

Franziska Mailbeck

Alter Ego

Die Schaufensterpuppe, ein bis zur Unkenntlichkeit stilisiertes und idealisiertes Mannequin, fungiert textilaaffinen Modeliebhavern als anonyme Projektionsfläche. Die Puppe in Louisa Clements jüngster Arbeit (**Titel**) ist ein *Objet trouvé* aus Fiberglas, das in seiner eigenen Ästhetik die Grenzen zwischen Funktion, Designobjekt und Skulptur verschwimmen lässt. Der Farbton erinnert an Harz, Honig und Bernstein - in jedem Fall an etwas Organisch-Lebendiges und nicht an einen Kunststoff. Das glänzende Material weckt den Wunsch, es anzufassen. Clement folgt diesem Drang und streicht mit einer Hand fast zärtlich über die Schulter der Puppe. Die Hand steckt in einem Handschuh aus der Sommerkollektion 2016 von Dries van Noten: eine gemusterte Schicht Nylonseide zwischen Haut und Fiberglas. Das reptilartige Muster und die reptilhaften Bewegungen verleihen dem Moment der Berührung etwas leicht Bedrohliches. Weitere Beunruhigung entsteht durch die Bewegung in der gesamten Arbeit: Bewegt sich die Puppe oder die Kamera? Wer bewegt hier eigentlich wen?

Der Kopf der Puppe wird vom Rahmen oben abgeschnitten und ist gesichtslos. Doch da »oft [...] im schweigenden Blick Wort und Gespräch zu erspähen« (1) sind, hat die Puppe fast etwas Lebendiges. Im Hintergrund ist ein Bild von eben dieser Puppe (gelb) und einer weiteren (grün) zu erahnen. (2) Was hat dieses Setting zu bedeuten? Zunächst einmal zitiert Clement durch das neuerliche Auftauchen der Schaufensterpuppen sich selbst und denkt bzw. entwickelt ihre vorangehenden Werkserien Selfportraits, Heads und Mork (3) konsequent weiter: Damit handelt es sich bei der neuen Arbeit a priori um eine Reflexion ihrer selbst. Die beiden Puppen (Avatare) im Hintergrund kommunizieren eine körperliche Verbindung zueinander. Ist dieser Kontakt nun aber real oder entstammt er

einer Scheinwirklichkeit, wie sie sich im virtuellen Raum mühelos und nach Belieben konstruieren lässt? Dass der virtuelle Raum heutzutage in gewisser Weise durchaus real ist, die Grenzen zwischen virtuellem Konstrukt und Wirklichkeit zusehends verschwimmen, manifestiert Clement, indem sie die Puppe (als Avatar) realiter vor das Bild (der beiden Avatare) stellt. Hinterfragung und Wahrheitsbehauptung fallen zusammen. Doch damit nicht genug! Im Streben nach dem Übermenschlichen bringt Clement sich im nächsten Schritt mithilfe ihrer behandschuhten Hand erneut selbst ins Spiel: Die Reflexion des eigenen Werkes im Hintergrund tritt als im Bild sichtbare Handlung nach vorn. Die Suche nach einem möglichen (Selbst)Portrait liegt mithin im Dazwischen: in den Zwischenräumen, die sich hier ergeben, im „Zwischenmenschlichen“ und zwischen Reflexionen. Wie verhalte ich mich gegenüber der Puppe, dem Avatar? Wie bewege ich mich? Wie versuche ich, auf den anderen einzugehen, ihn zu „erfassen“, ihn mit den Händen zu begreifen?

Wenn Handlungen Form werden, kommt man über die Form zum Ornament in den Handschuh

Bei einer Schaufensterpuppe wird Körper zur Form, und die Form wird zum Repräsentant von Mode. Die Puppe in Clements Arbeit bleibt in ihrer Geschlechtslosigkeit nackt, Mode kommt lediglich durch den Einsatz des realen Körpers - in diesem Fall der behandschuhten Hand - ins Bild. Der Kontakt zwischen Abstraktion und Realität wird erst durch den Stoff möglich. Die unbedeckte Hand könnte womöglich nicht so geschmeidig über die Puppe streichen. Greifbar wird sie erst durch den ornamentierten Handschuh aus bordeauxrotem Stoff mit dem abstrahierten, weißen Muster. Oder kurz: Wenn Handlungen Form werden, kommt man über die Form zum Ornament in den Handschuh.

