

I. Sex – vom Wissen und Wünschen – Ausstellung im Hygiene-Museum Dresden vom 8.11.2001-11.8.2002

Drei Räume hat das Hygiene-Museum dem Sex gewidmet. *Wissen, Praxis* und *Projektionen* lauten die Schwerpunkte der Ausstellung, die Einblicke gibt in eine Entwicklung, in der Sexualität zunehmend weniger als ein Akt zur Fortpflanzung denn als Medium der Kommunikation zwischen Menschen begriffen wird. Die Erwartungen, die wir in dieser intimen Kommunikation aneinander richten, die soziale Praxis, die wir ausbilden, wird beeinflusst vom Wissen, das eine Gesellschaft zum Phänomen Sexualität angesammelt hat. Der Diskurs über Sex bringt Sex als reale Erfahrung hervor.

Die Frage, wie diese Diskurse und Praktiken zu präsentieren seien, wurde im Hygiene-Museum der Kunst übertragen. Die Künstlerin Rosemarie Trockel hat die Räume zusammen mit Curtis Anderson, Heike Beyer, Matti Braun und Astrid Wege gestaltet und die Kunst in ihrer Relation zum Sex sehr selbstbewusst positioniert. Trockel und ihr Team brechen mit der Erwartung von Plüsch und Verführung, die das Thema *Sex* bei vielen BesucherInnen weckt, denn nur so gerät der Anteil der Projektion und die (Un-)Ordnung des Wissens über Sexualität in den Blick.

Sex – vom Wissen und Wünschen beginnt mit einem *Wissens*-Raum, einer Art Rundgang in Grau und Glas, an den Wänden Regale mit Büchern, Schallplatten und Dokumenten aus verschiedenen Bereichen. Populärwissenschaftliche Aufklärungsbücher und Sexratgeber stehen neben medizinischen Handbüchern, Dokumente aus der Kriminalgeschichte neben de Sade und Houellebecq. Ein schmaler Weg führt an den Regalen entlang, steigt auf und ab, ohne auf ein Ziel zuzulaufen. Titel, Abbildungen und Dokumente werden den BesucherInnen zur Rezeption angeboten, müssen aber von ihrem neugierigen Blick in eine eigene Logik gebracht werden. Jede BesucherIn begründet ihren eigenen Wissensraum.

Der folgende *Praxis*-Raum ist von abstrakter, fast irrealer Klarheit. Lang zieht er sich hin, durch keine Raumteiler unterbrochen, von oben erhellen gleichmäßig zu einem Muster angeordnete Neonröhren das Gefüge aus Tischen, Vitrinen und Wänden. Auch hier zurückhaltende Farben: Weiß, zartes Grau, ein wenig Zitronengelb, dazu das stark glänzende, durchsichtige Plastik der Vitrinen und Computer. In einer Ecke lehnt die Arbeit *Adjustable Wall Bra* (1990/91) von Vito Acconci, ein riesiger eiserner Büstenhalter, und über allem hört man die zugeordnete Tonspur, schweres Atmen. Im Raum sind heterogene Praxisfelder zu Informationspools zusammengestellt, Verhütungspraktiken ebenso wie die Thematisierung von sexueller Gewalt gegen Kinder. Auch hier ist keine Hierarchie der Rezeption, keine Ordnung des Wissens vorgegeben, die Ausstrahlung der beiden ersten Räume erscheint insgesamt zurückhaltend und birgt doch Irritationen. Die Kunst fun-

giert als ein eigenmächtiges Fluidum, sie ruft Atmosphären auf und reizt die Sinne, aber ohne sich in den Dienst einer Rhetorik des Begehrens zu stellen.

