringende Virus ist auch das Blut auf den Abbildungen der Kampagne nicht sichtbar, die Gefahr nicht offensichtlich. HIV ist paradigmatisch für die 90er Jahre, ein Virus, der sich rasant und unkontrolliert verbreitet und den Organismus zerstört. Das Blut als Überträger des Virus vereint nicht nur die „drei großen Themen der Menschheit – Leben, Tod und Sex“ (Williams 1997: 13), sondern entspricht in seiner Materialität auch der postmodernen Ästhetik des Flüchtigen und stetigen Wandels.

The Bride is missing – die Braut, Inbegriff für bleibende, verlässliche Werte, wie Reinheit, Unschuld, Beständigkeit, verkörpert das Gegenbild zum HI infizierten Blut. Die Braut, die eben nicht für wechselnde Sexualpartner, sondern für Eheschließung und anschließende Fortpflanzung steht, ist tot. Sie ist flüchtig, hat sich vom Organismus befreit und oszilliert zwischen flexiblen Positionen:

Es gibt keine Identität, sondern nur Differenz, keine Kernpunkte des Denkens, sondern nur ein Netzwerk aufeinander bezogener Zeichen, eine unendliche Kette immer weiterverweisender Signifikanten. „Be-

<sup>15</sup> Hinsichtlich der kommerziellen Auswirkungen der Benetton-Kampagne kann keine klare Aussage getroffen werden. Auch wenn Händler gegen den Konzern wegen Rufschädigung und einbrechender Verkaufszahlen klagten, gehen die tatsächlichen Folgen aus der Langzeitbeobachtung nicht deutlich hervor.

deutung<sup>4</sup> ergibt sich nur aus dieser Beziehung und Differenz zwischen den Zeichen, sie ist damit prinzipiell entlang der gesamten Signifikantenkette verstreut und niemals in einem Zeichen vollständig gegeben. (Zapf 1991: 200)

Das binäre (Wurzel-)System mit der dualen Unterteilung in *den* männlichen Täter und *das* weibliche Opfer ist hinfällig geworden. Das Grauen hat kein Gesicht mehr – es hinterlässt nur Spuren. Dementsprechend verzichtet Abigail Lane in einer späteren Installation *Bloody Wallpaper* (1995) gänzlich auf figurative Darstellungen und setzt stattdessen ihre Intention der Entschlüsselung als plakative Vernetzung von Blutspuren um. Ausgehend von einer aus einer Tatortfotografie entnommenen Spur entwickelt Lane ein serielles Blut-Muster. Darin wird das eigentlich flüchtige Blut ‚eingefroren‘ und in eine Wiederholungsstruktur gefasst. In Anlehnung an Drehli Robniks Ausführungen zum Serienkiller visualisieren Lanes Blutspuren nicht nur den wiederholten Tötungsakt (postmoderner Serienmord vs. Frauenmordmotiv in der Moderne), sondern auch das der Serialität inhärente „modulare[] Handlungsmuster – Töten, Flüchten, Verfolgen“ (Robnik 1998: 237) sowie die „Trieb-Logik des Immer-weiter-Machens und Immer-wieder-Kommens“ (1998: 240). Die Parallelen, die sich hier zwischen Lanes Kunst und der von Robnik konstatierten „Wiederauferstehungsmythologie, die das postklassische Hollywoodkino [speziell Splatter Movies] beseelt“ (1998: 240), abzeichnen, indizieren einmal mehr die fließende Assimilation von Kunst und Populärkultur.



Abb. 8-9 (von links): *Bloody Wallpaper, Broken Heart*. Abigail Lane (1995/96)  
*Self*. Marc Quinn (1991)

Aus ‚erstarrtem‘ Blut hat Marc Quinn, ein weiterer Künstler der Young British Art, die ‚Wiederauferstehung‘ (des Künstlers?) mittels Deterritorialisierung formuliert. Bei dem Werk *Self* (1991) handelt es sich um ein skulpturales Selbstportrait des Künstlers, das er aus seinem eigenen, gefrorenen Blut erstellte. Indem Quinn sein Blut nach außen transferierte, um daraus sein Gesicht ‚wieder-



auferstehen‘ zu lassen, wird nicht nur das Blut deterritorialisiert, sondern in gewisser Weise der Künstler selbst. In seinem erstarrten (Blut-)Antlitz – das stark an eine Totenmaske erinnert – hat Quinn den Moment der Erstarrung (des Blutes und des Betrachters) festgehalten. Dieser Zustand ist nicht – wie die Lustmorddarstellungen der Moderne – auf Dauer festzuhalten, sondern nur ‚solange das Blut gefriert‘ bzw. das unter der Skulptur befindliche Kühlsystem eingeschaltet ist.