Den Begriff des Ornaments⁽⁴⁾ verwendet der Journalist und Soziologe Siegfried Kracauer (1889-1966) in seinem Essay Das

Ornament der Masse (1927) (5) für die Untersuchung der Oberflächenerscheinung gesellschaftlicher Großveranstaltungen. Als Beispiel verwendet er die dynamische Normfigur der Tanzgruppe Tiller Girls aus den 1920er-Jahren, die im angestregten Körperkult und rhythmischer Gymnastik ein erstrebenswertes Idealbild vertraten. Die evozierte Wunschvorstellung des Körpers führt zu einer Angleichung untereinander: Der Mensch wird von der Oberfläche betrachtet nicht mehr als Individuum verstanden, sondern als Teil einer ganzen Figur, eines Musters. Dieses Muster ist das abstrakte Ornament der Masse und versteht sich als ästhetischer Reflex der wirtschaftlichen Gesellschaft: Die Individualität des Einzelnen wird im Idealbild zu Gunsten einer äußeren Darstellung des Ganzen trans-formiert und aufgegeben.

Das Ornament, das den Handschuh Dries van Notens zierte, ist jedoch unregelmäßig gebrochen und wird dadurch unverwechselbar. Die Kontaktaufnahme in Clements Arbeit durch die Berührung wird zu einer Suche nach Individualität und manifestiert sich in der Annäherung an die Puppe, die als pars pro toto das idealisierte, mathematisch berechnete und unnatürliche Portrait der Masse repräsentiert.

In lasziven Bewegungen schleichen sich die Finger der Hand über den Arm an die nackte Schulter der Puppe heran: Berührung als Verführung, als ein vorsichtiges Heran-Tasten und Einnehmen der Skulptur. Condillac (1714-1780), Vertreter der sensualistischen Erkenntnistheorie, lässt in seinem Traité des sensations (1754) (6) eine Marmorstatue nach und nach durch das Einführen der Sinne zum Leben erwachen. Sobald die kühle Statue den Tastsinn erhalten hat, ist sie dazu in der Lage, Verlangen und Leidenschaft zu entwickeln: ein Haben-Wollen, das rein aus dem Vorhandensein der Sinne und nicht aus dem Charakter oder Geist resultiert. Condillacs Marmorstatue wird lebendig, bleibt aber seelenlos. Bei Clement liegt der Fall

aber anders: Dadurch, dass sie die Puppe als Avatar und damit als übermenschlich behauptet, hat diese bereits Leben, wenn auch nur in virtueller Stellvertretung. An genau dieses versucht Clement über die Hand heranzukommen, sich über die Bewegung schleichend anzunähern, um es über die Berührung zu begreifen: Berührung als Akt der Kommunikation.

In ihrer Arbeit verdichtet Clement verschiedene Medien: Aus der Kombination von Skulptur, Fotografie, performativem Eingriff und Video entsteht ein Bild, das auf einem Flatscreen erscheint, der seinerseits in Nussbaum gerahmt ist wie sonst die Fotografien der Künstlerin: Ein Bild also, ein virtuelles Selbstportrait.

(1) Ovid, Die Kunst der zärtlichen Liebe, Berlin/Weimar 1984.

(2) Bei dem Bild handelt es sich um eine verkleinerte Abbildung von Avatar 2, 2016, Diasec, 130 x 90 cm.

(3) Vgl. hierzu die Beiträge von Anne-Marie Bonnet, Leon Jankowiak und Alexander Kluth.

(4) Die Bedeutung des Begriffs Ornament für Schmuck und Verzierung wird auch in der Verhaltensbiologie benutzt: Dort beschreibt er die sexuell selektierten Körpermerkmale von Lebewesen. Bei einem sogenannten visuellen Ornament kann es sich beispielsweise um ein Muster handeln, das Fell oder Gefieder ziert und dem Träger des schönsten Ornaments im Konkurrenzkampf bei der Balz zum Erfolg verhelfen soll.

(5) Siegfried Kracauer, „Das Ornament der Masse“, in: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963.

(6) Étienne Bonnot de Condillac, „Traité des sensations“, in:
Corpus des Œuvres de Philosophie en Langue Française
(Nachdruck), Paris 1989.