Am deutlichsten zeigt sich diese autonome Ästhetik im letzten Bereich der Ausstellung: *Projektionen*. Eine Konstruktion aus Holz nimmt den Großteil des dunklen Raums ein, zwingt die BesucherInnen, die Künstlervideos an den Wänden aus einer eigentümlich randständigen Position zu betrachten, von schräg unten nach oben zu schielen. Wie ein heimlicher Voyeur blickt man auf Peter Lands unbeholfenen Striptease in Schwarz-Weiß (*5 May 1994*) oder Carolce Schneemans *Fuses* (1965), dessen traumhafte, unscharfe Bild-Oberfläche aus Fragmenten eines Liebesaktes besteht. Im Inneren der Holzkonstruktion warten niedrige Kabinen mit weiteren Videos über weiblichen Sextourismus, Liebe im Internet und männliche Sexualität – hier nötigt die Gestaltung die BetrachterInnen in eine räumliche Intimität mit den Wünschen und Sehnsüchten der Porträtierten. Lediglich Yoko Onos Video *Cut Piece* (1965) lässt sich von übergroßen Holzstufen auf der Rückseite der Konstruktion in zentralperspektivischer und distanzierter Position aus ansehen. Aber dieses Video dokumentiert einen aggressiven, besitzergreifenden Blick auf ein weibliches Subjekt: Es ist eine Aufzeichnung aus der Carnegie Recital Hall in New York, Yoko Ono sitzt auf der Bühne und fordert die ZuschauerInnen auf, ihr die Kleider vom Leib zu schneiden, was diese mit zunehmender Enthemmtheit tun. Der Blick auf den Körper ist hier kein unschuldiger Blick, er ist von Projektionen, vom Wissen und Wünschen durchzogen. Gleiches gilt auch für unseren Blick auf die ausgestellten Projektionen, es ist ein ebenso zudringlicher, von eigenen Projektionen überlagerter Blick, mit dem wir die Intimität der anderen erkunden, ohne ein direktes Miteinander einzugehen, wir beobachten sie bei ihren Geständnissen, beurteilen ihre Sehnsüchte.

An dieser Blickbedingung lässt gerade die Raumkonstruktion, die Gestaltung durch Rosemarie Trockel und ihr Team, keinen Zweifel. Das künstlerische Eingreifen ordnet sich nicht der Thematik *Sex* unter, sondern bewahrt Eigenständigkeit im Zugriff auf die Sinne der BetrachterInnen. Kunst fällt hier nicht mit *Sex* zusammen, so könnte man sagen, und darin unterscheidet sich Trockels Konzeption zum Beispiel von Stahl Stenslie, dessen Kunstbegriff in seinen Cybersex-Experimenten aufgeht. Das Hygiene-Museum lud ihn am 22. Januar zum Vortrag über *Extrem Sex. Schöpfungsexperimente in der Kunst* – eine Gegenthese zum Kunstverständnis von Trockel und eine sinnvolle Ergänzung zur Ausstellung.

II. *Extrem Sex. Schöpfungsexperimente in der Kunst* – Vortrag von Stahl Stenslie am 22.1.2002 im Hygiene-Museum Dresden

Trotz der Virtualität des Cyberspace scheint der Cybersex einen pragmatischen Umgang mit *Sex* zu ermöglichen: Man gestaltet das visuelle Gegenüber nach eigenen Wünschen aus einer *Body Bank* und lässt sich dann auf die elektronische Stimulation ein, auf jene Koordination der Motoren im Cybersex-Anzug, die eine anonyme PartnerIn von einem Bildschirm aus irgendwo auf der Welt steuert. Der

eigene Körper steckt in einem Ganz-Körper-Vibrator und die Reize, die der Anzug auf der Haut und in den Körperöffnungen auslöst, sind entsprechend der technischen Ausrüstung normiert. Das Erlebnisspektrum beim Cybersex ist also begrenzt und das Ergebnis eher eine Mechanik am eigenen Körper als eine Kommunikation zwischen verschiedenen Körpern.