„The Blood Must Continue to Flow“ (Rosenthal 1997: 8). Im Prozesshaften liegt der Unterschied der Deterritorialisierungen zur Reterritorialisierung. Ob materielle Vergänglichkeit wie die Blut-Köpfe von Marc Quinn oder die Wiederholungsstruktur der Blutspuren bei Abigail Lane – das Flüchtige und Fließende des Blutes metaphorisiert die postmoderne Ästhetik des Werdens:

[J]edes Werden sichert die Deterritorialisierung des einen und die Reterritorialisierung des anderen Terms, das eine und das andere Werden verbinden sich miteinander und wechseln sich in einem Kreislauf von Intensitäten ab, der die Deterritorialisierung immer weiter vorantreibt. (Deleuze & Guattari 2002: 20)

Blut ist schwer fassbar, materiell und semantisch, bedeutet ebenso Leben wie Tod. Es steht für Grenzüberschreitung, überwindet den Körper, den Organismus, die Signifikanz und das provoziert, erregt Grauen und die Gemüter. Mit der Überführung des Blutes in ein serielles Tapetenmuster bringt Abigail Lane das Grauen des Mordes und das Unbehagen durch schwindende Grenzen (z.B. innen und außen, privat und öffentlich) ins häusliche Wohnzimmer. Wie die vom Fernsehen ausgestrahlten True Crime Stories so werden auch die zu Dekor banalisierten Blutspuren zu Oberflächen verdichtet, die den Alltag ‚verschönern‘, weil sie das unheimliche Vergnügen an Verbrechen und Enthüllungen implizieren.

So auch der Skandal – und damit zurück nach Killerton Gardens, dem Ausgangspunkt dieser exemplarischen Betrachtung. Während in der Moderne die Skandalisierung eng an den (Kunst-)Körper gebunden war, geht die Normverletzung in der Postmoderne weit über den ästhetischen Gegenstand hinaus. Die Fokussierung der Form verschiebt sich auf die der Materialität und Performanz. Im Zuge der Öffnung des Kunstwerkes und der Prozessualisierung der Kunst wurde mit der Einbindung des Rezipienten auch der Kunstskandal ‚aktiver‘. Was genau diese ‚Aktivität‘ umfasst, macht Abigail Lane anhand ihrer Kunstaktion deutlich, vor allem, wenn man diese im Kontext der von Susan Sontag bereits 1961 formulierten Ausführungen zur damals recht neuen performativen ‚Kunstform‘ des Happenings betrachtet. Darin heißt es:

Das Happening hat keine Handlung, wengleich es eine Aktion oder vielmehr eine Kette von Aktionen und Vorgängen darstellt. Es meidet überdies das kontinuierliche rationale Gespräch, wengleich Worte wie ‚Help!‘, ‚Voglio un bicchiere di acqua‘, ‚Love me‘, ‚Car‘, ‚One, two, three...‘ in ihm vorkommen können. (Sontag 1982: 309)

„MISSING. Can you help?“ – im Aufruf von Lanes Suchaktion wird die für das Happening typische Verdichtung der Sprache mit dem Jargon der Sensationsmedien verbunden. Sprachlicher Stil und die gestreute Wiederholung der einzelnen, für sich stehenden Hilfe-Rufe erregen die Aufmerksamkeit der Passanten. Beim Versuch, das Gesehene einzuordnen, bilden die hinterlassenen ‚Spuren‘ eine Art Wahrnehmungskette, die wiederum eine Aktion bzw. Aktionskette des passierenden Rezipienten nach sich zieht. Kette ist in diesem Zusammenhang nicht – wie der Name vermuten lässt – als festes lineares Gefüge zu verstehen, sondern als flexibles ‚asymmetrisches Netz‘,<sup>16</sup> das strukturell die ‚Öffnung des Kunstwerks‘ versinnbildlicht und somit paradigmatisch ist für die postmoderne Textualität.<sup>17</sup> Neben der spezifischen ‚Sprachlichkeit‘ des Happenings betonte Sontag vor allem die Prägnanz der Materialität, die „ebenso in dem Gebrauch oder der Behandlung der Personen als Materialien statt als ‚Charaktere‘ zum Ausdruck“ kommt (Sontag 1982: 313). Dinge wie Menschen (Darsteller und Zuschauer) verbinden sich zu Collage-ähnlichen Gefügen, weshalb Happenings von Sontag auch „als lebende Bilder oder genauer als ‚lebende Kollagen‘ [...] gekennzeichnet werden“ (1982: 314f.).

Vor dem Hintergrund der durch Sensationsjournalismus geförderten, legitimierten und zelebrierten Skandalisierung von Verbrechen greift Lane das öffentliche ‚Vergnügen‘ daran auf und bringt die Rezipienten ganz in das Geschehen mit ein. Diese wähnen sich einem tatsächlichen Verbrechen auf der Spur, an dessen Enthüllung sie (wissentlich) aktiv partizipieren (wollen). Die Beteiligten ahnen nicht, dass es sich um eine Kunstaktion handelt, somit werden sie – im Unterschied zum ‚konventionellen‘ Happening – unwissentlich materialisiert. Die Täuschung bemerken sie erst bei näherer Betrachtung der Missing Bride, um dann in doppeltem Sinne enttäuscht zu sein. Zum einen, weil die Wachsfragmente nicht ihrer Erwartung entsprechen, die junge, schöne, aber tote Braut ge-

<sup>16</sup> Susan Sontag arbeitete das asymmetrische Netz „von Überraschungen ohne Klimax und Endpunkt“ als Spezifikum des Happenings heraus und differenzierte darüber die ‚neue‘ von den herkömmlichen Kunstformen; „an die Stelle der Logik der meisten Kunstgattungen [trete beim Happening] die Alogik des Traumes“ (1982: 312).

<sup>17</sup> Siehe hierzu ausführlich Petersen (2003: 166ff.), der unter anderem auch unter Bezugnahme auf Sontags Happening-Theorie sowie Deleuze’ & Guattaris Rhizom-Modell neben „Intertextualität“ und „Selbstreflexivität“ vor allem „Immanenz“ und „Offenheit“ als genuine Signa einer postmodernen *Textpraxis* herausarbeitet.

funden zu haben. Zum anderen wurden die Partizipanten in der Enttäuschung ‚belehrt‘, Wahrgenommenes nicht unreflektiert vorschnell einzuordnen. Dies betrifft sowohl die Meldungen der Boulevardpresse als auch alltägliche Beobachtungen bis hin zur Kunst. Abigail Lane konfrontiert die Beteiligten mit deren eigener Lust an bzw. Sucht nach Sensationen. Dieser Lust am schrecklichen Schicksal des Anderen ist immer auch das behagliche Gefühl implizit, selbst entkommen zu sein – sowohl dem Verbrechen als auch dem Skandal. Mit der *Missing Bride* wurden die Rezipienten/Partizipanten um eben dieses behagliche Gefühl betrogen. Es gab kein Verbrechen jedoch einen Skandal, in den sie selbst unwissentlich involviert waren.

Skandale sind Resonanzprozesse. Sie bedingen Vermittlung/Veröffentlichung und Empörung. Provoziert und empört hat die *Missing Bride* vor allem aufgrund von Deterritorialisierungen. Als Opfer eines tatsächlichen Verbrechens wäre die tote Braut schrecklich, aber zum Ende des 20. Jahrhunderts nicht zwangsläufig skandalös gewesen, und als Wachsfigur in einem Galerieraum hätte sie durchaus Aufsehen erregt, aber keinen unheimlichen Schrecken verursacht. Der eigentliche Skandal liegt hier begründet in Täuschung und Überschreitung von Grenzen – zwischen Realität und Fiktion, Rezipient und Partizipant, Verbrechen und Vergnügen, Straße und Galerie, True Crime und Kunst, Kunst und Moral. In der Postmoderne ist es nicht das Blut, das provoziert und auch nicht, wie in der Romantik, die schöne oder in der Moderne die zerstückelte weibliche Leiche, sondern Deterritorialisierungen derselben im Grenzbe-  
reich des Ästhetischen und Alltäglichen. Es provoziert weniger *was*, sondern *wie* und *wo* es gezeigt, veröffentlicht und verbreitet wird.

Sontags asymmetrischer Netz-Struktur des Happenings entsprechend formulierten Deleuze und Guattari analog zum ‚organlosen Körper‘ das Modell des Rhizoms. Im Gegensatz zur modernen in die Tiefe reichenden hierarchischen Wurzel ist das Rhizom eine oberflächliche, variable, ins Unendliche erweiterbare Vernetzung von ‚Spuren‘, die vom Rezipienten, Partizipanten oder auch User eingeordnet<sup>18</sup> und kartografiert werden (müssen):

Die Karte ist das Gegenteil einer Kopie, weil sie ganz und gar auf ein Experimentieren als Eingriff in die Wirklichkeit orientiert ist. Die Karte reproduziert kein in sich geschlossenes Unbewußtes, sie konstruiert es. [...] Die Karte ist offen, sie kann in all ihren Dimensionen verbunden, zerlegt und umgekehrt werden, sie kann ständig neue Veränderungen aufnehmen. (Deleuze & Guattari 2002: 23f.)