Das Novum des Cybersex ist das spezielle Verhältnis zum Bild – darin hat Stenslie recht, und er findet in diesem neuen Verhältnis die Begründung für eine wirkungsmächtigere Kunst. Stenslie schließt seinen Vortrag deshalb mit einer Darstellung des Pygmalion, jenes mythischen Bildhauers, der sich in das von ihm geschaffene Standbild verliebt und es durch seine Liebe zum Leben erweckt. Kunst und *Sex* gehen in diesem Mythos ganz selbstverständlich zusammen, die Kunstschöpfung löst Begehren aus, das wiederum zur Schöpfung von Leben führt, indem das steinerne Bild lebendig wird. Stenslies Kunst überbietet den Mythos: Die Kreationsmöglichkeiten durch die *Body Bank* mobilisieren das schöpferische Potential der BetrachterIn, die neue Kunstform *Sex* zeigt deutlich Wirkung – sie wird zum konkret-körperlichen Genuss. Im Cybersex – so Stenslies These – wird das Bild lebendig, es ergreift den Körper dessen, der es geschaffen hat, die BetrachterIn ist *im Bild*.

Liest man den Mythos genauer, wird jedoch fraglich, ob Stenslie den Pygmalion wirklich als berühmten Ahnen für seine Cybersex-Kunst zitieren kann. Denn Pygmalion muss die grundlegend andere Welt des Standbildes – seine Qualität als Bild – anerkennen, er muss um das Fremde in diesem Eigenen, diesem von ihm Geschaffenen wissen. Erst in einem zweiten Schritt kann er sich nach einer Überschreitung dieser Grenze, nach einer endgültigen Animation des Bildes verzehren. Die Statue wird dann zu einem Gegenüber, mit dem Pygmalion kommunizieren kann – die Fremdheit des Bildes wird zur Fremdheit eines Du, und damit zu einer Differenz, die Pygmalions Kuss zumindest für den Moment auflöst. Die Schöpfung des Künstlers zeigt ihre Macht, indem sie in der BetrachterIn Begehren weckt, und das Begehren wiederum beweist seine Macht, indem es das Fremde in ein Gegenüber verwandelt und so eine Art von Kommunikation ermöglicht, die alle Differenzen aufzuheben verspricht. Kunst und *Sex* bzw. Bild und *Sex* sind hier eng verschränkt, aber fallen doch nicht zusammen.

Die UserIn im Cyberspace erinnert weniger an Pygmalion denn an Narziss, der kein Gegenüber kennen will und sich in sein Spiegelbild verliebt. Der mythische Narziss, als er sein Liebesobjekt erkennt, ist verzweifelt, denn was er begehrt, ist zwar für immer bei ihm, aber doch nicht anders zu haben als im Bild: „Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir!“¹ Der Cybersex löst das Problem des Narziss, indem er es der UserIn erlaubt, über ein Bild auf den eigenen Körper zuzugreifen. Die UserIn vor dem Interface vermag sich vom eigenen Leib zu scheiden ohne zu sterben – das Versprechen des Cybersex ist der glückliche Narziss (und nicht: der glückliche Pygmalion).

Beim Cybersex ist die BetrachterIn aber nicht nur im Bild, sie ist im *eigenen* Bild, d.h. im Raum der allmächtigen, narzisstischen Projektion, die kein Fremdes

kennt. Was in diesem interferenzfreien Modell verloren geht, ist das Bewusstsein für die Differenz des Bildes, seine spezifische Qualität als zugleich Seiend und Nicht-Seiend. Stenslies Gleichsetzung von Cybersex und Kunst wiederholt und affiziert diese Negation, während Trockel und ihr Team versuchen, die Differenz erfahrbar zu machen. Die Wirkungsmacht der Kunst, ihre Nähe zur Projektion, verschmilzt in Trockels Ausstellungspräsentation eben nicht mit den Projektionen der Sexualität – Pygmalion rebelliert und verweigert den Kuss.

1 Ovid: Metamorphosen. Übers. u. hrsg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, 3. Buch, S. 157 (Vers 465-470).