<sup>18</sup> „Jedes Rhizom enthält Segmentierungslinien, die es stratifizieren, territorialisieren, organisieren, bezeichnen, zuordnen etc.; aber auch Deterritorialisierungslinien, die jederzeit eine Flucht ermöglichen“ (Deleuze & Guattari 2002: 19).

„Dem rhizomatischen Text kann es also nicht mehr darum gehen, eine Kopie oder ein Modell der Welt anzufertigen, sondern sein Ziel ist ein Eingriff in die Wirklichkeit mittels seiner ‚Deterritorialisierung‘ gegenüber der Realität“ (Petersen 2003: 235). Im Gegensatz zum neu-sachlichen Frauenmordmotiv, das die gesellschaftliche und ästhetische ‚Wirklichkeit‘ widerspiegeln sollte, greift Lane mit ihrer Such-/Kunstaktion über Deterritorialisierungen auf verschiedensten Ebenen aktiv in die Wirklichkeit ein. Indem sich Such- und Kunstaktion vermischen, verwischen auch die Grenzen zwischen Alltag und Ästhetik, Kunst wahrnehmen und Kunst schaffen.

Das Prozesshafte, das in Lanes ‚Happening‘ offensichtlich ist, wird in der Installation *The Incident Room* in die rhizomatische Struktur der ‚gestreuten‘ Spuren übertragen. Spuren, die auf verschiedenste Aspekte verweisen, wie Sex und Verbrechen, Leben und Tod, Flüchtiges und Symbolisches, Virales und Erstarres. Aspekte, die wiederum allesamt eng an das Blut gebunden sind. Das heißt, sowohl der Struktur der Spuren als auch der Spurensuche ist die Materialität des Blutes inhärent, wodurch das offensichtliche Zeigen eines blutigen Spektakels obsolet wird. Wie im austretenden Blut so wird auch im Rhizom über Deterritorialisierung Provokation und Viralität ästhetisch zusammengeführt. Während das Provokative kennzeichnend für die Ästhetik der 90er Jahre blieb, wurde das Virale<sup>19</sup> paradigmatisch für die digitale Jetztzeit.<sup>20</sup> So werden mit der Aktion *Missing Bride* Mechanismen des viralen Marketing antizipiert, eine Vermarktungsstrategie, bei der man die verkaufsfördernde Wirkung der Mund-zu-Mund-Propaganda nutzt und übertragen auf die neuen (virtuellen) Kommunikationstechnologien gewinnbringend umsetzt.

„Zieht Linien, setzt nie einen Punkt!“ – „Jeder Punkt eines Rhizoms kann (und muß) mit jedem anderen verbunden werden“ (Deleuze & Guattari 2002: 41, 16). Im Prozess der grenzenlosen Vernetzung verliert sich alles im Flüchtigen und der Obszönität<sup>21</sup> – auch der Skandal. Massenmediale Strukturen dringen in den privaten Raum. Verlassene leere Stühle, wie in *The Incident Room*, verwei-

<sup>19</sup> Seit Beginn der 90er Jahre umschrieb Baudrillard in verschiedenen Texten das Wesen des fortgeschrittenen digitalen Zeitalters mit dem Begriff des Viralen. Hierbei ging er im Gegensatz zur Dekonstruktion von einer Verselbständigung der Prozesse und einer Destruktion der Systeme von innen heraus aus.

<sup>20</sup> Ausgehend vom Arpanet entwickelte sich das ‚Rhizom‘ des Internets, das wiederum neuere Kommunikationsplattformen der viralen Vernetzung wie Facebook und Twitter unter anderem ermöglicht.

<sup>21</sup> Obszönität bezieht sich hier sowohl auf die traditionelle Bedeutung als etwas Verstecktem, Unterdrücktem, Verbotenem oder Obskuren als auch auf die von Baudrillard konstatierte Auslegung, das alles transparent und im grellen, unerbittlichen Licht der Information und Kommunikation sofort ersichtlich sei (Baudrillard 1998: 131). In der mit Erde bedeckten und von den Fotolampen ausgeleuchteten *Missing Bride* führt Abigail Lane beide Begriffsdeutungen zusammen und verweist damit auf die Fragwürdigkeit des Offensichtlichen.

sen auf eine Abwesenheit des Individuums sowie den Verlust von Privatsphäre und zwischenmenschlichem Wert. *The Bride is missing*, deterritorialisert und verloren, zunächst in Killerton Gardens, dann in den Weiten der Virtualität. Aufnahmen und Dokumentationen sowohl der *Missing Bride* als auch von *The Incident Room* sind in publizierter Form kaum auffindbar. Waren im Jahre 2001 noch Fotografien der Werke im Internet abrufbar, hat sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt auch dort ihre Spur verloren.

## Literatur & Quellen

- Baudrillard, Jean (1998 [1983]): *The Ecstasy of Communication*. In: Foster, Hal (Hg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, S. 126-134.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Flüchtige Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice (1981): *The Gaze of Orpheus and other literary essays*. Barrytown: Station Hill Press.
- Bronfen, Elisabeth (1994): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann.
- Bronfen, Elisabeth (Hg.) (1992): *Die schöne Leiche. Weibliche Todesbilder in der Moderne*. München: Goldmann.
- Buderer, Hans Jürgen (Hg.) (1994): *Neue Sachlichkeit, Ausstellungskatalog*. München: Prestel
- Burke, Edmund (1980 [1757]): *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Meiner.
- Dix, Otto (1924): *Stilleben im Atelier* [Abb. 2]. Aus: Müller-Tamm, Pia (Hg.) (1999): *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne, Ausstellungskatalog*. Düsseldorf: Oktagon, S. 385.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (2002 [1980]): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin: Merve.
- Grosz, George (um 1920): *Atelierfotografie* [Abb. 5]. Aus: Schuster, Peter-Klaus (Hg.) (1994): *George Grosz: Berlin – New York, Ausstellungskatalog*. Berlin: Ars Nicolai, S. 228.
- Grosz, George (1918): *John, der Frauenmörder* [Abb. 4]. Aus: Buderer, Hans Jürgen (Hg.) (1994): *Neue Sachlichkeit, Ausstellungskatalog*. München: Prestel, S. 20.
- Gunzenhäuser, Randi (1993): *Horror at Home. Genre, Gender und Gothic Sublime*. Essen: Blaue Eule.
- Lane, Abigail/Fryer, Paul (1997): *Eyes, Dogs and Eternity*. In: Goetz, Ingvild (Hg.): *Art from the UK*. München: Sammlung Goetz, S. 115-120.
- Lane, Abigail (1995/1996): *Bloody Wallpaper, Broken Heart* [Abb. 8]. Installation View, Rooseum Malmö. Online unter: <http://www.rooseum.se/prevex/precol/extend32/extend11.html>. Abruf am 16.5.2001.

- Lane, Abigail (1993): *The Incident Room, Detail: The Missing Bride* [Abb. 1]. Aus: Grunenberg, Christoph (1997): *Gothic Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Boston: MIT Press, S. 134.
- Lenk, Elisabeth (1976): Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: *Ästhetik und Kommunikation. Frauen, Kunst, Kulturgeschichte*. 7/25, S. 84-87.
- Märten, Lu (1982 [1918/19]): Kultur und Kunst im Arbeiteralltag. In: *Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge*. Dresden: VEB Verlag der Kunst.
- Müller-Tamm, Pia (Hg.) (1999): *Puppen, Körper, Automaten – Phantasmen der Moderne*, Ausstellungskatalog. Düsseldorf: Oktagon.
- Petersen, Christer (2003): *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel: Ludwig.
- Quinn, Marc (1991): *Self* [Abb. 9]. Aus: Timms, Robert/Bradley, Alexandra/Hayward, Vicky (Hg.) (1999): *Young British Art – The Saatchi Decade*. London: Booth-Clibborn Editions, S. 89.
- Robnik, Drehli (1998): Der Körper ist OK. In: Felix, Jürgen (Hg.): *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper*. St Augustin: Itschert, Gardez!, S. 235-278.
- Rosenthal, Norman (1997): The Blood Must Continue to Flow. In: Adams, Brooks (Hg.): *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection*. London: Royal Academy of Arts, S. 8-11.
- Saville, Jenny (1992): *Branded* [Abb. 3]. Aus: Timms, Robert/Bradley, Alexandra/Hayward, Vicky (Hg.) (1999): *Young British Art – The Saatchi Decade*. London: Booth-Clibborn Editions, S. 129.
- Sontag, Susan (1982 [1966]): *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Williams, Gilda (1997): Pause ... Rewind ... Press Play. Reviewing British Art in the 1990s. In: Goetz, Ingvid (Hg.): *Art from the UK*. München: Sammlung Goetz, S. 7-21.
- Zapf, Hubert (1991): *Kurze Geschichte der anglo-amerikanischen Literaturtheorie*. München: Fink.